

ci nr. 2
(14)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică

BUCUREȘTI – FEBRUARIE 1964

Citiți în acest număr:

Încotro se îndreaptă

NOUL VAL?

REVISTA POLONEZĂ

„E K R A N”

ÎN VIZITĂ LA

„C I N E M A”

Rezonanța culorii

de Corneliu BABA

Un monumental: CALBOREANU

CRONICI-SECVENȚE

DIALOG - CINECLUB
CORRESPONDENȚE

Michèle Morgan,

marea actriță franceză pe care am admirat-o, printre alte filme, în „Suflete în ceață”, „Venitul”, „Simfonia pastorală”, „Orgolioșii”, „Legea nordului”, „Marile manevre” și „Un minut de adevăr”.



UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ

O producție a Studioului cinematografic „București”

Comedie în culori de Geo Saizescu

Cu:

Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem. Rădulescu, Matei Alexandru, George Constantin, Nineta Gusti, Draga Olteanu, Catița Ispas

VIATA SPORTIVĂ

— producție a studiourilor engleze. Scenariul: David Storey (după cartea sa „This sporting life”). Regia: Lindsey Anderson. Cu: Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell.

YOLANTA

(După opera lui P.J.Čeňalovskij). O producție a studiourilor din Riga — 1968. Scenariul și regia: Vladimir Gorikker. Imaginea: Vadim Mass. Cu participarea orchestrei și corului Teatrului Mare al U.R.S.S. Dirijor: Boris Halkin. Cu: N. Budnia, F. Nikitin, I. Perov, Al. Bellavski, P. Ghehor, V. Uskova, V. Zandberg.

ARIPI NEGRE

Producție poloneză după romanul lui Julius Kaden — Bandrowski. Scenariul: Aleksander Seibor-Bylski, Ewa și Czesław Petelski. Regia: Ewa și Czesław Petelski. Imaginea: Kurt Weber. Cu: Kazimierz Opaliński, Czesław Wójcicki, Zdzisław Karczewski, Stanisław Nivinski, Beata Tyszkiewicz, Tadeusz Fijewski, Wojciech Stempin.

FOTO HABER

Producție maghiară. Scenariul: Radvanyi Dező. Scenarii: Mariann, Erdődy János. Regia: Várkonyi Zoltán. Imaginea: Hildebrand István. Cu: Székács Miklós, Rutikal Eva, László Zoltán, Péter Antal, Ungvári László, Csákányi László, Nagy Attila.

TOTUL RĂMÎNE OAMENILOR

O producție „Lentfilm” 1963. Scenariul: S. Alešin. Regia: G. Natanov. Imaginea: S. Ivanov. Musica: V. Cistiakov. Cu: N. Cerkasov, S. Piliavskaja, Andrei Popov, E. Bistrihala, Igor Onorev, I. Gorhacov, G. Anisimova.

VIL-LE PREZINT PE BALUEV

O producție „Lentfilm”. Scenariul și regia: V. Komissarjevski. Imaginea: V. Levitin, D. Meshkov. Musica: V. Cistiakov. Cu: I. Perovzev, Nina Urgan, Z. Kirienco, N. Korneva, I. Kosuhin.

S-A ÎNTÂMPLAT LA MILITE

O producție „Mosfilm” 1968. Scenariul: Izrali Maiter. Regia: Vilen Asarov. Imaginea: Mark Diatlov. Musica: Al. Filarkovski. Cu: Vasvold Sanayev, Bernat, V. Nevinski, A. Bellavski, V. Dubinski.

SCANO BOA

O producție a studiourilor italiene. Scenariul: Tullio Pinelli, Ugo Moretti, Renato Dall’Ara. Regia: Renato Dall’Ara. Imaginea: Antonio Macaroli. Musica: Roman Vlad. Cu: Jose Suarez, Carla Gravina, Alain Chury, Gianfranco Penco, Walter Santese, Emma Penella, José Jaspé.

CELE TREI LUMI ALE LUI GULLIVER (The Three Worlds of Gulliver)

Producție S.U.A. după „Călătoriile lui Gulliver” de Jonathan Swift. Scenariul: Arthur Ross și Jack Sher. Regia: Jack Sher. Imaginea: Wilkie Cooper. Musica: Bernard Herrmann. Cu: Kerwin Mathews, Jane Thorburn, Jo Morrow, Lee Patterson, Gregoire Aslan, Basil Sydney, Sherri Alberoni.

INCULPATUL 1040

O producție a studiourilor argentine. Film realizat după piesa cu același nume a lui Juan Carlos Patton. Regia: Ezequiel Carralietti. Imaginea: Alberto Eichebehere. Musica: Juan Ehlert. Cu: Narciso Ibáñez Menta, Carlos Estrada, Josefina Gelsar, Allefa Bellian, Juan Lamas, Walter Vidarte.

MUGURI ÎN SOARE

Producție chineză. Color. Scenariul și regia: Hoah Tien-Cien Fan-cien. Imaginea: Li Wen-hua, Cien Kuo-lian. Musica: Tan Ho, Tin Ho. Cu: Liu-Pei, Wan-Jen-mei, Hu-Chun-tao, Cien-Sih-pen, Sun Cien-hsin, Lin Yan, Cien-lan-mo, Ciu Wen, Tsao Tzu-yin, Sun Fen Ciu. Filmul a fost realizat cu colaborarea a numeroase asamblări școlare artistice.



Scenariul:

Dumitru Radu Popescu

Imaginea: George Cornea

Muzica: Radu Șerban

Decoruri: Virgil Moise



ERA NOAPTE LA ROMA

Scenariul: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Brunello Rondì, Roberto Rossellini.

Regia: Roberto Rossellini

Imaginea: Carlo Carlini

Muzica: Renzo Rossellini



O coproducție italo-franceză

Cu: Leo Genn, Giovanna Ralli, Serghei Bondarciuk, Hannes Messemer, Peter Baldwin, Sergio Fantoni, Enrico Maria Salerno, Paolo Stoppa, Renato Salvatori



Discuțiile de ordinul strict al tehnicii specifice, al „procedurilor” particulare, definesc, în genere, faza absolut incipientă a oricărei arte abia pe cale de cristalizare. Cred că cinematografia noastră a trecut, în linii mari, de această fază, izbutind să înfrunte probele, întrebările, incertitudinile elementare pe care începutul le impunea. Procedeele tehnice, „meseria” ca atare, nici n-ar trebui să mai intre în discuție, necesitatea ca ele să fie adăugate în așa măsură încât să ajungă să participe la structura aparent spontană a cineastului, să devină un „reflex” al său — aceasta este un lucru de la sine înțeles, mai prejos de ceea ce s-ar cuveni să constituie obiectul unei dezbateri purtate cu toată seriozitatea. Cîteva filme de inspirație contemporană, pe care le-am văzut sau revăzut de curînd (*Partea ta de vină*, *A fost prietenul meu*, *La vârsta dragostei*), dau oricum sentimentul că dificultățile de tehnică elementară, legate de faza stricteilor începuturi, au rămas undeva în urmă — nu cu totul, firește — și că, prin efecturile tuturor, li s-a creat spectatoriilor posibilitatea să se lase direct asaltați de imaginea ce se prezintă, de conținutul ei, de problematica ei.

Astfel întrebarea centrală, problema în jurul căreia se poate purta discuția, ar trebui să fie formulată cam în felul următor: cît de autentică este imaginea ce ni se oferă asupra vieții contem-

dată, cu aplicație îndeosebi la temele actualității — să vorbim în gol, făcînd inutile, sterpe speculații, emfatiche divagații în jurul „problemei” ridicate de cutare sau de cutare film, simpoziune netangente la substanța vie a filmului. Pentru că e cazul, mai înții, de a verifica măsura de consistență și adîncime a tipurilor, situațiilor, dialogurilor și de a stabili dacă ele autorizează într-adevăr — prin autenticitate și forță generalizatoare, prin gradul lor de tipicitate, de corespondență cu tendințele vieții — desprinderea din cadrul concret al operei, punerea între paranteze a aspectelor prea particulare, prea specifice, într-un cuvînt dacă ele îngăduie încredințarea că trăiesc și în afara filmului și ne pot oarecum desprinde de film, pot continua să ducă în afara sa o existență autonomă. Cît timp această viabilitate n-a fost demonstrată, discuția în jurul cazului, ca atare, a lecției de viață ce se degajă etc. rămîne de prisos. Ca situația dramatică să emane oarecum de la sine învățămînt și soluții în planul vieții reale, ea trebuie mai înții să fie convingătoare, să fie autentică, să excludă orice impresie de artificiu, de simulare a încordării, de lucru confecționat.

Filmul *La vârsta dragostei*, realizat de Francisc Munteanu, se urmărește cu destul interes și nu e lipsit de poezie, nici de o anumită ambianță contemporană pe care scriitorul a știut să o comunice și unora din cărțile sale. Filmul are meritul de a fi încercat să abordeze situații de viață mai dificile. Cuplul tinerilor îndrăgostiți e bine realizat, contribuind la aceasta și jocul degajat, spontan, al celor doi interpreți principali. Totuși suportul său dramatic este neconsistent. Există o disproporție între faptul dramatic și gesticația care-l însoțește, există în miele momente o încredere artificială a „conflictului”.

Mult mai bun, sub toate aspectele, și în primul rînd sub acela care ne preocupă aici — al autenticității ambiantei și conflictului dezbătut — mi s-a părut *Partea ta de vină* (scenariul: Petre Sălcudeanu și Francisc Munteanu, regia Mircea Mureșan). Filmul beneficiază de o prezență regizorală bine marcată și de un interpret principal aproape strălucit prin fărmaș personal și firesc participării — actorul Papaiani, care izbuteste să dea pregnanță și vibrație plină de sinceritate tînrului erou al filmului — Mihai Brad și să-l angajeze în viața de fiecare zi a spectatorului pe care se întîmplă acțiunea, să facă verosimile modificările intervenite în conștiința sa.

Prima parte a filmului place aproape fără rezerve; de aici încolo încep să se succedă momente deajuns de arbitrar legate și care par uneori confecționate, adăugate pentru a spori tensiunea dramatică. Nu e foarte limpede nici formularea patetic-dramatică din titlul filmului — și care corespunde unui întreg sector al său la fel de lipsit de claritate, de unitate în dramatismul intenționat. Istoria copilului care fuge de destinul ce i-l pregătește viitorul tată adoptiv și se refugiază în brațele generoase ale lui Mihai Brad, ca pentru a dovedi că acesta nu e un om rău, nu el e hoțul etc., din moment ce copiii — cu instinctul lor, vezi bine — i-au intuit fondul sulfeteșc și se simt grozav de bine în tovărășia și sub protecția lui — este partea cea mai slabă a filmului, nu o parte dramatică (așa

SCEARIL



Tendința „dedramalizării”

de Gh. VITANIDIS

Cîteva constatări la capătul celor șapte luni de discuții: un schimb ne dorit de floare între unii regizori și scriitorii; o etalare de cunoștințe și citate — nu toate „la zi” — privind teoria și practica scenarului; o „cinematografie (unele utile totuși), un punct de vedere despre scenariști — pare-se unanim înfirmat — și, în sfîrșit, o imbușurătoare înțelegătoare, care trebuie salutăată, atît la profesioniști (Gopo, Sălcudeanu, Radu Cosanu), cît și la „neprofesioniști” (Silvian Iosifescu).

Discuțiile anaerone despre „specifitii” scenariului ne împing cu cel puțin un deceniu în urmă. A fost unanim acceptat faptul — chiar și de acei care scriau scenarii numai pentru a le publica ca rafinament existenței unui scenar — este aceea de a fi transpus pe „ecran” și că deci trebuie scris înădă seamă de legile și posibilitățile acestuia.

Astăzi s-ar cuveni, poate, să stăruim mai mult asupra unor tendințe manifestate în scenariul „filmului modern”, tendințe care nu fost și mai sînt atribuite unor școli și curente importante ale cinematografului, cum ar fi „nou val” în Franța, „cinematografia liberă” în Anglia, mișcarea „Independentilor” în S.U.A. sau unor realizatori — Fellini, Antonioni etc.

Se proclamă tot mai des renunțarea la subiect, se propășește renunțarea la dramaturgie — „dedramalizarea”. Alături de antiroman și apărut echivalentul anti film, sînt larg deschise porțile abstracționismului care îmbracă mai greu haina scenariului (măsură și chipul omului mîlîndu-se anevoie pe nonfigurativ sau pe teatru), se atribuie putere miraculoasă obiectivului cinematografului în mișcare, capabil să pătrundă și să dezvăluie universul uman invizibil, gîndurile, sentimentele omului.

Doar cîteva citate. Jenny Luciani, vorbind despre Marguerite Duras — autoare a scenariilor „Hiroshima, dragostea mea și Absența îndelungată”: „Nu mai există caracter, nu mai există întîmplări, nu mai există subiect, nu mai există obiect. În schimb există neri care fotografiază, urechi care auză, Armand Gatti — unul dintre regizorii cu tendințe prognoștice din „nou val”.

Scenariștii trebuie să ia cunoștință de schimbările survenite. Ei trebuie să renunțe la erantizarea romanelor și povestirilor care nu o introduce, o dezvoltare logică, un moment culminant și un deznodămint”. Marcel Martin — emosecutul critic francez — completează această idee, referindu-se la creația regizorului italian, Michelangelo Antonioni: „Scenariile filmelor sale nu au nici început, nici sfîrșit, nici tradițional. Filmul cuprinde un fragment, un episod din viață, iar restul — trecutul, viitorul — rămîne pe de-a-ntregul în afara cadrului. Dar prezentul este înfățișat pe deplin, cu detalii și episoade care par prea puțin legate de dezvoltarea acțiunii și de oarecare raport direct cu ea”. Și astfel, am putea continua... pînă la ultima pagină a revistei.

Am gresit dacă am nega a priori căutările creatoare, inovatoare, ale unor realizatori, atît în domeniul scenariului, cît și în domeniul regiei; sînt opere care ne-ar contrazice. Ar însemna să nu înțelegem că fiecare etapă, nu numai a cinematografului, ci în orice artă, s-a caracterizat prin reflectarea unui

DRAMATISM
ȘI
AUTENTICITATE

de Lucian RAICU

porane, cît de verosimil este conținutul și dacă problematica acestor filme este firească, reală, cît de mare rămîne încă doza de artificial, de convențional, de „fabricat”; în ce măsură este contemporană, realistă și socialistă structura, substanța acestor filme, dacă ele răspund unor întrebări „naturale” ale omului care trăiește în societatea noastră sau, cumva, în unele cazuri inventează în sens rău, necreator, adică într-un plan simulat, fără tangențe cu ceea ce preocupă într-adevăr pe oameii cărora li se adresează — și dacă aceștia regăsesc în film *experiența* lor, cotidianul firesc al vieții lor, dacă li se transmite senzația unei atari *regăsitri*, a unei identificări. Altfel spus, este interesant acum de a discuta asupra condițiilor în care se realizează conținutul.

Dar, pentru a fi rodnică, pentru a fi mereu la obiectul ei, în actualitatea ei afectivă întemeiată pe examenul concret al realităților, atare discuție nu poate neglija ceea ce am numit condiția de realizare a conținutului, așadar gradul de verosimilitate, adevărul psihologic al situațiilor și „caracterelor”, autenticitatea lor, altfel riscăm — cel puțin deocam-

Continuare în pag. 2

Continuare în pag. 2

Continuare din pag. 1

conștient nou într-o formă nouă, responsabilă de epoci, școli, personalități artistice respective. Fără strădania de a găsi forme noi, originale, proprii conștientului epocii pe care o trăim, izvoarele din particularitățile poporului nostru, iar în cinematografie fără a ține pasul cu dezvoltarea cinematografiei mondiale, am constata cu regret că viața ne-a luat-o înainte și noi continuăm să dăm publicului filme aneste, superficiale, didactice, — palide scheme ale contemporanilor noștri.

Poate aici și-ar găsi explicația unele din filmele noastre care păstrează înviețile înainte ca gelatina de pe pellicula lor să fi apucat a se ucea (Avalansa, Doi băieți ca plina căldă, în parte Aproape de soare). Este foarte important să înțelegem sensul inovator al fiecărei căutări artistice — în cazul de față dezvoltarea firasă, logică, a anumitor forme, a subiectului — să aprofundăm dramaturgia caracterelor și să avem curajul să recunoaștem și să înțelegem la timp unde am greșit.

Tezile unor cinești din occident au cunoscut și pe alte meridiane — la noi, e drept, nu au găsit un pământ fertil, dar unele tendințe de dedramatizare — ivite poate în mod spontan — au dus la realizarea unor filme, amare sau mai puțin consistente ca Sub cupola albastră, Cinci oameni la drum și, în parte, La virsta dragostei. Cred că aceeași tendință a dus la însoțirea unei munci prețioase în elaborarea și chiar proiectarea pentru turnare a unor scenarii în primăvara anului 1968 care n-au ajuns însă pe platouri (Noaptea de revelații și altele).

Tezile privind puterea miraculoasă a „aparaturii de filmare în mișcare” cred că l-au făcut pe colegul meu Iulian Mihai să neglijeze unele deficiențe privind inconsistența dramaturgică a scenariului după care a turnat Poveste sentimentale, după cum tratarea cu oarecare ușurință a necesității de a avea un scenariu cît de cît pus la punct în clipa începerii unui film, l-a dus pe Mircea Săucan la o experiență neașteptată pe care o regretăm cu toții (Tărîmul n-are sfîrșit).

Este foarte drept că „dramaturgia caracterelor” presupune o înțelegere mai profundă a conflictului operelor noastre, o îmbogățire, o ancorare a lui cît mai temeinică în contemporaneitate. Cele mai valoroase opere ale țării noastre, ale cinematografiei noastre, relevă un nou mod de a povesti desigur, o căutare noi în compunerea subiectului, lărgirea spațiului pe care-l cuprind evenimentul, dezvoltînd întregul univers al eroilor.

Acestea sînt etape parcurse pe care trebuie să nu le neglijăm.

În prima comedie, unul dintre cei mai bine intenționați colegi din studiu se exprima chiar acum câteva zile: „Ce dracu facem cu scenariul ăsta! Eu nu mă mai ocup de comedie! Nu mă pricep, și pe urmă ai numai bătăi de cap!” Este foarte adevărat. Al multe, uneori prea multe bătăi de cap. Au trecut doi ani de cînd am terminat Post-restaurant. Noroc că am mai asistat la spectacole publice, am participat la dezbateri în centre muncitorești, fiindcă altfel, lîună drept bune numai părerile unor critici, probabili că multă vreme nu aș fi îndrăznit să mă aplec de comedie. Din an în an, sau măcar la doi ani o dată, avem prilejul să regretăm din nou inconsistența unor comedii românești, însă nu renunțăm să acceptăm colaborări și chiar să introducem în conștiința artistică scenariu care, în mod cert, nu anunță comedii valoroase.

Deși în privința coloratei genuri ale filmului, Studiu „București” se poate mîndri că a atras pe mulți dintre scriitorii valoroși din țara noastră, în special din tîndra generație, comedia continuă să rămînă apanajul multor nechemări sau a unor specialiști ai genului doar în ceea ce privește interpretarea — și care nu au suflul necesar elaborării unui scenariu de lung metraj. Tîndr seama de necesitatea arătoare de a satisface cerințele îndreptățite ale publicului, trebuie explorate toate căile, dar ceea ce mai sigur este aceea a atragerii unor scriitori consacrați genului.

Sub acest raport, aș fi așteptat atît în intervenția la discuție cît și în practică, mai multă inițiativă din partea lui Al. Mirodan, un dram în plus de

Continuare în pagina 3



„Dintre toate filmele noastre de inspirație contemporană, A fost prietenul meu are cea mai largă deschidere problematică” (în fotografie Flavia Buref și Victor Rebgueuc).

DRAMATISM SI AUTENTICITATE



În filmul La virsta dragostei a fost remarcat „jocul degajat, spontan, al celor doi interpreți principali” (Ana Szeles și Barbu Baranga).

„Istoria cu copilul care fuge de destinul ce l-i pregătește viitorul tată adoptiv... este partea cea mai slabă a filmului Partea ta de vină.

Lucian RAICU



Continuare din pag. 1

cum s-a intenționat), ci evident melodramatică. În ansamblul său (cu toate că unele peripeții au un aer confecționat) filmul rezistă cu bine examenului, are structură cinematografică.

A fost prietenul meu (scenariu: Dumitru Carabăț și Mircea Mohor, regia: Andrei Blaier), are din toate filmele noastre de inspirație contemporană, cea mai largă deschidere problematică, aceasta în primul rînd datorită calității scenariului. O întreagă rețea de raporturi umane — în genere bine conduse — se leagă treptat sub ochii noștri pentru a sublinia complexitatea realității însăși, problematica și resursele etice superioare ale vieții socialiste. Filmul nu e lipsit însă de vicii, uneori destul de stînjitoare. Interesul dramatic e uneori primejduit aici de o anumită artificialitate a ambianței, de lipsa de autenticitate a unor situații (palma aplicată — într-un moment gîndit ca fiind culminant — de bătrînul Nea Matei, tînrului doctor, pentru că acesta refuză să meargă la înlînirea cu o fată căreia îi spusese totuși că o iubește; prea marea insistență pe episoadele cu cerul înstelat și cu luna proiectată într-acolo ș.a.m.d.). Toate acestea ar fi putut fi evitate dacă regizorul dovedea o concepție artistică mai fermă, un simț al autenticității ceva mai pronunțat, mai mult simț artistic în alegerea și educarea interpretelor. Insușirile foarte evidente ale scenariului ar fi meritat un tratament mai bun. Și așa însă filmul se menține în zona de sus a realizărilor noastre cinematografice pe teme contemporane.

Obiecțiile care se pot aduce unora din filmele noastre trebuie, cred, situate mai ales în această perspectivă: măsura de autenticitate a situațiilor dramatice sau prezentate numai ca fiind dramatice, dar într-un fel prea puțin convingător. Filmele mai recente merită să fie privite în deosebi din acest unghi al viabilității lor, pentru a descoperi aspectele izbutite dar și lucrurile false, însușirile și deficiențele de un ordin mai general.

Pledoarie pentru un poem cinematografic

de Veronica PORUMBACU



De-a lungul anilor, Studioul „Sahia” ne-a dăruit, caledoscopic, froturi din viața Deltei. Îl mai revăd pe Mihail Sadoveanu, străbătând pădurea de trestii, trecând printre plauri, îmi amintesc „Noaptea Deltei” în mijlocul vegetației luxuriante, de început de lume, pe care o despică tractoarele, imaginile din „Delta necunoscută” — toate, strofe ale unui poem cinematografic care așteaptă să fie scris. În primul rând, „Dunărea noastră”: filmul ar fi, dacă vreți, o sinteză plastică a patriei. E calea care străbate cîmpia Banatului, taie Porțile de Fier ce îngăduie — o dată cu contemplarea frumuseților naturii fierăstruite de mii de ani, formularea viselor celor mai îndrăznețe, dar și mai apropiate de înfăptuire: prefacerea valurilor de apă în unde de energie. E calea ce-ți evocă la picioarele podului lui Traian, nașterea acestui popor; fluviul pe malul căruia s-au ridicat în vechile oboare de grîne, porturile moderne cu noi șantiere navale, ca Oltenița, fluviul care nu desparte popoarele, ci le leagă prin Podul Prieteniei; este fluviul cu vărsarea cea mai grandioasă, un Nil european cu brațele despărțite și iar împreunate, închizînd în îmbrățișare bălțile asemănătoare pădurilor virgine. Fluviul cu porturi industriale, exemplificînd „pe viu” și arhitectura și viața socialistă, în preajma desigurilor unde se pierdeau o dată chi-

nuitele drumuri ale lui Codin. E fluviul care adună — direct sau prin afluenți — toate apele patriei, mormurul tuturor pădurilor, imaginile tuturor ținuturilor, amintirile orașelor, muzica șesurilor. Fluviul care împletesc istoria vechilor surferițe cu cîntecul muncii libere, apa în care se ogîndesc, față în față, cei mai bătrîni munți ai țării — munții Dobrogei — și cele mai tinere combinate care valorifică stuful Deltei. E o lungă rețea de căi navale traversate de vapoarele tuturor popoarelor, un drum al prieteniei care ar oferi „materia brută”, unui documentar artistic de lung metraj, poate chiar a unei coproducții a studiourilor din țările traversate de Dunăre... Un film de dimensiuni bogziene, un film care — chiar menținîndu-se în cadrul Dunării românești — ar fi totuși o proiecție a istoriei noastre pe fundalul european, un prilej de meditație punctată în comentariu, la rostul acestui popor încercat, în viața continentului. Darnic privești un studiu scenarist, poemul plastic ar necesita un fluviu muzical și ar îngădui un comentariu, pe cit de concentrat, pe atît de incandescent. Plăcut și instructiv pentru publicul nostru, ca și pentru cel de peste hotare, el ar aduce în lume un mesaj al frumuseților românești și al spiritului de caldă înțelegere și prietenie ce însuflețește poporul. Îl așteptăm!

Florina Luican în primul ei film Un suris în plină vară.



Continuare din pag. 2

pasune pentru a ura „carul comediei” din loc. Aurel Baranga, Sergiu Fărăsan și foarte mulți alții ar putea contribui cu pricepere și talentul lor la formarea comediei cinematografice românești. Colegul nostru, Th. Mazilu, ne promite de doi ani o comedie care s-a oprit la pagina 20. Cred că în simul „Bucureștii” există — din acest punct de vedere — o deficiență de organizare. Poate că, înainte de toate, ar trebui elucidată importanța genului. În al doilea rînd, profilată o grupă de creație pe comedie, care — în primul an — să facă poate un singur lung metraj, dar în cadrul căreia să existe un climat de creație proprie comediei, unde să se valorifice cu timpul tot ceea ce este specific genului, de la anecdota cu haz, pînă la comedia filosofică. Nu se poate spune că poporul nostru nu are unor, istețime, actori de comedie, public capabil să guste comedia. Dimpotrivă!

Discuțiile de pînă acum s-au mai referit la ecranizări, la „filmele mari” cu care sîntem dărați publicului. Poate că Eugen Barbu, dacă ar scrie astfel ghidurile sale privind ecranizările, după ce a parcurs un îndelungat drum de transpunere pe ecran al „Societii Nordului”, nu ar susține același lucru ca în numărul 7 din 1968 al revistei „Cinema”. Din capitolul romanului care va sta la baza filmului, el a păstrat doar unele intenții — au fost concepții din nou erorii, au fost scrișe noi situații — și e puțin probabil că măcar o singură regulă din scenariu este identică cu vreuna din roman. În orice caz, drumul străbătut de Titus Popovici la ecranizarea „Strălnului” este elocvent în acest sens. Mai mult, același Titus Popovici afirmă într-o discuție că s-a fost mult mai greu să ecranizeze „Pădurea spinuzariilor” decît dacă ar fi scris un nou scenariu — date fiind, pe de o parte, lărga popularitate a operei, iar pe de altă parte, necesitatea de a reliefa acele idei care pot avea profundă rezonanță în contemporanitate. Tema a trebuit elaborată din nou de la primul la ultimul rînd.

Există și alte exemple în munca Studioului „Bucureștii” care confirmă că nici în privința ecranizărilor lucrurile nu sînt atît de simple. Marin Preda și Radu Tudoran au lucrat în ultimul an în ecranizarea romanului „Risipiții” și respectiv „Dunărea revărsată” pentru ca, în urma unei munci sincere, pasionante, după unele variații, să se afle abia la început de drum. Romanele nu și-au găsit în scenariul expresia cea mai reprezentativă.

Îmi permiț câteva concluzii. E bine că revista „Cinema” a inițiat această discuție — a spargi gheșia. Cred că ea va folosi, în prima etapă, la strîngerea unor legături între regizori și scriitori. Pentru aprofundarea problemelor, pentru determinarea unor măsuri concrete — spațiul acestei reviste, menită să informeze în primul rînd marele public, fiind prea mic pentru dezbateri teoretice (deci există în toate intervențiile poeziei de a fi superficială sau numai de a enunța problemele) — cred că înaintea oricărei măsuri administrative, ar fi Uniunea Scriitorilor — Secția de dramaturgie cinematografică — cît și Asociația Cîntărilor trebuie să organizeze o întâlnire în care să se discute problemele scenariului de film, poate numai scenariul filmului de actualitate. Mă întreb ce ne-ar împiedica s-o facem.

În sfîrșit, trebuie stimulată publicarea mai multor lucrări de specialitate traduse și originale — cunoașterea fiind faptul că teoria filmului este astăzi unul din sectoarele cele mai importante în lupta ideologică.

Conflictul care se războină...

de Dorel DORIAN

Nu știu „dacă toată lumea are foarte multă dreptate” — cum se afirma, nu fără ironie, într-una din intervenții — nici dacă disensiunea se desfășoară sau nu... „excellent”. Prin înseși datele ei,

Continuare în pag. 4

LA ORDINEA ZILEI: SCENARIUL

Continuare din pag 3



confruntarea, mai mult sau mai puțin dramatică (aș zice mai puțin), dintre partizanii ecranizării și adepții scenarilor originale, cit și contraversa; cu sau fără „specifice”, nu-și propunau, în fond, un învingător și nici un final spectaculos. Rezulza, deși mai puțin elegantă, oferă totuși premisele unui punct de vedere comun... Să nu ne alarmăm decât... Dimpotrivă:

Partizanii ecranizării nu vor mai putea pleda pentru orice ecranizare (poate nici n-au făcut-o...) și vor considera lucrarea literară (să sperăm), doar ca un punct de plecare, un deposit de fapte de viață și o confirmare a viabilității unei teme... Ecranizarea nu va mai însemna, în acest caz, repetarea cu alte mijloace artistice a unei lucrări deja existente și nu va mai exista nici riscul aborderii unor teme devenite între timp inactuale... Avantajele, după cum se vede, ar putea fi pensate penibil unei anumite comodități scriitoricești.

Adepții scenarilor originale, pliednd pentru o întoarcere spre faptele (adică, din nou, spre actualitate) și conștienți de minusculie existente până azi în reflectarea pe peliculă a realității noastre, net, socialiste, vor refuza pe viitor tratările simpliste (uman), inexpressive (artistice), nelucrante (în ansamblu)... Pentru că, în ultima instanță, deși participanții la această discuție par convinși, cel puțin teoretic, că actualitatea unui film nu rezidă doar în suna lui de inspirație — viața noastră de azi, nici în plasarea acțiunii în ceea ce numim „anul nostru”, ci în capacitatea sa emoțională, veridică și — de ce nu! — filozofică, de a răspunde problemelor stricte, reale, majore, ale spectatoriului de azi. (Și poate de aici și insatisfacția, cu atât mai mare, a spectatorului față de unele producții declarate inspirate din actualitate („Lumină de iulie, Ciocul omului la drum” etc.).

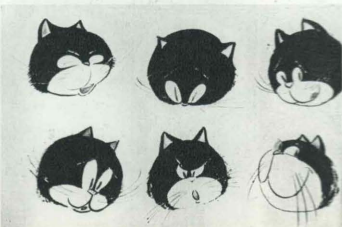
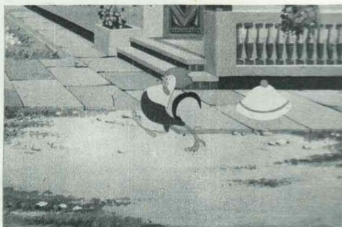
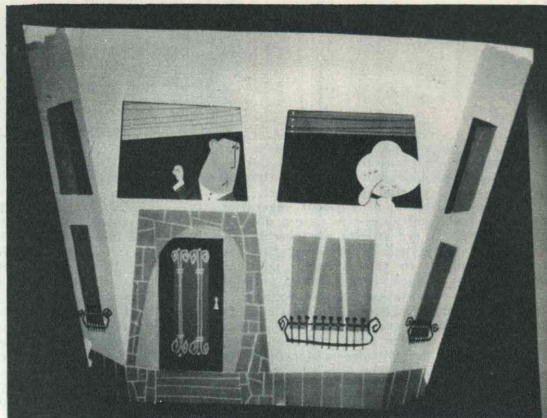
Dar dacă toate aceste lucruri, așa cum se declară, nu mai sînt noi pentru nimic și se știu încă din prima și a șaptescilei celei de a patra generații (fa scenaristilor), de unde siguranța că în capătul acestei discuții vor exista, cel puțin în intenție, mai multe scenarii originale, judicioși devinute de actualitate! Și de unde certitudinea, mai ales că rezervele de vervă și competență rămase pentru susținerea sau infirmarea „specificului” celei de-a șaptea, ar vor ridica valoarea și calitatea... a ceea ce poate sau nu poate fi povestit dar conștientă totuși baza filmelor — actualitate!

Radu Cosasu scria în intervenția sa despre necesitatea pentru film a unui contact viu, nemîlciit, cu realitatea noastră socialistă („a unor filme care să-și propună să spună mai mult despre ziua de azi...”); Petre Săleudeanu îl invita și el scenaristii să reflecte — și prin intermediul filmului — influențele — realitatea înconjurătoare, imediat; H. Rohan pleda pentru un film care să întărească spectatorului efortul pasionant al anilor de construcție și muncă, munca — erou principal; iar Ion Băieșu susținea, aceeași idee amintind necesitățile dramatice ale unor geografiști care au explorat munții Vrancei, exemplul Mariei Zădăru, președinta unei gospodării agricole colective.

Dar pentru ca acești eroi și aceste fapte de viață (aceste realități) — în esență) să ducă la crearea unor filme de stringență actualitate, scriitorii, regizorii sau scenaristii-regizori trebuie mai întâi să descopere (să întuiască) și să recreeze (tot altă de convingător) această confruntare pasionantă de destine, acel simbul de conflict în stare să grupeze organic tot ceea ce viața i-a oferit scriitorului cu experiență umană. Dificultatea, anticipând oricum ideea intervenției, nu constă însă în neelucidarea nu știu căror probleme foarte savante de teorie... (discuția nu dovedește mai puțin că deși n-ar fi putut crede); și nici în neînnoșterea viștii... (fiecăre din participanți pare să dețină fapte de viață pentru o duzină de filme). Dificultatea pornește tocmai din momentul generalizării în care, depășind consemnarea reportericească de fapte

Continuare în pag. 5

ci
ne
ma
ȘANTIER



CĂCULIȚA CU CIUC ROȘ

Constantin Popescu, unul din veteranii desenului animat românesc, în vîrstă de 75 de ani, a realizat pînă acum 26 de filme în acest gen (8 în regia proprie). Dintre cele mai izbitoare amintim: *Hoțul de la circ*, *Purcelușul în excursie* și *Războiul Mac-Mac*.

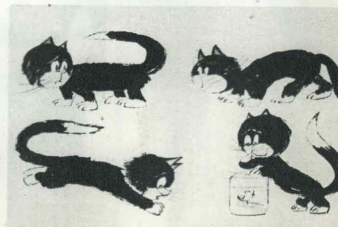
Ultimul său film, terminat la începutul acestui an, se intitulază *Căculița cu ciuc roșu*. Filmul îmbină elemente de satiră cu umorul ironic cu care Olimp Vărășteanu ne-a obișnuit din filmele sale anterioare (*Voinicelul*, *Cortia* și altele).

COTIDIENE

Regizorul Olimp Vărășteanu a terminat recent *Cotidiene*, un nou desen animat. Personajele principale ale filmului sînt doi tineri căsătorii. Căsătoria lor se desfășoară perfect pînă în clipa în care, un buchet de flori trimis de un destinatar necunoscut se transformă în... mărul discordiei. Filmul îmbină elemente de satiră cu umorul ironic cu care Olimp Vărășteanu ne-a obișnuit din filmele sale anterioare (*Voinicelul*, *Cortia* și altele).

DESPRE FLORI

Regizorul a. Ghigoșo încearcă în prezent, după un scenariu de Gopo, secvențele unui alt desen animat. În distribuție: un om și o floare. Cuplul nu este înedit. El constituie un leit-motiv al filmelor lui Gopo. Rezervorul regizorului Gopo cosmic și istoric, scenariul Ion Popescu își plasează eroii într-un cadru domestic.



Caraghează în film

Continuare din pag. 4

și situații, trebuie să trecem la rețetarea lor în retorta clarviziunii artistice... și aici, mai mult ca oricând, o nevoie de talent (și experiența), competența (și maturitatea) convingerilor de viață (și țărnia morală) a scriitorului comunist.

E momentul în care „generalul-uman” al milor de fapte de viață devine sau nu, esențializat, „generalul-uman” socialist; munca se descoperă ca act creator capabil să emoționeze, căutările unor geotizicleni răspund propriilor noastre căutări, viza lui Sabri Emurla capătă conținutul cu a noastră, iar cazul Mariel Zidaru, depășind limitele curent agitatorice ale cazului particular, comunică prin dramatismul său sufletului colectiv al milioanei de spectatori.

Specificul filmului nu absolvă conflictul de acuitate. Actualitatea imediată din care ne inspirăm și febrilitatea reflectării (transpunerii) nu poate senza inconștienta unor caractere. Pleoara pentru nou nu poate exista. În afara infirmării vechiului. Și eroismul lui Sabri Emurla, ca și al eroismului Trupa ori al Mariel Zidaru nu poate fi doar enunțat, ci trebuie ușor lăstăit (conformismului și comodității) și formelor specificite manifestate a lăstăit în conștiința unor oameni; competența poate fi promovată doar prin demascarea incompetent (și din nou, nu în afara conflictului) după cum noul univers moral al unui erou nu va rezulta cu evidență decât din izbucnirea cu rămășițele individualismului, cu spiritul meschin, mieburghoz.

Filmelor noastre artistice de actualitate — și în primul rând scenarilor originale — le lipsește însă, uneori, tocmai aceste conflicte puterale. Și nu pentru că ele n-ar exista în viață, ci pentru că a drumul unor... de aceea poate și ales dramul celor mai mici rezistențe. Și conflictul uitat... se răzbuună.

Realizarea unor filme valoroase nu e numai o problemă de „specific” (mai mult sau mai puțin înșuși) și nici de opțiune între scenarii și scenarii originale (ar fi — și acesta — un scenariu nerealist...), ci de abordare curajoasă de pe pozițiile eticii noi, comuniste, a celor mai importante probleme și aspecte ale vieții noastre de azi.

E ceea ce, într-un fel sau altul, pare să releasă din floce intervenție.

O relație
fundamentală:
scenarist-
regizor

de Mihail IACOB

Nu apăr și nu cred în delimitările făcute mecanic în domeniul artei (mai ales pe cele ce au drept — cu suntuozitate — absolute) — încredințată să marcheze, din experiența proprie și cea a confratrilor, elemente noi în lipsite de importanță în relația scenarist-regizor, încep totuși, cu o fixare volt schematică a pozițiilor. Există, pe de o parte, opinia că scenaristul este tac-totum-ul într-un film. Partizanii acestui punct de vedere (preintere) sînt destul realizatori de film) acceptă intervenția regizorului, de rezonanță, în clipa cînd lucrarea literară, adevărată, se contaminează. Cea de-a doua opinie în circulație îl acordă regizorului rolul de... prim-redactor de scenarii. Personal, consider și una și cealaltă din variantele amintite puțin proprii cinematografului nostru în etapa actuală. Poziția regizor-nu-partizant e cea ce este literatură în film și împărtășește pe realizator de „fondul” problemelor vehiculate în opera de artă. Regizorul nu se mai simte, în acest caz, un creator

Continuare în pag. 6

Demult (rectificăm: nu prea demult...) În Climpungul Musculeului, școlarul Musatescu Tudor se împinge pe ulitele orașelului provincial, cu bătrînul flăcăuțar din a cărui cutie miraculoasă se revărsa „Titanic vals”, melodie „sfîșietoare” de o blîndă năvritate, care a făcut epocă. La bătrîni, „reginei” li se împărțeau cărți postale ilustrate înfățișîndu-l — în ipostaze floros melodramatice — pe întîil juri primii ai ecranului iar tragediile „veacului suspect” (expresia deflatoare a lui Bacovia) erau drapate de filele jurnalelor mincinoase, de farsele electorale, de bilantul bizar al politicisimului. În orașul de munte în care Caragiale plasease acțiunea „Scrisorile” sale, cata-veniciumul opera masiv, tipăreștii se precipitau după posturi cu o „renumeratie după buget”, mare, și, mișcîndu-se cu anacronică voinicenie printr-o angarale și diabolice negustoriest și politice, noii Agamită Dandanache își ofereau petreceri cu țuca bătrînă și cu... „Titanic vals”. Imaginea grandioasei catastrofe a pachebotului naufragiat avea darul de a îmbușona obrajii doamnelor orașului, moleșite subit de emoții „artistice”, ori, dimpotrivă, „ybrînd” — mative — și apelînd la flacoanele cu săruri.

Mai tîrziu, pe linia celor mai bune tradiții ale satelii caragialești, Tudor Musatescu a creat cu plasa „Titanic vals” unul dintre cele mai valoroase texte ale dramaturgiei romînesti dintre cele două războaie. Verva scenicitoare, umorul, eleganta stilistică a repiticii — toate acestea, asociate unei mature capacități de reconstituire a epocii, de „conservare” a timpului, au impus „Titanic vals” atenției și preturilor iubitorilor de teatru.

Era nedrept ca acest scriitor deosebit de dotat să nu fie solicitat să scrie pentru film. Sperăm că acest început de colaborare va aduce studiourilor noastre scenarii mult viat; o comedie savuroasă, tonică și originală. Pentru început, Tudor Musatescu semnează alături de regizorul Paul Călinescu scenariul literar al filmului realizat după „Titanic vals”, film pentru a cărui turnare s-a apuciat la tehnicieni de mare prestigiu: imaginea Ștefan



În interiorul prăfuit, cu poze de vedete pe pereți și cu carpete „orientale” a se uitat ora destăinuirilor... (Mitzura Argehi și Coca Andronescu)

Horeath; scenografia: Ștefan Norris; sunetul: Victor Cantunieri; machiajul: Paraschiva Coman; director de film: Nicolas Codrescu. În mare parte actori de teatru — ca și la alte filme — iată lista interpretilor principali: Grigore Vasili-Birlic (Sprache) Dinu Lucian (Traina), Liviu Bădescu, (Decebal), Coca Andronescu (Miza), Mitzură Argehi (Gena), Silvia Fulda (Chiriachita), Kitty Gheorghiu-Musatescu (Dacia), Ion Lucian (Nerocea), Ion Fintezanu (Primarul) și Florin Scărlătescu (Procopiu).

★

— „Am un amor de totdeauna pentru comedie — ne-a declarat regizorul Paul Călinescu. „Titanic vals” m-a atras în chip deosebit dar, pentru a cita oară o spun — mi-am dorit în primul rînd, un subiect contemporan. Din păcate, despre comedie se vorbește prea

mult, se teoretizează excesiv și se face prea puțin. Nu e suficient să ai la dispoziție un text literar de succes. A trebuit, decupînd, să rezolv unele spații statice ale piesei, să recur la situații și personaje noi care să contribuie la relatarea cu mai multă pregnanță a ideilor arătîndu-se selectez dialogul. Mă preocupat mult ritmul compoziției cinematografice, fiindcă n-am intenția să dinamizez naratiunea numai prin efecte de montaj, prin spectaculoase tăieturi de forfecă, prin suspensi gratuite. Comedia implică o disciplină, o organizare precisă a episodului. Evident, puteam „clopîrți” piesa adăugîndu-i numai unele scene scrise special, dar am considerat că trebuie să rețopesc într-o retortă nouă lumea de imagini a operii lui Musatescu.”

În convorbirea avută cu Paul Călinescu am abordat și problema „stilului Caragiale”

le” și măsura în care acest stil va fi utilizat în „Titanic vals”. Detrivit concepției regizorului, comediile lui Caragiale au o construcție nămai a lor, unicit, un amor de convenție, metaforic, jargonul genial cu date concrete și umoare de haz absurd, astfel încît efectele lor scenicitoare năngăduie reeditării; ele însle, parodii de epocă, nu sînt „parodiate”. Perioada de timp, istorică, originală și stigmatizată de Caragiale, nu coincide cu aceea în care trăiesc eroii „Titanicului”. Musatescu cultivă un comic de o factură deosebită, mai elastică, mai îndrăgătată tradițiilor de început ale comediei romantice — și transpunerii cinematografice trebuie întreprinsă pînă la urmă bine diferențierile acestea.

Evident, se urmărește realizarea a ceva nou, se încearcă „fixarea” pe peliculă a unei pleze pline de efervescentă, de culoare și spirit. Rămîne de văzut în ce măsură „Titanic vals” va justifica așteptările.

★

Se filmează o scenă de familie. „Păpă” Sprache (Gr Vasili-Birlic) este „Universul” însoțindu-și lectura de citări din cap și ținîndu-și de lamentări: („Aa, uită, dom’le...”). Miza-Sarmisegetuza (Coca Andronescu) e gazda de înaltărie. În ușa apare Gena (Mitzura Argehi) care — în afară de rol — îi se adresează lui Sprache-Birlic:

— Ce tătice simpatice am! „Tătică” (privire peste „Universul”).

— Eu totdeauna am fost un bărbat bine! Nene! Mă simțeam (regizorul), n-ar fi bine ca în momentul în care...

Și așa, într-o atmosferă cu adevărat familiară, se contaminează scene, se caută idei, se apelează la amintiri și „Titanicul” navighează spre ecran...

GH. TOMOZEI

O scenă „de familie” cu Silvia Fulda, Kitty Gheorghiu-Musatescu și Dinu Lucian (foto M. Catargiu)



LA ORDINEA ZILEI: SCENARIUL

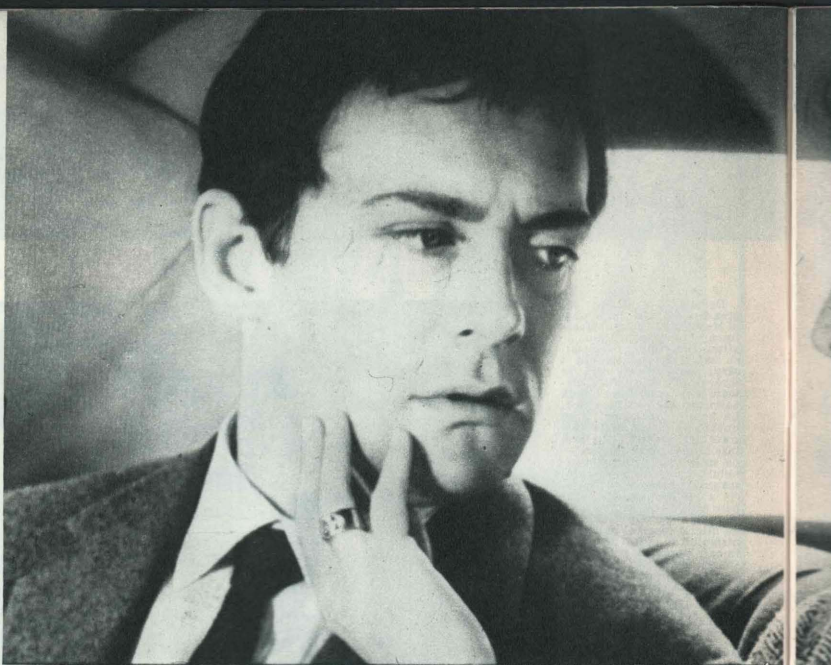
Continuare din pag. 5

deplin responsabil. El devine un simplu tehnician (în această privință se poate dovedi îndemnat sau nu), un „decuppur”. Niel pretutindea rolului redactorului de către regizor nu dăce la rezultate prea fericite. Viitorul realizator se „îmbibă” de material, își pierde limpezimea, ochii critici atît de necesari, și nu mai vine — în deosebi în propria viață — cu soluții inedite care să le completeze pe cele ale scriitorului. În primul caz, regizorul începe filmul prea indiferent, în al doilea, prea oștist. Care ar fi atunci cea mai bună legătură între scriitor și regizor? Fără intenția de a da „rețete”, considerăm filmul rodul unei sinteze complexe în care intră, în primul rînd, doi factori fundamentali — scenaristul și regizorul. Pentru a da un rezultat artistic de calitate, colaborarea acestor factori trebuie să se efectueze într-un desăvîrșit climat de creație (de la prima variantă a scenariului literar la copia-standard). Într-un șantier artistic în care atît scriitorul cît și regizorul vin cu idei, urmărirea evoluția personajelor, dezvoltă cu atenție momentele de încordare dramatică din acțiune, se poate pregăti un adevărat scenariu literar cinematografic. Cele spuse atît nu înseamnă o invitație la imitație reciprocă, la „uitarea” specificului muncii de scenarist și al celui de regizor. Ele pledează pentru un realizator de film care nu se mulțumește să respingă ca „cinematografice” strădanțiile scriitorului, ci vine în întimplarea acestora cu sugestii constructive (cărora, fără doar și poate, numai scriitorul le dă forma literară definitivă). Colaborarea scenarist-regizor devine deosebit de fructuoasă atunci cînd se obține o perfectă comuniune de gusturi artistice (mărturisesc că am simțit din plin acest lucru în legătura permanentă păstrată cu Titus Popovici în timpul realizării decupajului filmului *Străduți*).

În fine, intervine și aici marea discuție culturală cinematografică pe care este de dorită o albă scriitor-scenarist. Nu cred că cineva care merge o dată pe lună la cinema se poate considera „îndrăgostit” de cea de a șaptea artă. Și nu mi-l imaginez pe acest „cineva” realizînd scenarii. Dacă în opera unui scriitor preumpanesc elementele vizuale, atunci această calitate trebuie neapărat cultivată. Asta înseamnă multe viziuni (mai ales din lucrările clasicele cinematografice aflate din belșug la Arhiva Națională de Filme), multe vizite pe platou, la filmările exterioare, în stilul de montaj. Problema aceasta are și reversul ei: nu numai scriitor-scenarist devine „pușin” cineast, ci și regizorul realizator e necesar să fie „pușin” scriitor. Să mă explic. În cursul turnării filmului, la repetițiile cu actorii după ce s-au tras primele „duble”, regizorul constată că dialogul acceptat la masa de lucru devine, pe alocuri, inutilizabil (fraza se dovedește nefecundă, este lipsită de cea trăsătură specifică ale limbii), vorbește, abundă în epitețe, pe scurt, îngreunează sau face imposibilă rostirea ei de către actor). Mi se pare că în această situație regizorul nu trebuie să înceapă o goană disperată după autor, ci să modeleze replica după necesități, fără a lăsa să se piardă farmecul dialogului.

Vreau să-mi exprim punctul de vedere și în ceea ce privește participarea scriitorului la procesul artistic de filmare. Sînt în dezacord total cu acei autori care se mulțumesc să predea scenariul, ca pe o statuie, regizorului, urmînd să-l regizeze, sub formă de film, abia la premieră. Societate foarte utilă prezența autorului în două momente: la turnarea filmului în primele tipare cinematografice (elaborarea decupajului) și la stadiul de încheiere, de rotunjire a operei (montajul). În rest, autorul poate lăsa „frînele” filmului numai în mințile regizorului.

Termenul această sumară intervenție cu o idee pe care o consider deosebit de importantă. În relația scenarist-regizor trebuie să existe un lucru de mare preț — încrederea, considerată reciprocă. Fără această încredere, un film nu va putea fi dus niciodată la capăt cu bine. Lamentabilele tendințe ale scenaristului ori regizorului (fiecare căuțind să se scuze prin greșelile celuilalt) sînt egale, întotdeauna, cu un film prost.



Maurice Ronet și Lena Skerla în *Focul fatidic*.

CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI EPOCA

Încotro se îndreaptă

A existat totuși, în ultimii ani, un reviriment în cinematografia franceză? Incontestabil că da. Majoritatea criticilor occidentali împărtășesc opinia că „noul val” a dat o lovitură, dacă nu de grație, cel puțin amestecată, vechiului mod de a face filme rutinier, mercantile. Se pare că produsele brevete în serie, cu mișcile porturbări sufletesti, tratate într-un conformism sălcios, se vor revărsa la nesfîrșit pe canalele cinematografului francez. Se ajunsese la un manierism al viziunii și al expunerii, cu formule extenuate și previzibile. O placiditate burgheză se întindea ca o cangrenă pe ecrane. O dată cu primii reprezentanți ai „noului val” s-a înregistrat o surpriză de ordin tehnic-administrativ. Tineri anonimi, fără sprijinul producătorilor de vază, lucrînd cu mijloace de artizanat, beneficiînd de un buget minim, mizînd pe teme în afara celor scontate de efect, au realizat opere mai „rentabile” decît cele pregătite cu întreg arsenalul știut. S-a ivit o căutătură de primenire a filmului, de stimulare a cursărilor reale artistice, a sincerității de expresie — altădată prohibite de despotismul producătorilor și al distribuitorilor. Pe neașteptate s-a văzut cît de compromis este nu numai arta confecționată, bulevardieră, stupidă a lui Delannoy, Verneuil, Decoin, dar și inerția, lipsa de relief, corectitudinea uniformizantă a unor regizori marcanți de genul lui Clouzet sau Cayatte.

După cele dintîi semne de afirmare ale „noului val”, cu o orientare socială promițătoare, cu o năzuință onestă de a sfida convenționalismul burghez, s-au produs, pe parcurs, numeroase replieri, abandonuri, compromisuri degradante. Multe făgăduințe făcute cu ocazia debuturilor nu s-au îndeplinit, multe promisiuni răsunătoare au fost dezmințite. Nimeni nu poate tăgădui însă persistența și a unor tendințe pozitive, care au permis cristalizarea citorva

personalități, indiferent dacă ele se integrează pe deplin sau numai în parte denumirii generice de „noul val”.

Încercăm o diferențiere cu caracter, desigur, provizoriu, siliți de necesități de sistematizare. Am putea distinge astfel o direcție spre filmul elaborat, mai reflexiv și mai riguros, în care accentul cade pe studiul lumii interioare. Valoarea tentativelor de acest soi depinde de măsura în care se respectă funcția determinantă a realității exterioare, a evenimentelor contemporaneității, deci dacă tema „ecorilor”, a repercusinilor sufletesti, are un suport tematic. Un pionier în forarea „timpului interior” este considerat Alain Resnais. Pornit ca documentarist, cu vădite înclinații de comentator al semnelor epocii (de pildă, tulburătorul *Noaptea și ceață* — despre lagărele de concentrare naziste), regizorul francez a creat în 1959 filmul de lung metraj *Hiroșima, dragostea mea*, care a înscris o dată în istoria cinematografului francez. Interesul filmului rezidă nu numai în ineditul investigației: autorul concentrează toată narațiunea în dialogul a două personaje, păstrate permanent în primul plan și se preocupă de zonele difuze, asculte odinioară inaccesibile peliculei, ale memoriei, ale dialecticii uitării și amintirii, ale duratei psihologice, strîduindu-se să găsească echivalente cinematografice pentru transpunerea stărilor de conștiință. Geea ce merită o atenție deosebită este sensul ideologic, artistic pe care-l capătă sondările în necunoscutul sufletesc. Resnais demontează anecdotică stereotipă cu să-i atribuie, din altă perspectivă, înțelesuri degradante. O acțiune franceză, sesită cu o echipă de filmare la Hiroșima, se îndrăgostește subit de un japonez și privește, după atîția ani de la trecerea războiului, ororile provocate de bomba atomică. Nu e o confruntare oarecare; ea are caracter



de șoc. Parcă o nouă explozie dezintegrează de astă dată vechea personalitate a eroinei. Pentru Italia oară, în efortul de regrupare sufletească, femeia se încumetă să străpungă, retrospectiv, negurile trecutului, să arunce o privire lucidă asupra suferințelor trăite. Revelația se petrece sub tensiunea dragostei (o dragoste ca o inițiere, născută din înțelegerea durerii și a datoriei) și implică necontenit ideea de gravitate, de răspundere. Solemn și tenace stăruie Resnais asupra necesității de a se accepta la un moment dat în viață sfârșimile plătorelor, pentru o reevaluare sinceră a drumului străbătut, pentru cunoașterea adevărului. Descifrăm în multe filme contemporane înțurarea acestei chemări spre autoanaliză severă. În lumina marilor responsabilități care-i incumbă omului în fața păcii și a războiului, în fața luptei pentru plenitudinea vieții și a iubirii, înțurarea materializată și în compoziție, în stil. Obsedat de jocul aparentei și al esenței pe plan psihologic, Resnais pătrunde, cu *Anul trecut la Marienbad*, în regiuni incerte care nu ating straturile conștiente. Rămne o ambiguitate a finalului: captivitatea femeii este un rezultat al persuasiunii bărbatului, care o determină să creadă în veracitatea unor întâmplări în fond imaginare, sau este un rezultat al trezirii, în fine, a voinței ei de a-și reaminti momente pe care conștința le repudiază? Experiența de o virtuozitate indiscutabilă nu deschide totuși drumuri fructuoase din pricina naturii atemporale și lipsei de consistență social-istorică a tipurilor. Pe Resnais se pare că-l încintă prea mult metoda „arderii urmelor”, a șaradei psihologice, a derutării celor care vor să descifreze mesajul inclus în fabulă. Ceea ce reprezintă o orientare inacceptabilă. În ultima sa realizare, *Muriel*, există însă un episod care se referă la atrocitățile din Algeria în timpul ocupației franceze. Întrebat asupra sensurilor filmului, regizorul a subliniat că un resort esențial constă în ura față de violență, o violență implicată chiar în actele cotidiene. El a recunoscut că, în parte, *Muriel* e axat pe problemele atitudinii franceze față de războiul din Algeria („*unul din episoadele foarte importante*”). De altfel, ca o justificare a extensivii realismului, Resnais afirmă, în numele creatorii filmului, că „*noi am fost sensibili la diferite unde care agită astăzi lumea contemporană*”. E o destăinuire prețioasă și să sperăm concludentă pentru viitoarele producții ale unui regizor extrem de înzestrat. În filmele lui Res-

nais deține un rol covârșitor aspectul plastic și sonor: asociațiile vizuale, simetria coloanelor și a fizionomiilor, arhitectura liniilor și a formelor, o anume incantație a vocii actorilor (intonajia Emmanuelle Riva, actrița din *Hiroșima, dragostea mea*), sugestivitatea acordurilor, repetarea unor motive (coridoarele castelului din Marienbad sau conturul statuii din parc văzută din unghiuri diferite) etc. Armonia imaginii savant concepută nu presupune întotdeauna transparența ideii, ci mai curând, din păcate, încifrarea ei. Din „cosmogonia” lui Resnais descinde și valorosul film al lui Henri Colpi *Absență îndelungată*, care a rulat și pe



Filmul care a făcut-o cunoscută pe Agnès Varda (stînga): *Cléo de 5 la 7*. Scenă de lucru cu Corinne Marchand.

ecranele noastre, film în care regăsim efortul de a defrișa spațiile tulburi ale uitării, în scopul recuperării unui om mutilat sufletește de fasciști. O înclinație spre procese complicate psihologice ne întîmpină și în *Tarecul* lui Armand Gatti, care se evidențiază prin puternica încredere în resursele etice, prin violența ripostei dată disprețului nazist față de om.

Ca o altă direcție în explorările tinerilor regiști francezi am putea releva filmele de o factură mai acut documentară, de o inspirație mai spontană, nu pudică și gravă ca la Resnais, dînd chiar o impresie de improvizatie și paradox. După cîteva încercări calificate contradictoriu de cronicarii cinematografici (*Cu răsuflarea tăiată*, *Micul soldat*, *O femeie este o femeie*), Jean-Luc Godard obține cu *A-ți dă viața* cel mai bun film al său. Istorisind întîm-

plări din existența unei prostituate, Godard arată motivele sociale ale decăderii femeii și marchează cu o severitate de cronicar etapele unei tragedii. Cîteva secvențe sînt construite chiar în maniera documentarului (date statistice și clinice) din care reiese implacabil caracterul industrial al prostituției, normele impuse și „productive” pe care le-a instituit burghezia spre a folosi la maximum situația îngrădă femeii. Pe Godard îl seduce însă mai mult asocierea pe care o stabilește cu martirajul Ioanei d'Arc și insistența asupra demnității, aproape inconștiente a eroinei sale, în trecerea prin josișnic. Întrebarea finală a fetei: „ce vină am eu?” la care se răspunde prin focuri de revolver, mortale, dădînt-odată dimensiunea zguduitoare a tragediei.

Împărțit în douăsprezece tablouri, filmul n-are aparent rigoare, traversările, surările sînt bruște și dezinvolve. Despre Godard s-a spus că are o stîngăcie premeditată, care dă senzația de prozăism, de nouitate. Se simte plăcerea regizorului de a „reinventa” cinematograful, de a relua totul de la zero. Dinadins este sfidată sintaxa narativă consacrată: uneori figurile sînt văzute din spate, un profil îl ascunde total pe celălalt, minute în șir sînt rezervate întocmirii unei scrisori. Sînt intercalate, în expunerea faptelor, imagini din filmul lui Dreyer despre Ioana d'Arc, o disertație asupra amorului, prezentată chiar de autorul ei, un filozof, un text din Edgar Poe, declamat. Interferențele nu sînt însă arbitrare, ele exprimă o dorință de deformatizare, brechtiană, nu răstoarnă, în ultimă instanță, tradițiile valabile și au adesea o motivare de conținut. Bunăoară textul din Poe despre portretul oval e o mărturisire și o prevestire a regizorului că, după ce el a absorbit viața din modelul inspirației, ca și pictorul tabloului cerebru, fata va fi hărăzită morții. Cadrajul în care e fixată mereu eroina, cu liniile verticale și orizontale, accentuează ideea de prizonierat. Godard posedă o bogată cultură cinematografică și un instinct al inovărilor. Apare însă și un teribilism al efectelor, ostentativ de multe ori. Chiar un neutralism de proveniență estetizantă diminuează valoarea demonstrației fiindcă răcola, uscăciunea devin sinonime cu impasibilitatea în prezentarea unor momente în fond sfîșietor de umilitoare ale eroinei. Godard nu conferă elementului social reliefuri convenit, fapt care se rasfrînge evident asupra substanței filmului.

Mai emotiv, mai poetic, François Truffaut descrie în *Cele patru sute de loviturii* o copilărie ultragrată. Evocarea are undeva, în subteran, un caracter de confesiune, cu o notă romantică în spiritul lui Jean Vigo. Atmosfera școlii e reconstituită cu autenticitate: murmurul elevilor, răbunirile de exuberanță, rigiditatea și fariseismul criteriilor pedagogice de tip bur-



Pentru ecranizarea piesei lui Françoise Sagan, *Castel în Suedia*, Vadim a distribuit actorii cunoscuți ca: Brial, Monica Vitti, Curd Jurgens, Jean Louis Trintignant și cîntăreața Françoise Hardy, pe care o vedem alături de regizor.

ghez. Exclamația de protest social din *Cele patru sute de loviturii* n-o mai întîlnim lafel de viguroasă în *Trageți în pianist sau Jules și Jim*, filmele următoare ale lui Truffaut, interesante, dar circumscrise unei anumite tematici. Printre alte producții ale „noului val” elogiate de cei mai mulți cronicari cităm: *Foală faldă* de Louis Mallo, *Lola* de Jacques Demy, *Cléo de la 5 la 7* de Agnès Varda și, recent, noul film al lui Godard, *Disprețul*.

Bilanțul nu este însă, în limitele, eroic satisfăcător. Izbitorare sînt și vizibile o cîmplărită comise. De la început a fost vizibilă o cîmplărită restrîngere tematică. Deși au năruit unele sfadofade pe care se bizuia filmul șomolent tradițional, reprezentanții „noului val” n-au cutezat să treacă anumite hotare. Reveneau aceleși drame intime consumate în cadrul aparatamentelor de lux și al cafenelor unde se aduna elita intelectualității. Zidurile micului univers sînt totuși prea strîmte, ca să permită o respirație în voce. Jean-Luc Godard declara în „Cahiers de Cinéma”: «*Sinceritatea*

exponenților „noului val” constă în aceea că ei vorbesc mai degrabă despre ce cunosc decât să vorbească rău despre ce nu cunosc sau să amestece tot ce cunosc. Să vorbim despre muncitori? Și eu vreau asta, dar nu-i cunosc îndăjuri? Pe drept cuvânt, în revista „Arts”, un critic (Roger Boussinot) îi reamintește lui Godard de metafora lui Stendhal despre atitudinea tipică a fiului de farmacist care sfârșite prin a crede că lumea e alcătuită dintr-o mulțime de farmacii.

Găci nu e vorba doar de necunoaștere, ci și de o îngrijorătoare lipsă de curiozitate, autorii complăcându-se în ideea că se mișcă într-un perimetru îngust, sufocant. De aici o reflecție care tot incompletă a societății franceze de azi, în coordonatele ei esențiale, cu problemele ei vitale, de aci absența operelor cu un suflu grandios, prilejuit de teme mari. Sint lacune care dau un certificat de incapacitate întotdeauna penibil pentru un curent care se pretinde inovator în artă. Dar „noul val” are și alte păcate capitale.

Anunțate ca o replică la convențional, multe filme sfârșesc prin a aplazia formula lor cit de cit inedită, creșd în locul unei convenții, alta. Astfel se ajunge la o nouă stabilizare a cișcelor. Cultivarea sexualității și a mondenității a devenit o sursă de ciștig pentru un regizor lansat cu vîlvă, Roger Vadim. Concluziile descurajante pe care le colegii săi de generație. Decorul preferat al unor filme de Vadim, Philippe de Broca, Jacques Doniol-Valcroze, sint garanterile ultramoderne, în care se aude sunetul sincoat al magnetofonului, pașii de dans ai actriței, sumar înveșmîntată, glîgîutul coniacului. Blazarea unui tineret electrizat doar de goana vitezei pe autostrăzi și de perversiunile sexuale este zugrăvită cu o binevoitoare complicitate. Dacă parodia cu vervă a filmului comercial a încetat, asta se explică prin aceea că anticonformismul inițial nu mai e solvabil. În urma primelor filme „eretice”, unii regizori tineri au reținut, cu chiu cu vai, atenția producătorilor, au intrat în grațiile lor și se pot deci acum supune docili cerințelor curente. Împreună cu filmul frivol căruia o ramură a „noului val” s-a imprimat o îndecănată mai apăsată, e cultivat și formalismul decorativ: asocierile bizare, contrastul de lumină și umbră, în afara oricăror necesități de conținut.

Mai agresive sint însă alte forme de readaptare la decadentism. Claude Chabrol ciștigase primul round cinematografic, cu filmul *Fricomul Serge* în care exista o incisivitate critică împotriva moravurilor claselor guvernante. Mai tirziu, în celelalte filme, Chabrol s-a amuzat să compună pe ecran un fel de esteticiă, în care personajele sint pure abstracțiuni, marionete, acțiunea, o parabolă estoterică, stilul, dificil, ininteligibil. Acolo unde exprimarea critică dispărea, răzăbăteau la suprafață confidențe insolente, un dispreț față de aptitudinile omului simplu, un cinism desgustător. La Chabrol se observă din ce în ce mai pronunțat delicia pe care i le procură acțiunea de murdărie a unor adevăruri elementare. Nici o travestire nu mai e eficace, deoarece concepția unor filme s-a vădit a fi de esență fascistă. Scenariștul său nedespărțit, Paul Geauff proclamă în „Express”: „...inima mea speră întotdeauna că va învinge dreapta. Eu prefer forța, inteligenței”. Critica democratică, progresistă trebuie să adopte o atitudine fermă în fața acestor manifestări.

Un viciu generalizat al producției ultimilor ani caracteristic și filmelor bune este, cum am subliniat, insuficiența determinare socială. Spre deosebire de producțiile tinerei generații italiene, cele franceze sint mai difuze ca problematică, mai rezervoare, în investigații. Nu numai că viziunea regizorilor italieni este radicalizată în comparație cu cea a componenților „noului val”, dar însăși metoda de cercetare are un caracter mai cuprinzător, mai obiectiv. Dacă într-un film de Francesco Rosi, autorul e interesat de toate detaliile, urmărește o descriere realistă multilaterală, înmulțește unghiurile de vedere, păstrează un ton de imparțialitate, aspiră așadar spre o perspectivă de istoric, într-un film de Godard, aparatul se rotește de pildă în jurul actriței Anna Karina — excelentă de altfel —, tentată de o realitate subiectivă, de impresiile și neliniștile eroinei. Este o deosebire de stil, dar și de mentalitate, care definește orizontul preocupărilor. Asupra acestor disocieri între cinematografia franceză și italiană vom reveni în numărul viitor.

S. DAMIAN



cinema
INTERVIU

ALAIN RESNAIS ȘI PROFUNZIMILE REALULUI

Alain Resnais crede sincer că „adevărul nu vai al cinematografiei franceze e cel al spectatorilor” și de aceea găsit curajul și forța să continue a serie de căutări interesante începute cu documentarele „Și statulele mor” și „Noaptea și ceață” pînă la filmele de mare răsănat „Hiroșima, dragostea mea”. Anul trecut la Marienbad” și recentul „Muriel sau vremea întoarcerii”. Dupăind limbajul cinematografic tradițional, el impune ca o reprezentare a realului, nu numai grafismul imaginii dar și conținutul ei. Există în acest sens o filiază sigură între concepția de scriere cinematografică a regizorului francez contemporan și cea care decurge din munca lui Eisenstein la „Potemkin”, în deosebi la „Ivan cel Groznic”. La Resnais accentul cade puternic pe reprezentarea exactă a detaliului real, pe descrierea documentară a locului și a personajelor, din care înșese liniile de forță ale operei sale, temele care-i sint dragi și care vizează comportarea omului modern. Toate acestea fac din el o cineast angajat chiar dacă nu răspunde întrebărilor care i se pun, chiar dacă se ferește să se considere un „autor”. Pentru că — e știut — numai faptul de a ridica anumite probleme în anumite condiții bine determinate, înseamnă un act de angajare...

În cea mai importantă creație a sa, Muriel, se vorbește cu un mare simț al răspunderii despre un fapt de o gravitate excepțională: practica torturii de către militarii francezi din Algeria și traumatismele morale suferite de tinerii soldați care au participat la acest război. Totul în acest film concurred la o reflecție realistă: decorul, fotografia și utilizarea culorii; regia și îndrumarea actorilor și, evident, montajul a cărui funcțiune esențială este să aduce într-o viziune artistică unică, plină de forță, elementele disparate ale realului.

Cu această remarcă am început convorbirea mea cu Alain Resnais, destinată revistei „Cinema”. R. — Am înțeles, îmi spune el, o reflecție cel mai profundă a realității. Ținînd seama că acțiunea se situează, cu aproximație,

În primele zile ale lunii noiembrie 1962, ar fi fost normal ca războiul din Algeria să lipsească, mai ales că atunci s-au petrecut evenimente care au zguduit și vor zgudui încă multă vreme Franța. Un scenariu despre contemporaneitate se naște întotdeauna din atmosfera care ne înconjoară. De aceea mi se pare că Muriel nu este un film de „intenție” ci de „preocupări”.

I. — Ce înțelegi mai exact prin aceasta? R. — Un film trebuie să fie un fel de sonerie de alarmă care să-l ajute pe oameni să observe mai bine viața din jurul lor; care nu le aduce întotdeauna soluțiile pe care ei li în drept să le aștepte, dar care li forțază să-și ascute privirea... Am urmărit în Muriel un fel de critică a unei „civilizații a fericiții”. Societatea noastră este astăzi pradă unor transformări lente. Mie mi se pare interesant să-i arăt nu atât pe „transformatori”, ci pe cei care opun rezistență transformărilor.

Trăim bazei pe niște convenții sentimentale sau sociale care sint pe cale să se degradeze, să intre în putrefacție. Cînd facem un film, sperăm că primiv această degradare în față, să putem accelera procesul de salutar transformare. Un procedeu posibil care nu e, desigur, unicul...

I. — Remarcă mea e provocată mai ales de această dualitate prezentă peste tot în „Muriel”, între trecut și un viitor care nu apare să fie chiar un viitor, tocmal de teama neagunoscutului moral.

R. — Exact; al Impresia că mulți oameni cad actualmente peste tot să „se apere de pîcături”, să se strecoare între două averse. Acest prezent și acest viitor nu sint poate gîndite cu destulă forță pentru a aduce bucurie. Oamenii prevăd sentimentul colectiv dar ei sint stăvilii de vechi obiceiuri, sint crîșpați și înfricoșăți; unii presupun că nu pot acționa asupra evenimentelor și, pentru moment, se ghemește în gîndea lor. Ne dăm bine seama că atenția la informațiile senzationale, răspîndite zilnic de radio și presă, seade, se destramă. Ca atunci cînd ești înțepat de mil de

albine... La sfîrșit nu mai reacționezi. Uneori faci mori. În aspect al acestui fenomen al vieții noastre am încercat să descriu în Muriel.

I. — Bernard eroul filmului dv. face parte dintre acei, se pare, pe care nimie nu-l predispuie la cruzime, dar al devina crud prin înghiere, avrîrit într-un război în care tortura era la ordinea zilei...

R. — E ceea ce mă înspălmîntă mai mult. Dar, oare trebuie arătat un personaj care reacționează bine, ori e mai salutar să examinezi un personaj care reacționează prost și provoacă prin asta dorința de a face tu însuși altfel? E ceea ce eu as numi o „cinematografie de stimulare”, în comparație cu o altă cinematografie, „de exaltare”, în care spectatorul este „lăsat în seama” istoriei și scuturat în toate sensurile, convins chiar uneori, că a ajuns al însuși un erou. Eu cred că, dimpotrivă, s-ar putea prezenta — și nu spun că Muriel reprezintă un exemplu — o cinematografie care să-l deschidă ochii spectatorului, confruntîndu-l cu un erou care să nu-1 spună „imită-mă”, ci dimpotrivă, „ce-al fi făcut în locul meu?”

I. — Mi se pare tocmal că această distanțare este sursa esențială a „răului” intim, bolnăvicioși și greu de definit, pe care-l resimți după ce ai văzut Muriel. Meditarea individuală, grefată pe un sentiment colectiv, îmi apare aici ca primul pas spre o mare luciditate.

R. — Da, consider că rațiunea poate fi și ea o sursă de emoție. Nu există nici un motiv să opui emoția, rațiunii!

În regăsim în acest cuvînt pe Alain Resnais cineastul fascinat deopotrivă de real, de liric și de operă, dar care — cum declară el — are nevoie „de multă muncă și singurătate” ca să creze.

Iată de ce și-a ales el în infima Parisului un biron mînșcut, puțin întunecat, dar unde poate savura liniștea și unorl via, căl... „poți împiedica plistică să doarmă sau să mînșce, dar dacă le dai dreptul la visare, ele pier imediat...”

François MAURIN

Imagine din filmul „Muriel”



Întreaga noastră presă a comemorat valoarea indiscutabilă a filmului *Tudor*, subliniind calitățile regiei sau ale interpretării, ale fotografiei sau sunetului, reușita peliculei derivând din îmbinarea armonioasă a tuturor compartimentelor servite cu exigență artistică majoră și contemporană. Vom intrizia în rîndurile ce urmează asupra calităților scenariului, care rămîne după părerea mea baza ideologic-artistică a oricărui film — asta în pofida altor teorii țînînd de „noul val” al gîndirii cinematografice și care tînd să ruineze scenariul sau să-l reducă rolul la proporțiile unui simplu pretext. O polemică prelungită cu un asemenea punct de vedere se demonstrează inutilă: a nega importanța scenariului echivalează cu zvîrlirea în aer a principului epic în roman și rezultatele unui asemenea experiment sînt cunoscute. Deci, revenind, ni se pare că reușita filmului *Tudor* începe cu reușita scenariului gîndit nu ca o evocare de evenimente istorice, înșălate cronologic, ci ca o *dramă cinematografică* ce respectă fidel regulile dramaturgiei clasice. Mihaela Gheorghiu s-a apropiat de fondul tematic-ideologic al evenimentelor înarmat cu înțelegerea marxist-leninistă a istoriei. Să ne gîndim: un film *Tudor* putea fi realizat și acum treizeci de ani. Nu ne este greu să ne imaginăm cum ar fi fost prezentată mișcarea lui *Tudor* și a pandurilor săi atunci. Tributar viziunii istorice burgheze și unei interpretări denaturate sau unilaterale a faptelor, scenaristul ar fi rămas robul de „pitorescul” desfășurării evenimentelor, „pitoresc” exterior și de paradă, înecat în sosul unei viziuni gre-gare, gongorice și patriotarde. Filmul de astăzi demonstrează că scenaristul a adîncit momentul istoric și că l-a înțeles în lumina înfruntărilor sociale și de clasă. În lumina unei asemenea interpretări, materialul s-a înfățișat vast: veacul își clătina temelile, țările românești se aflau la răsruce, contradicțiile de clasă și sociale cunoșteau un moment ascuțit, de virf, starea înrăimii era deplorabilă, mizeria, foametea secerau nemilos, jaful exploatoarelor nu cunoștea margini, dorul de libertate al milioaneilor și milioaneilor de asupriți nu mai putea fi înăbușit. În asemenea momente masele își creează eroii ca pe o expresie a năzuințelor celor mai înaintate

CONSTRUCȚIA DRAMATURGICĂ ÎN

TUDOR

de Aurel BARANGA

și a hotărîrilor de luptă. Vastitatea materialului înțeles și aprofundat prin prisma învățăturii marxist-leniniste cu privire la istorie, l-a condus pe scenarist la treapta *selecției* de unde faptele cronicele se convertesc în *destine omenești*. Iar conflictele omenești, *vehiculînd istoria*, au creat *conflictele* dramei.

Se poate face oricînd o paralelă — din punct de vedere dramaturgic, să ne înțelegem — între *drama istorică Tudor* și alte exemple ale genului, cum ar fi bunăoară „Vlaicu Vodă” sau „Ăpus de soare”. Respectul față de legile de aramă, aristotelice, ale dramei, l-au condus pe scenarist la reușita unei dramaturgii care respinge ispița ilustrativismului sau a șarizaticei „fresce istorice” în spatele căreia nu o dată s-a ascuns nepuțința de a sintetiza o pagină de cronică într-o dramă umană. *Tudor*, fiind expresia unui conflict în care eroii își joacă viețile, *convinge* și nu *pledează*, emoționează și nu „explică”, și face o reală, adîncă operă de educație anost-didactică. Omeneșul eroilor vine nu dintr-o „umanizare” exterioară, excentrică faptelor povestite, ci din miezul fierbinte al conflictului. De aici o calitate insuficient relevată de presa de specialitate: lipsa schematismului în prezentarea eroilor filmului *Tudor*, fie că aceștia au o partitură amplă sau una restrînsă. Filmul face — cu privire la eroi — demonstrația că schematismul se naște atunci cînd neangrenat în conflict, neobligat de viață ca să-și releve trăsăturile, eroul este pictat „din afară”. Și în această din urmă

ipoteză, oricît de bogată ar fi paleta dramaturgului, rezultatele rămîn aceleași: în locul unor oameni vii iau naștere niște fantome, mai minușios sau mai sumar conturate, dar tot fantome de sub veșmintele cărora iese la iveală zegrasul. Absența unui conflict adînc și obligat — obligat în sensul ficțiunii artistice — conduce faptul ca o înșurire de secvențe fără creștere și fără punct culminant, fără deznodămîntul artistic impus de conflict. Iar o asemenea plată înșurire de scene nu poate suscita interesul publicului oricîte „pene” și lovituri de teatru ar interveni pe parcurs. Dimpotrivă, „loviturile de teatru” sînt în asemenea cazuri și mai supărătoare fiindcă fac apel la o naivitate pe care publicul nostru o refuză. *Tudor* fiind — cum repet — nu o evocare ilustrativă de evenimente și nici o „frescă istorică” — cu tot ceea ce acest termen implică negativ — ci o *dramă istorică*, aduce în prim planul atenției noastre un conflict uman veridic, trăit de eroi veridici în condiții veridice. La o asemenea treaptă, faptul istoric concret și ficțiunea fac o simbioză perfectă, imaginația scriitorului mergînd organic în spiritul istoriei. Astfel înțelese lucrurile, nu știu dacă scenaristul a găsit în documente episodul Tudor-Aristița. Sînt mai degrabă înclinat să cred contrariul. Dar cit de convingătoare apare această poveste în film, tocmai fiindcă era cerută de conflict. În „Război și Pace” există o idilă asemănătoare. Întrebat dacă faptul s-a întîmplat în realitate, Tolstoi a răspuns: „Nu știu, cred că nu. Dar dacă nu s-a petrecut de vină e istoria, fiindcă această

dragoste trebuia să existe.” Dincolo de aspectul butadei, se ascunde un adevăr mai profund: creatorul adevărat se demonstrează acolo unde completează artistic cu imaginația sa faptele vieții. A înfățișa realitatea nu înseamnă a o copia. O asemenea îndeluncire meșteșugărească se soldează cu roade sărace. A înfățișa realitatea înseamnă a o înțelege în dialectica ei profundă. O asemenea sondă în viață scoate la iveală amănunte de o semnificație artistică superioară. Este cazul acestui episod Tudor-Aristița care, indiferent de valabilitatea lui istoric-concretă, îmbogățește viața eroului cu încă o dimensiune umană. Așa cum se desfășoară în film viața lui Tudor, drama lui Tudor, drama milioaneilor de năpăstuți ai acelei vremi, nu se putea termina decît cu sacrificiul vieții eroului. Dar moartea lui Tudor, adică explicită prin condițiile istorice care au produs-o nu naște în spectator un sentiment deprîmant, de abandonare dezarmată. Dimpotrivă, sentimentul general este tonic, datorat de încredere și de speranță. Causa lui Tudor a fost dreaptă și peste veacuri sacrificiul său și-a aflat răscumpărarea. Spre acest final patetic conduce organic întreg scenariul și în această lumină drama capătă proporțiile unei *tragедii optimiste*, gen propriu metodei realist-socialiste.

Lecciónile scenariului în discuție sînt multiple. Îmbinarea fericită a unei *dramaturgii clasice* cu elementele cinematografice moderne adăugă dat posibilitatea creării unui film care-și respectă în primul rînd propriile sale legi: interesant, captivant, plăcut, emoționant. S-a văzut cu acest prilej încă un lucru: că nu există *film lung*. Lung este ceea ce e prost. Deși ține peste trei ore — durată excepțională în modern — *Tudor* n-a obosit nici o clipă. Se verifică deci încă o butadă: toate genurile sînt bune, în afara celui plicticos.

Reușita scenariului *Tudor* este nu numai o biruință a cinematografiei, ci a întregii noastre dramaturgii chemată să urce treptele măiestriei și ale unei reale și profunde complexități artistice.

— Dragostea dintre Tudor și Aristița (Emanoil Petruț și Lica Gheorghiu) este integrată organic conflictului istoric.





DISCUȚII

LIMITELE GENIULUI DOCUMENTAR

Undeva, printre gândurile lui despre artă, Georges Braque consemna: „Progresul în artă nu constă în atingerea limitelor ei, ci în cunoașterea lor mai profundă”. Se pare că acest adevăr incontestabil se pune cu acuitate și în fața documentarului românesc. Înțelegerea judicioasă a limitelor genului, a eficienței lui politice și artistice, iată care ar trebui să fie, după părerea mea, principalele preocupări ale documentaristilor noștri. Dezbaterile plene și îngrijite a Consiliului Cinematografic, dedicată la problemele filmului documentar, au reliefat succesele și eșecurile genului, tocmai în lumina acestor limite specifice.

Cred că oricând analiza ori et de sumară ar fi ca și poate porni de la ce nu încercare de delimitare a genului, de stabilire a trăsăturilor lui specifice. Or, pentru aceasta, nu mai e nevoie să încercăm formate periodice, ci doar să repetăm o definiție stabilă încă de părinții genului — definiție care vine din urmă azi, fără reticiențe, de marea majoritate a realizatorilor de film documentar.

Filmul documentar reflectă fapte AUTENTICE — spre deosebire de filmul jucat sau de ficțiune care reflectă fapte VERIDICE. Cu alte cuvinte, dacă în filmul jucat tot ce se întâmplă POATE FI adevărat, în filmul documentar totul ESTE adevărat. Dar FAPTUL, AUTENTIC, nu determină singur specificul genului, el trebuie să fie reprodus pe peliculă în mod AUTENTIC.

Modalitățile reproducerei autentice a faptelor autentice în filmul documentar, iată una din problemele ce necesită încă dezbateri largi. (Am folosit deliberat formularea puțin bizară de reproducere „autentică” tocmai pentru a sublinia că nu mă refer la noțiunea ficțională de reproducere fotografică și nu la noțiunea filosofică de „reflectare”). Ar fi bine însă ca să nu înțelegem să facem o precizare. Problema nu rezidă într-o clasificare dogmatică: ce are voie și ce nu are voie să facă filmul documentar. Ea este în fond mult mai complexă și ar trebui, în principiu, să se rezolve în verdicte definitive. Tocmai de aceea s-a vrea ca rîndurile de fapte autentice luate dect ca un punct de vedere strict personal, și aceasta încă, fără a fi discutate despre represiune în limita experienței mele actuale.

Din păcate, o problemă atât de complexă cum e aceea a modalităților reproducerei pe peliculă a faptelor autentice se simplifică mai întotdeauna la această alternativă schematică: filmare directă sau filmare prin reconstituiri.

Or, modalitățile reproducerei autentice sînt condiționate în filmul documentar nu numai de limitele tehnicii folosite, dar — și aceasta este cel mai important — și de înșelămintele genului. Este un fapt indeobște cunoscut că aparatul complicat folosit la filmare creează la eroii filmelor noastre — care prin înșelămintele genului nu sînt actori — o psihologie specială, o reținere justificată care determină ca oamenii autentici, cu buletine de identitate, filmăți în situații adevărate, să nu pară

de loc autentici. Ba dimpotrivă, uneori sînt alți de falși și stîngheri în comportare, înclt privindul peecran spectatorului înșuși se simte jenat. Pentru că spectatorul, în mod intuitiv, este cel mai sever paznic al limitelor genului documentarului. El nu va accepta niciodată dect acele fapte care au fost surprinse sau care ar fi putut fi surprinse pe viu, acele fapte care prin înșelă esența lor sînt fapte sociale care se conștientă social.

Mai explicit: spectatorul va crede mult mai curînd în emoțiile proiectantului unei centrale electrice în momentul primei încercări, chiar dacă el a fost filmat prin metoda reconstituirii, dect în emoțiile unui adolescent la prima lui declarație de dragoste, chiar dacă ea a fost filmată pe viu, cu aparatul ascuns. Pentru spectator, diferența de filmare nu are nici o importanță, pentru el funcționează în primul rînd convenția stilică care înlocuiește un film dect un SPECTACOL și acceptă ca atare o declarație de dragoste în fața unui actor, chiar dacă e prost interpretat. Filmul documentar e în sine un SPECTACOL și nu spectacolul ca atare nu va crede în declarația de dragoste a adolescentului, ori cît de autentică ar fi ea, ori cît de ascuns ar fi fost aparatul în momentul filmării, ori cît de corectivă în fața oricînd episodului în cauză îl arăți felul în care ai filmat — dect în funcție de modalitatea în care ai reușit să te ascunzi și să surprinzi momentul de viață (film).

Deși, limitele filmului documentar obligă la o portretizare realizată nu atît prin reflectarea gândurilor și stărilor afective ale eroilor, ci mai ales prin reflectarea gândurilor și emoțiilor proprii ale autorului filmului față de eroi.

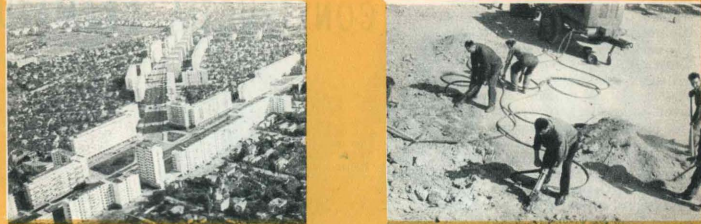
Reproducerea autentică nu trebuie să fie un scop în sine, ci doar un mijloc (deosebit de eficient), prin care autorul își comunică sentimentele și gândurile sale. Operînd numai cu imagini autentice, filmul dect interzîș inventiva, filmul documentar se manifestă în zona esteticii doar prin selecție și asociere.

Mulț discutatul curent „cine-verite”, absolutînd valoarea autentică, ajunge pînă acolo încît să conteste artistului dreptul de a se amesteca în procesul filmării, de a rețetiza tocmai rețetile la selecție și asociere. Remunînd în fond la personalitatea artistului, metoda „cine-verite” se lipsește tocmai de esența umană a artei. În acest sens, consider metoda „cine-verite” nu ca o modalitate estetică, ci doar ca o metodă tehnică de filmare. Polemizînd cu metoda „cine-verite”, Rossellini spunea într-un interviu acordat revistei franceze „Cahiers du Cinéma”: „Tehnica provocat în multe cazuri o cantitate de amestecări și dificultate comunicării. Omul poate însă să nu se înstrăneze și să nu-și lăturească contactul sufletesc cu semenii săi. Iată care este funcția artistului: să creeze un lucru nou, să găsească noul limbaj.”

Și tocmai de aceea ar trebui, ca fiecare documentarist să-și înscrie ca motto la începutul fiecărui film, cuvîntul unuia dintre întemeietorii artei lor, John Grierson: „Cred că oprimul pe care am vrea să îl găsim în fața unei societăți dinamice, care trăiește intens, nu este un lucru important... Mai important este un lucru care definește modalitățile acestei societăți... Așa vrea să folosească filmul ca dată, nu ca oîgnidă.”

Mirel ILEȘIU

Nota redacției
Considerăm că problema ridicată în articolul de mai sus justifică și necesită — în cazul abordării lor concrete, cu referință la filmele Studiucolectivă, la „lexandru Sahia” — o discuție menită să aducă unele clarificări în ceea ce privește modalitățile specifice de creație ale documentarului.



PREAMBUL

Pentru că revista noastră are de gînd să se ocupe sistematic de filmul documentar românesc și străin, o întrebare de preambul apare imediat: în ce măsură vă interesează „documentarul”? Vă place mult, foarte mult, foarte — fără a cădea în posturismul (Acesta din urmă fiind cel mai nelăstărit dintre răspunsuri, ca și în dragoste). Fără a cădea în posturismul, unia dintre cei mai „negrijitori”, dar dintre cei mai fascinanți, A. Hitchcock care nu a ezitat să spună: „Cum vrei ca o femeie să albe plăcerea să vină în noștrii la cinema, dacă după ce și-și spălat vasele, vede pe ecran tot o femeie apîlnă vesela?” — și nu e erou să înțelegem ce conștințe dezastruase ar avea extinderea unei asemenea idei față de „negrijitorii” artiști și stăruirea vicii documentarului, artă care tocmai de femeia spălnă vesela nu se ferose — fără a cădea totuși într-un asemenea pesimism, nu porîm rubrica noastră să fie sub titlurile „neutilizăm orb. Relațiile dintre public și documentar — și nu, noi, fără joia estetizantă, aceste relații ne interesează în deosebi — nu sînt subline. Inmăcina unei multimi de cinefilii care, se dea în vînt”, să alerge după un bilet în plus la o gală de filme documentare nu e, deocădată, o imagine de un „realism tulburător”, cum se zice. La întrebarea „echile, cu care debuta articolul acesta, tare ne e teamă că multe dintre răspunsuri ar intra în categoria pe care, în paranteză, o notăm drept cea mai nelăstărită. De ce ar fi nelăstărită ca documentarul, ca gen, să vă placă „așa și-așa”? Nu vrem să intrăm în labirintul „cine-verite” și a gustului. E un labirint cu prea multe zone de întinerie, cu coridoare prea răsucite, cu prea multe pălănturi, la capătul cărora „stale și spinzura” o majestate la care noi, tot de la bun început, declarăm că nu avem de gînd să ne închinăm. Lășind metafora și polemica eternă trîntită („degrabă”, „de o parte”, „trebuie spus că în numele gustului se perpetuează preîndeclăși”, „posturismul”, „trebuie miopi pe lângă înfînt frumuseții aște vicii și dect a lui”. Acceptarea „așa și-așa” a documentarului ne nelăstărește prin căruța pe care o mîntărește căruța în a simți viața, gustul vicii. Și totuși acceptăm să alții cu tîră alții-eva dect pedestral arbitrar: „dragă, nu o genule meu”, „dragă, nu-mi place...”, etc. etc. — a distinge despre documentar, ca și despre oricare artă, devine imposibil.

Dar să nu fim aboluși și să recunoaștem că există unele condiții obiective pentru asemenea tratate „subiectiviste” a genului nostru. Există, în primul rînd, o problemă de psihologie a spectacolului. Documentarul — imediat pară-se după pozurina lui Adam și Eve pe pămînt, print-o lege necesară a responsabililor cinematografici — a fost clasat ca programare între Jurnalul de actualități și filmul propriu-zis. Pare o chestiune formală dar dacă privim mai atent (obligativ majoră pentru cinefilii) vedem că ea are implicații foarte importante în psihologia spectatorului. „Jurnalul” este în ochii lui ziarul necesar — care pînă la urmă e Filmul e lectura propriu-zisă, obiectivul nr. 1, căruț-care-se-ateaptă. Documentarul — ce, ce caută? Am tradus situația în termenii literari, o mai putem echivala și la termenii actualității vast domeniu de sensibilitate populară: sportul. Jurnalul e „deșchiderea”, „mucala de justițieri, filmul e „vedeta cu plajului”. Documentarul e „proba de intermezzo”: călărie, ițicim, dir-țrac, în pauza dintre „deșchidere” și „vedeta”. Oricum echivalăm situația, documentarul — care, se punct de tranziț (cine nu știe cum zboră impresiile într-o căruț) între un spectacol de interes natural — jurnalul — și un altul de interes maxim — filmul. Transportat acesta de interes artistic, schimbarea de dispoziție a spectatorului se face exact în timpul pe teritoriul celor 10-12 minute ale documentarului, ceea ce grevează hoștărilor asupra forței lui de comunicare cu ochii și dect, memoria spectatorului (mă ferese să spun „suflet”, pentru că nu îi pare patetic). Atît de hotărîtor grevează „înțimplarea” aceasta, „destinăm” genului, încît chiar cînd documentarul e decuplat de filmele artistice (vezi ceea ce se amestecă „program de filme documentare” la „Timpani Noi”) și rulează de sine stătător, critica înșuși tace și mimăm! El este cel mai „deșchidător” al 100 — nu știe ce se ascunde sub acest termen: „program de filme documentare”. Mergem pe înainte și vedem: nu găsim la Capităniul Fracasce — intrăm la „Timpani Noi”, poate dăm de vrea călătorii în „Mozambic...” Filmul geografic de cele mai multe ori, albam carecru de înșătră, ca, dintre cele mai recente, acele „Imagini din Atena” ale unui studiu budapestan, care în deșchiderea la „Avea” lui Jerry Lewis — este cea mai simpatizată dintre speciile genului, după statisticele

personale. În ochii celor mai mulți, Filmul geografic se confundă cu documentarul, ceea ce mi se pare interesant pentru problema noastră psihologică: în timpul transferului de interes — de la sevăntele „Actualității” în film, de la, să zicem, cunoscutul villor în Moldova la Utilimul tren din Gun-Hill — înmărințe geografice, un Ilustrativul lor fără probleme, conține cel mai bine dorința de relaxare proprie acelei clipe dinaintea efortului principal, îndreptat, firesc, spre Film; orice solicitare estetică, complicită, vînzînd mai departe dect un Ilustrativul normal — și documentarul vînză — asemenea solicitare — se lovește de această „pasivitate” spirituală dinaintea Filmului. Ficțiunea. Cu F mare. De aici începe cel de al doilea lanț de „contingente” în film, cu care are de luptat documentarul. Există o mare prejudecăt și nu numai dect în fața „contingentei în „povești”, în peripeții, în ceea ce este cu „actori”, în ceea ce „nu s-a mai văzut și nu s-a mai auzit” — și mai mult ca sigur ar dreptate. La cinematograful dect de centralizat de pe Argeș am asistat la rulara Misterelor Parisului; sălta din Căpătînii era arhipălnă, privirile seclintau mai puternic dect biliterile contesei, urmînd lupta lui Jean Marais în canal, cu apa pînă la piept. Iar în public erau oameni care cărăreau mașini pe panțe de mînci cu o înclinare de aproape 90 de grade! Ei bine, Jean Marais îl fascina, poși el înșuși era mai „actor” dect tot ce e inventase Eugène Sue. Alții nevoite de ficțiune există. În schimb, 4000 de tropic spori, cînt film „de-al lor”, documentar despre el, „le-a plecut” (aprecierea sinceră, însă scurtă, laonică) „l-a interesat” — dar de e netăgăduit că eu privat admirabilă reușită a lui Titus Mesaros cu alți ochi dect aventurile marchizului parizian. Fîlindă pentru el, cele 4000 de spori erau prea adevărate, prea „trăite” și prea apelan la îndemnată munca lor — ca să-și poată închipui ea el, cu faptele lor, pot învinse prestigiiu ficțiunii. Aceasta e predeceșă autentică de ficțiunea prestigioasă: se admite greu că realitatea, Noi — cu macaralele și ficțiile noastre, cu energia electrică și copiii noștri putem rivaliza cu Fracasce și Kirk Douglas în Vikingii. Se admite greu că documentarul „stîlînțite” al lui Ser-

VIATA SPORTIVĂ

În 1968 — anul în care „noul val” francez, de maxime obosă să destrămă fără prea mari eforturi, — Cannes-ul aplauda *This sporting life* (*Viața sportivă*), producție lină de acel curent denumit „free-cinema”. Realizmul cinematografic englez își dovedea cu această ocazie vigoarea, certificatul necesității printr-un film de observare lucidă și critică a vieții. Regizorul Lindsay Anderson, unul dintre stimulatorii „cinematografului liber”, a cu această tragedie contemporană una din adevăratele și profunde valori ale celei de-a șaptea arte.

Că mai toate filmele realizate de cei din gruparea „free-cinema”, și *Viața sportivă* este o ecranizare (sursa al treilea roman al lui David Storey, scriitor care a împlinit anul trecut 30 de ani și aparține acelei generații de „angry young men” (tineri furioși).

Interesul cu care sînt investigate diferite medii din Anglia contemporană în proza sau teatrul, „literatură furioasă”, a trecut ca o caracteristică definitorie, în producțiile noul orientări cinematografice. Atmosfera și cronul *Viața sportivă* sînt tipice pentru această literatură (deci și pentru filmele inspirate de ea). Această orășel englez de provincie, cu simetria sa obsesantă, aceeași vieții amare ale unor oameni care au înăbușit în ei tot ce este aspirat, ideal, același music-hall de simbră scistă și aceeași pitulescă de dominică dimineață. „Mirajul” din acest orășel îl reprezintă o echipă de rugby pentru care însuși fusese sînt, pentru a urma bele-arte, să semneze un contract ca jucător profesionist de rugby. Pentru a ajunge „at the Top” (în vîrf) emblema clubului este una din căile cele mai sigure.

Cu această țintă finală într-o personajul central al filmului (Frank Machin) în „viața sportivă”. Noul arivist nu mai poartă haina onorabilă și de libertate capitalistă a zilelor noastre l-a dezbărat de „bunele maniere” și l-a făcut să se arunce, cu pumnii și cu genunchii, în lupta pentru existență. „Am întins mina și mi-am luat singur ce-am vrut”, spune undeva Frank, vrînd să se explice. Dar întreaga film și mai ales finalul demonstrează eroarea fundamentală a acestui pseudovictorios. Frank Machin a găsit în moștenirea unui gazon și în brutalitatea unor oameni minții cu noroi (secenta, filmată cu înecăzător, este remarcabilă prin felul cum surprinde și dezvăluie gândurile lui Frank). Nu și-a „cucerit” un loc alături prin energia și forțele sale fizice (cum își imaginase în început). A fost doar cumpărat pentru o mie de lire sterline. N-a cîștigat bătaie cu societatea, a fost învins de ea. A rămas un suspendat, un declassat, un „mănușit de rugbist” între lumea cîștigătoare și truditore a minerilor din vîntul căruia provenea și unde nu se mai putea întoarce și lumea stăpînit, pentru care nu este altceva decît mără vie.

Dragoștea pentru Margaret, gazda sa, amplifică drama personajului. Frank Machin nu a fost în stare să-și aducă să nu mai cunoască chemarea iubirii sincere. A uitat (sau n-a avut timp să-nvățe) gingașia. Cu atât mai mult, că are lângă ei o femeie pe care aceeași societate a îmbătrînit-o sufletește, a făcut-o să trăiască doar din trecut, din amintirile unei căsnicii destrămate prin moartea soțului.

Regizorul a știut să povestească curv și echilibrat printr-un desenul cinematografic folosit nu de puține ori fără artă, întoarcerea în timp flash-back-ului. În *Viața sportivă* retrospectivă au o încredințare emoțională care să poată duce înainte filmul. Ele nu sînt simple episoade disparate, au o dinamică interioară și semnificație care se conjugă cu linia fundamentală de dezvoltare a acțiunii. Filmul în planuri scurte și un ritm ritmat flash-back-urile, regizorul le-a potențat funcțiile dramatice gîsind astfel cheia pentru evitarea monotonei.

Tonul tragic, de bună calitate, anti-melodrama a fost linia pe care l-a condus regizorul pe cel doi principalii interpreți: Richard Harris (Marele Premiu de Interpretare masculină pentru rolul lui Frank Machin în Cannes 1963) și Rachel Roberts (Margaret). La Richard Harris se observă un studiu atent, subtil a personajului, a altitudinii pe care o are acesta în viață. Degajarea amestecată cu stîngăcie, imperpenența cu naivitatea, brutalitatea cu delicatetea, lăta chivei răsturnate contrare din care e definit Frank Machin, de Richard Harris. Cugul Richard Harris — Rachel Roberts alcătuiește una din cele mai anti-sentimentale perechi de îndrăgostiți (în sensul evitării dulcigării) și a produsului gust. Harris a găsit în partenera sa o actriță inteligentă, cu simțul nuanțelor, cu o delicatete gravă, un gen de Simone Signoret a sorazului britanic.

AI. RACOVICANU



Un cadru atotgăitor pentru dramatica poveste de dragoste a lui Frank (actorul Richard Harris) și a Margaretei (Rachel Roberts).

cinema

CRONICA

giu Nicolaescu, Primăvară obișnuită, una din cele mai înclinătoare producții „Sahia” — în deschiderea la Plaja — era mai bun, mai interesant, în esență mai emoționant decît filmul lui Lătușanu, Florile (adăugată și fantasticul ballet al peșterilor din Povestirile Mării Negre ale Donel Barta — premiat la Veneția — film de asemenea apăsător „Hilniffite”) trăiau desăvîșite, speranța, amorul, bucuria, fără nimic din tragedia franco-italiană, ne deuceau direct la o adîncă poezie omeanească — dar „ochii” astupăta Plaja, Martine Carol și Raf Vallone... Există un ochi pentru documentar — altul pentru film, pentru imaginativ.

Nu sîntem partizanii formulei năv. Jurnalistică: „Realitatea depășește ficțiunea”. Nu. Arta ar fi foarte săracă, dacă s-ar lipsi de măreția invenției, de idealism și mult mai optimist: în fiecare clipă, granița dintre Ficțiune și Realitate devine tot mai suplă, realitatea tot mai însoțită (recitită) acum pe Jules Verne. Etena tot mai terestră („camera liniste”) comonaufilor. Se potrece un fenomen osmotic, surprins, aproape la valoarea unei metafore, de Mirel Hileșiu în documentarul său consacrat rețelei noastre electrice. Într-un moment dat, în „pateticul” filmului, postamentul ca o gheoară a unui utlaj, capătă, în sunetele unei orgi, poezia mîinii pe o claviatură. O turbină electrică, învîrtindu-se, se transformă într-o baterică zveltă, albă ca un vis al materiei, al tehnicii.

Documentarul e chemat — prin forța cu care poate selecția și impune realitatea, strictă realitate — să atîngă nu Ficțiunea (încercare vană), ci emoțiile Ficțiunii. Mai mult: nu poate da, probabil că primul dintre genurile filmului, conștința Poeziei din fiecare gest uman constructiv — eci ce e reportajul dacă nu gest și semnificație? Și care e totul etern al artei, dacă nu captarea poeziei? Documentarul e Artă, e Film. Aceiași „ochi estetice” trebuie să se deschidă asupra lui și asupra Mării Sale Filmului. Am vrea să contribuim la formarea acestor „ochi” cleopate, al cine-filiului. Revedeți — cu voia D.N.E. — anul în care s-a înălțat Parisul, Primăvară obișnuită, 4000 de trepte spre cer, alorșii la nou film al lui Sergiu Nicolaescu, Memoria trandafirului, mai repede decît la Scherzadă (gimnastică) — și să depășim acest preambul pe psihologie.

Radu COSAȘU

cinema

CRONICA

SWIFT ÎN EASTMAN COLOR

Nicotidată nu m-aș fi imaginat căMătorile lui Gulliver” altfel decît desenate în pență subtilă, cu o cerneală vitriolată de spiritul incisiv al marelui ironist. Și, în orice caz, într-o viziune acuzată de alb-negru (nu un univers psihologic năv dihotomic dar cu altă mai mult) color.

Ceea ce ne oferă agrosiv-urile americane este o viziune primitivă, redusă la dimensiunile unui basm-bomboană fondantă — destinată copililor de vîrstă prescolară (pentru că ei care au învățat să citească vor apela, de bună seamă, la sursa literară evoluată, refuzînd acest album de ilustrații didactice cu pretenții de realism). „Amănuntele de viață” cu care vor să pudreză cineastii americani fantastice „CăMătorile” orășel de bastină al lui Gulliver zgăvîrit pe ecran ca un țig peștirii, logodnică, o fată voalată cu apucături de preocupată etc., nu face decît să compromită realismul critic al operei care — și drept cadru convențional, doar pentru o mai liberă vivisecție socială, tărîmuri imaginare. Cele trei lumi ale lui Gulliver (de fapt sînt două pentru că cineastii, din motive de economie au eliminat-o pe a treia, păstrînd-o totuși în titlu) devin, pentru cunoscătorul operei lui Swift, adevărate infernuri ale ignoranței și inculturii cu care suferitorii celei de a șaptea arte s-au apropiat de literatura clasică. Spiritualele replici ale lui Swift sună în gura eroilor — personaje naive, de operetă, cu surșuri dulege gen reclamat pentru pasta de dinți — fraze repetate papagallesc, evident, goțite de orice urmă de umor. Ridicola „localizare” orientalizarea occidentalilor lipituaner, costumalizarea decorurilor din Tara urășilor,

în genul unui ev mediu de curte galică etc., jigneste nu numai stilul, particularitatea operei literare, memoria unui clasic, dar chiar și bunul gust al spectatorului fără pretenții de confruntare a filmului cu cartea celebră. Ce să mai vorbim de sarcasmul swiflian, drăcesc, unor subtil, cerebral, care a deschis literaturii engleze anticonformiste secolul ei de aur.

„Digest”-ul multicolor în viziunea Columbiel (viziune, care nu diferentiază operele de tipul lui Tom Degeleleu, de satira acută în genul căMătorile lui Gulliver”) e tot atât de departe de rafinatul original literar, cum e dinamismul celei de a șaptea arte față de fotografia inepentă a la minut.

Swift nu are nimic cu „20 Century Fox”, „Paramount” sau alte case de acesă celebritate. Ficte producătorii și tîlmăceștii într-un desen animat greoi (ca acela prezentat cu doi ani în urmă pe ecranele noastre, dar incomparabil mai inteligent decît recent film), ficte că l'insenează costisitor pe vaste platouri amate de figuratîi tembele. Trucajele sînt rudimentare și-l dau nostalgia feerilor de odinioară ale lui Măllis. Cinematograful n-a progresat prea mult nici sub raport tehnic, nice artistic — îi vine să exclami văzînd aceste „lumi” infantile de carton. Dacă ar fi trăit marele amonist, ar fi fost tentat, desigur, să le joace o farsă genială incultii: să parodizeze cu un zîmbet disprețitor, ficcare din tentațiile lor naive de „tălmăcelor” cinematografică la nivelul unei cărți postale colorate de Bilci. S-ar fi adăugat probabil artele universale o nouă valoare de talia „Gulliver”-ului!

Dacă ar fi trăit marele umorist!

Alice MĂNOIU

1 Gulliver — în versiunea casei „Columbia”, interpretat de actorul Kerwin Mathews (Cele trei lumi ale lui Gulliver)

2 Un moment de „lucru” în atelierul fotografic al lui Haber (Foto Haber)



3 Raisa Nedașkovskaia și Aleksandr Zbruev, cuplul primăvărat și neliniștit din filmul regizorului Vadim Derbenev (Călătorie în Aprilie)

HOȚUL DE LA SAN MARENGO

O echipă destul de numeroasă de cinești germani, reprezentată prin scenariștii Mauryce Janowski, Günter Prodöhl și regizorul Günter Reisch, localizează în chip artificios subiectul noii comedii, undeva în Italia și anume în localitatea turistică San Marengo, satirizând cu acest prilej aspecte cunoscute ale modului de viață occidental.

Conflictul ticlucit în genul jocului de copii „Hoții și vardiștii” este repartizat de la început pe două planuri reprezentind puternice contraste între personaje ale căror evoluții se ghicesc dintr-o dată. Tabăra hoților este reprezentată prin teribilul as al spargerilor elegante, invincibilul Cesare, un tip înzestrat de scenariști cu maniere mondene rafinate, cu nebănuite calități artistice și de seducțiune. Acolitul acestuia reprezintă un clișeu demodat al subalternului supus și ascultător, care în timpul spargerilor acordă o asistență calificată „operațiilor chirurgicale” ale maestrului, iar în condițiile confortabilei odihne din închisoare devine un indispensabil valet de interior.

În tabăra „vardiștilor”, aflată în permanentă hărțuială cu adversarii care-l pă-

călesc, întotdeauna, îl găsim pe Antonio, o caricatură clasică a șefului de poliție mărginit, ambițios, răzbuțitor și veșnic înșelat de o consoartă frivolă în duplicitate amoroasă cu hotelul galant și pe cei doi principali agenți secreți ai săi, al căror comic se realizează la modul simplist numai prin contrastul fizic. Între prima tabără — tratată de autori cu bunăvoință și simpatie vădită — și a doua, desenată cu ironie și sarcasm, intervine acțiunea-tampon a oficialităților orașului. În afara citorva momente reușite ca „operarea” eșafului sau dialogul hoțului cu polițistul încoronat, comedia trece în farsă burlescă adeseori gratuită. Scenele fluctuațiilor amoroase ale lui Cesare și Cleopatra de un gust și un haz indoleinice, dezavantajează pe înzestrata actriță cehoslovacă Valentina Thielová care își dă concursul la această comedie. Partenerul său, Horst Drinda realizează mai mult ca date fizice personajul. În celelalte roluri, Kurt Rackelmann, Helga Pflur, Wolf Kaiser, Vera Oelschlegel, Willi Schrade sau Gerry Wolff fac eforturi prea vizibile să pară cît mai meridionali în înfățișare și temperament.

Ion MIHU

**ci
ne
ma**
CRONICA



NELINIȘTITUL

APRIL

Un film ratat cu talent e întotdeauna mai simpatic decât o reușită înghețată.

Călătoria la care ne invită noua producție a studiourilor din Chișinău are farmecul și surprizele inerente oricărui explorări pe terenul accidentat al debutului.

Căci debutant în regie e și Vadim Derbenev — în ciuda notorietății și titlului de Artist emerit al R.S.S. Moldovenești, cucerite ca autor al imaginii filmelor Ataman Codru, Cîntec de leagăn și Un om merge după soare, cași — în viață — eroul său, ucrainic-gazetar Costică.

Debarcat pe o noapte ceasă de pe vaporuși „Hortensia” pe un mal pustiu al Nistrului, un flăcăuș pornește spre livezile colhozului din Lăzurenii, spre satul unde a fost trimis de facultatea de ziaristică din Chișinău, să la primul „contact cu terenu”. Dar stratele și limbașii lui împertinent de „bulvardiști” nu sînt menite să-l atragă încrederea colhoznicilor. Că în apele acestei bravade se ascunde o inimă sinceră și entuziastă, n-o va pricepe decât Maria, frumusea fată a lui Badea Ețim și... spectatului.

Cu o vădită și romantică părtinire față de eroul lor, autorii îl înzestrează pe Costică și cu puterile magice ale fantazelor și cu acele — mai concrete — ale superiorității fizice. Poet și „spadasin”, acest Fanfan în bluzon cu fermoare are mai curînd farmecul și spontaneitatea interpretului — talentul Aleksandr Zbruev — decât o veritabilă consistență umană.

Fragilitatea construcției dramatice este agravată de rupturile de stil ale regiei, în care alternează cu cea mai desinvolută așurință momente de narațiune „cumtente” și frenetice expansiuni lirice, totul agrementat lei și color cu numeroase „strașelii”, ca aparțiile vodeviliste ale unor mușchetari de la iară sau — în vizul lui Costică — paradicele cu rezultate inegale a stilului de desen animat practicat de „Soluzmultfilm”.

O prodelictie puțin preamarcată pentru virtuozități plastice — turburătoarele peisaje scaldate de lună, filmate cu filtru roșu, sînt fără discuție remarcabile — trădează profesunea anterioară a regizorului. Dar am fi din cale afară de îngrași dacă am disprețui pentru aceasta momentele de desfășurare poetică și plastică prilejuate de acest film neliniștit, inegal, febril și proaspăt ca înșuși tinerețea.

Ana ROMAN

FOTO HABER

ci
ne
ma
CRONICA

Foto Haber debutează cu o mare surpriză: regia este semnată de către popularul actor Varkonyi Zoltan (neulatatul prototip al *Ultimei aventuri a lui Don Juan*) și trebuie spus că noua ipostază — a convenit de minune artistului care a realizat un remarcabil film de aventuri.

Pe o liniștită stradă (voata budapestană) există un atelier fotografic în care, evident, totul se desfășoară sub aparente banale și nu întrezărești vreo relație în stare să-ți creze suspiciuni pînă în clipa cînd, spectolul cumsecade, te simți „amețecat” într-o acțiune de mari proporții. Spun „amețecat” deoarece identicii pe ecran situații și personaje firești și pare că ești continuu solicitat să intervi, să-ți devedești opiniile. Rar un film de aventuri cu un scenariu atât de bine schilbrat în care, după cele mai bune legi ale construcției dramatice se urmărește, nu altă o succesiune de momente neprevăzute, nu o rostogolire senzațională de „clichi” și de „mistere”, ci compunerea unei atmosfere veridice, credibile în care subiectul polist se însușește discret și crește, logic, pînă în finalul unor revelații tulburătoare. Rar un film de aventuri de o asemenea maturitate dramatică, cu un dialog alt de viu ca *Foto Haber*.

Eroul filmului, Csiky Gabor un preot care a stat la închisoare pentru niște delict străine de lumea sfinților, intră, prin intermediul unor „colegi” de detenție (ime-

diat după ce e eliberat) într-o bandă criminală organizată sub pasnica firmă a unui atelier fotografic. Ah! Haber, patronul atelierului a „pus pe picioare” o întreaga rețea de bandiți cu care ambiționează să intre în posesia unei țacului întreprins de bandă în vila unui mare savant, și capătă încrederea deplină a lui Haber care nu încetează să-l suspecteze pînă atunci. Csiky întâlnește în laboranta Any (interpretată de Ruttkai Eva) o ființă plină de sensibilitate, terorizată de bandă și în orice clipă gata să se despartă de viața pe care o duce. Banda e prinsă datorită celui mai „fanatic” membru al ei, Csiky (interpretat de Lattinovits Zoltan) care este... ofițer de securitate și prin inteligența lui a reușit să contribuie la neutralizarea unor elemente primejioase.

Am „denunțat” intriga filmului conținut în *Foto Haber* rămîn alte zeci de episoade pline de interes care îl vor captiva pe spectator. Filmul este realizat după un scenariu scris de Erdődi Janos, Radványi Desző și Szemes Mariann. Muzica: Hilda Prievitsky. Imaginea: Hildebrand Istvan.

Producție 1963 a studiourilor Hunnia din Budapesta, *Foto Haber* are înscris printre recentele reușite ale filmului maghiar.

Gh. T.

4 Într-una din rarele ieșiri din mansonă, prizonierii se întinsec cu un grup de partizani italieni. În centrul fotografiei actorul Serghei Bondarcuk, interpretul sergentului sovietic (Era noapte la Roma)

ERA NOAPTE LA ROMA

4

Îl regăsim, în *Era noapte la Roma* pe Roberto Rossellini? Da, în ideea generoasă a filmului (solidaritatea marelui în fața fascismului) în recompunerea minuoșilor a atmosferei (a strărilor, a curilor și caselor Romei, toate apăsate de acel tragic sfîrșit de război), în compoziția cinematografică echilibrată, în linia clasică, solidă pe care a condus filmul. Nu, în modul de prezentare și de rezolvare al unor dintre personajele (Rossellini se numără, alături de cunoscutul scriitor și critic Sergio Amidei, printre autorii scenariului, în soluțiile unor melodramatice din partea finală a filmului, în ritmul, uneori prea lent, de desfășurare a acțiunii).

Personajele principale ale filmului semnificativ așezate (un sovietic, un american și un englez, toți militari, evadați din lagăr) trăiesc într-o mansonă din Roma ultimele zăbateri ale războiului. Prilej de a-și explica — dată cu fațete din jur — pe eroul însuși. Fără a mijeca cu un univers închis (cei trei evadați sînt în legătură, prin gazda lor și prin logodnicul acesteia, cu miscarea de rezistență italiană). Rossellini își construiește aproape în întregime prima parte a filmului, pe situații și dialoguri menite să dezvăluie firea, felul de a fi al personajelor. Reușita este numai parțială. Doi dintre eroii (militari sovietic și cel american) sînt descriși mai mult prin trăsături de caracter și din obiceiuri specifice popoarelor respective, dar mai puțin ca individualități, ca oameni aflați într-o situație dată. Dacă Serghei Bondarcuk (interpretul sergentului sovietic) a salvat personajul de la o anumite uscăciune și rigiditate (certaina momente ale filmului — cîntecul de pe acoperiș, clipa de rămas bun, — Bondarcuk le sporește prin jocul său, emotivitatea). În schimb, Peter Baldwin

(ofițerul american) nu a găsit ceea ce mai bune soluții pentru a depăși stereotipul reacțiilor sufletești ale eroului. Mult mai nuanțat ca personaj, descris în evoluție și pe o mai lungă durată de timp, majorul englez l-a oferit actorului Leo Genn prilejul de a înfișa (o face, de altfel, cu o deosebită măiestrie), cu o deosebită măiestrie, un rol gătător, bine sugerat este și călea parolului de cronă de la încrederea comandantului și engosului îndrăgostitei, la capacitatea de a se solidariza cu cei din jur. Fata aceasta trăiește o adevărată dramă a înțelegerii (Giovanna Ralli, interpretă de o mare sensibilitate, se dovedește foarte bine aleasă pentru acest rol).

Neîntind într-un tot în ceea ce privește conturarea personajelor, Rossellini este excelent atunci cînd zugrăvește medii sociale. *Era noapte la Roma* poate fi apreciat în această privință ca o deosebită de interesantă cronică de moravuri. Rînd pe rînd, lumea strălucitoare cu un univers închis, miera, sergenți, vierde-veară — aristocrația italiană (din palatul unde se refugiază doi dintre evadați) sau discerica (altă acuzatoare a fugarilor) sînt investigate cu luciditate de Rossellini (deși în ultimul mediu autorul n-a rezistat unor înclinații ploase). Un minimum de cadre îi sînt necesare rezorului pentru a fixa universuri variate, interesante, cu detalii lor semnificative, cu evoluțiile sau involuțiile tipice. Observatorul realist din Rossellini s-a spus astfel un cuvînt hotărîtor în film.

Fără a avea strălucirile de odinioară (să amintim remarcabilul film de război *Paisa*, din 1946), *Era noapte la Roma* este o lucrare semnificativă pentru umanismul rossellinian și de indiscutabilă tinută artistică.

Răzvan POPOVICI

ci
ne
ma
CRONICA



George CALBOREANU

O expresie sobră, profund omenească, într-un moment de autentică tragedie (în rolul Todor baci din Lupeni 29).

rusă — negustorul Knurov din *Fata fără zestre* și mai ales inegalabilul, neuitatul Egor Bulțiov din spectacolul Naționalului bucu-reștean. Această energie care pe scenă pare inepuizabilă este admirabil transmisă de o voce puternică, joasă, cu volum foarte amplu, bine lucrată — o voce de neconfundat, după care identicii îndată experiența și temperamentul actorului.

În cinematografie, George Calboreanu și-a realizat rolurile cele mai însemnate în colaborare cu tânărul regizor Mircea Drăgan.

Există, fără îndoială, afinități traionice între stilul interpretativ al maestrului Calboreanu și modalitățile cinematografice ale lui Mircea Drăgan. Acest regizor manifestă o preferință clară pentru actorii cu renume, căliți printr-o îndelungată experiență scenică; genericile filmelor lui sînt întotdeauna bogate în nume de prestigiu. Iar actorul a găsit în filmele tînărului regizor cîmp liber pentru a-și manifesta energia. Poate că în alte decoruri, mai puțin spectaculoase și în contextul altor acțiuni, mai nedramatic construite, patosul jo-



Artist al poporului, actor al Teatrului Național din București, George Calboreanu a intrat în film cu toate privilegiile interpretului consacrat și iubit de public; personalitate marcantă în lumea spectacolului teatral și cap de afiș. Îl admirăm și pe ecran așa cum îl admirăm pe scenă, văzînd întotdeauna în el *Actorul* — cu știința lui de a pune în valoare replica și dialogul, cu simțul său acut al spectacolului, cu intuiția momentului care trebuie reliefat și a scenelor care se cer jucate „în surdină”, cu priceperea de a da expresie fiecărei mișcări. Nu este interpretul care „se ascunde” dincolo de masca unui caracter deosebit de toate celelalte jucate pînă atunci, nu simte nevoia de a-și deghiza chipul, atitudinile, vocea,

expresiile; dimpotrivă, aduce în fiecare rol, în fiecare apariție, aceeași forță, aceeași vitalitate cu timbru aparte, după care îl poți recunoaște îndată. Rămîne întotdeauna, ca să folosim o definiție dragă lui Brecht, „cel care arată”; și, putem adăuga, el „arată” ceea ce rolul îi cere să demonstreze cu pasiune și sinceritate.

Înșușirea care îi definește cel mai pregnant personalitatea este forța, energia. Maestrul Calboreanu pare creat pentru marile roluri tragice și pentru a însufleți înclătările cele mai dramatice. De aceea, în teatru, realizările lui cele mai însemnate se leagă fie de roluri istorice, fie, poate în mod și mai definitoriu pentru talentul său, de personaje vulcanice, nestăpînite, din dramaturgia



„TINEREȚE
FĂRĂ BĂTRÎNEȚE
ȘI
VIAȚĂ FĂRĂ DE
MOARTE”

Îți trezești amintirile și rînd pe rînd revezi imaginile pline de dramatism din *Rebecca*, rețiești, alături de Laurence Olivier, tragedia prințului Danemarcei, străbați drumurile Parisului cîntînd o dată cu eroii filmului *Sub acoperișurile Parisului*, revezi chipul blind al unui soldat în pragul clădirii detașamentului și-i auzi vocea repetînd parcă pentru tine: „Liniște, Ceapav gîndește!” privești apoi zîmbetul dureros al lui Chaplin, sau auzi strigătele de spaimă ale lui Abbot și Costello în *Casa cu fantome*.

Piese de arhivă? Poate. Dar dacă sîntești tentați să asociați arhiva cu bătrînețea, atunci nu. Aici, în această filmotecă veți se afla mii de vieți înscrise pe zeci de mii de metri de peliculă.

Numărul celor mai bune filme realizate în lumea întreagă de-a lungul anilor depășește numărul existent în arhiva noastră națională. Rețaiile pe care le avem cu toate celelalte arhive ale lumii și ritmul achizițiilor (numai în anul 1963 au fost cumpărate alte 73 de filme vechi) ne îndreptățesc să sperăm că în curînd vom obține

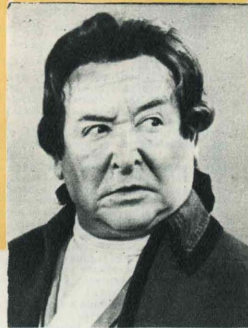
cului său nu și-ar fi găsit locul. Regizorul, ca și actorul, vede în film în primul rând o artă a spectacolului (Drăgan a mărturisit și a argumentat de mai multe ori teoretic această convingere) oferind într-adevăr publicului momente de mare spectacol.

În *Setea*, Calboreanu a făcut din bătrînul Gavrilă Ursu o apariție monumentală. Șef al unei familii fărănești patriarhale, care caută să se izoleze și să-i izoleze și pe cei pe care îi conduce de frământările vremii, eroul a căpătat în interpretarea acestui actor demnitatea unui șef de trib. Un contrast foarte interesant rezultă din asocierea ideologiei nonviolentei, a pasivității, cu temperamentul viguros al interpretului. Întreaga forță explozivă a personajului se concentra sub aparența calmului și blîndeții creștine. Acțiunile și cuvintele bătrînului căpătau o densitate neobișnuită; elanurile și frământarea lui lăuntrică erau impinse pe planul subtextului pînă aproape de deznodămîntul tragic. Și cu atît mai violentă, mai dureroasă, era izbucnirea durerii, în fața fiului ucis. Calboreanu descria astfel tragedia unei credințe greșite. Fermitatea și sinceritatea actorului dădeau o dimensiune nouă personajului atît de complex gîndit de Titus Popovici.

În *Lupeni 29*, partitura oferită de rol era mai simplă, lipsită de contradicții, între aparență și esența rolului, dar tot atît de generoasă, în raport cu datele interpretului. Calboreanu reprezenta din nou pe capul unei familii numeroase, de data aceasta însă de mîneri, avînd de înfățișat un personaj popular, reprezentare vie a tradițiilor muncitorești. Rolul era mai puțin dezvoltat în scenariu decît cel din *Setea*, dar el se impunea cu aceeași forță în amintirea spectatorului. Interpretul se afla în elementul său — avea de interpretat un rol eroic. Robustețea spirituală a personajului, umorul lui popular, înțelepciunea ascunsă sub înfățișarea unei nehotărîri



Prin compunerea savantă a rolului lui Romulus Varga din *Străinul*, creația cinematografică a actorului capătă o nouă dimensiune.



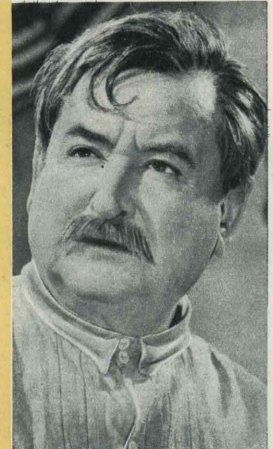
Predispoziția lui Calboreanu pentru monumental se vădește chiar și în comediiile lui Goldoni (*Bădranii*).

violente, spiritul lui pătrunzător de observație, capacitatea de a se orienta în evenimente și a discerne sensul lor profund, hotărîrea în

acțiune sînt însușiri cu care Calboreanu și-a investit dărnice personajul.

Ar izbuti actorul să creeze caractere tot atît de puternice în alte genuri, jucînd în filme concepute după alte criterii de stil? Este greu să încercăm pronosticuri; pînă acuma nici un regizor nu a încercat să-l scoată din „tipaj”. (Trebuie să precizăm că în teatru o asemenea clasificare nu există pentru acest interpret care a jucat roluri foarte diverse în piese variate ca factură.) Poate că forța, cizelarea teatrală — în sensul bun al cuvîntului — a vocii și plasticii actorului, desăvîrșirea lor expresivă sînt prea personale pentru ca în intimitatea creată de obiectivul cinematografic, să se mai poată „reprofilă”. Poate că experiențele atît de reușite ale lui Mircea Drăgan indică cel mai nimerit drum de valorificare a acestui talent. Dar să nu uităm

marile creații scenice citate înainte — Knurov, Bulliciov — personaje de subtilă complexitate psihologică, foarte deosebite între ele, pe care actorul le-a conceput și le-a elaborat cu atîta măiestrie. Ne întorcem astfel la o concluzie adeseori repetată în însemnările despre interpretii de film: a valorifica talentele actorilor înseamnă, în primul rînd, a le oferi roluri care să le stimuleze. În teatru aceste roluri există, în tezaurul marii dramaturgie universale clasice și contemporane. În film, asemenea roluri capătă preț mai ales dacă constituie creații originale, inspirate din viața contemporană.



Gavrilă Ursu din *Setea* i-a prilejit lui George Calboreanu o creație de anvergură.

Este, deci, un apel adresat — nu pentru prima dată — scenariștilor care pot nu numai să furnizeze texte interpretorilor, dar și să se inspire, cînd scriu, din ceea ce au intuit mai fertil în talentul unor actori.

Ana Maria NARTI

o cuprindere completă a celor mai reprezentative realizări din diferitele etape de dezvoltare a cinematografului mondial. — Avem realizările multor mari creatori, ne spune Aurel Lup, directorul arhivei noastre. Iată cîțiva regizori: Griffith, Chaplin, Renoir, Marcel Carné, Alexander Korda, Orson Welles, Eisenstein, Alexandrov, Ermier, Rossellini, De Sica, De Santis, Lizzani, Germi, René Clair, René Clément, Clouzot, Bardem... — Și cîteva titluri... — *Nașterea unei națiuni*, *Intoleranță*, *Trilogia lui Maxim*, *Iluzia cea*

mare, *Marseleza*, *Copiii Paradisului*, *Omul din Aran*, *Hamlet*, *Oameni pe rug*, *Hoții de biciclete*... — În această casă a filmului îi întâlnim și pe pionierii filmului nostru... — Se păstrează filmele *Războiul pentru independență*, realizat în 1912, *Datorie și sacrificiu* (1925), *Haiducii* (1929), *Din groazele lumii*, primul film de știință popularizat de realizat în anul 1921, apoi filmele *Bing-Bang*, *Visul lui Tânase*, *Manasse*, *Lia*, *Maiorul Mura*. În sala de restaurare a filmelor am participat

la „sfidarea morții”. Se spune că o peliculă trăiește doar 20 de ani. Aici însă inginerii și tehnicienii de specialitate îi prelungesc viața. O mașină de fabricație românească permite tratarea peliculei cu diferite soluții care înlătură zgîrîturile și așa-zisa „ploaie”. — Pentru a veni în ajutorul mașinii de restaurare, copile de film trebuie mai întîi să fie șterse cu diferite soluții chimice — completează tovarășul Aurel Lup. În viitorul apropiat curățirea a mii și zeci de mii de bobine care în prezent se face printr-o operație

lentă se va executa la mașină specială. — Mi-am amintit — cunoscoind acest loc de înaintași săi, tot așa cum unui critic nu trebuie să-i fie permis să vorbească despre Eisenstein fără să fi vizionat *Cruceașorul Potemkin*, *Octombrie*, *Ivan cel Groaznic*, *Greva*, *Aleksandr Nevski*. Filmul de arhivă nu rămîne însă doar obiect de studiu pentru specialiști. Cunoașterea lui de către tot mai numeroși iubitori ai celei de a șaptea arte este o necesitate confirmată și de afluența spectatorilor la Serile prietenilor filmului, de interesul manifestat de

membrii cinescluburilor din țară. Filmele didactice rulează într-un număr impresionant. 6890 de copii sînt difuzate la 295 de unități de învățămînt. Numai în anul 1963 au intrat în arhivă alte 68 de titluri noi de astfel de filme, în 400 de copii. Principala scop al arhivei naționale de filme este desigur sprijinirea muncii culturale de masă. O tot mai intensă circulație a filmelor! Numai așa „tineretea fără bătrînețe și viața fără de moarte” își capătă justificarea.

Silvia NICOLAU



în vizită la



Semnificația etapei actuale prin care trece cinematografia poloneză devine mai clară dacă o comparăm cu cea din ei avînt din anii 1955—1960, adică cu fenomenul artistic pe care critica internațională l-a denumit „școala poloneză”.

Vorbind despre poziția creatorilor din acei ani, regizorul Andrzej Munk constată că „fenomenul școlii polone este o consecință a faptului că peste 80% din acești creatori au pășit la realizarea filmelor lor cu convingerea fermă că atacă o problemă importantă, că realizează un lucru mare, ambicios. Chiar dacă o parte a acestor tentative au eșuat ulterior, s-au obținut totuși anual cinci filme bune”. Munk avea dreptate. Dacă producția de atunci se ridică anual la 20 de filme, procentul realizărilor remarcabile ale cinematografiei polone era incomparabil mai

mare decât în orice altă țară, el constituind cam un sfert din ansamblul creațiilor.

După 1960 situația a început să se schimbe. A urmat o scădere simțitoare a nivelului artistic mediu, pe

ecare au început să ruleze tot mai rar filme importante ce ridicau probleme interesante. În aceste condiții era logic, desigur, de estompare interesului spectatorilor pentru problematica războiului care ocupa până atunci atenția lui de mare în filmele noastre. Creatorii s-au văzut deodată în fața necesității de a se ocupa de probleme contemporane mai apropiate publicului întrucît decurg din realitatea curentă. A fost o necesitate vitală, avînd drept scop nu numai menținerea dar și adîncirea, îmbogățirea curcilor prețioase a perioadei precedente: stabilirea contactelor cu spectatorul antrenat și lui într-un dialog viu, cu opera de artă.

În conștiința creatorilor existau însă o seamă de rașeșe, și ei recurgău rar la experiențele pozitive din perioada 1950—1955. Încercările de a destrăma aceste mituri n-au dat pînă în prezent decât jumătăți de rezultat: dintr-un număr de filme se desfașoară într-adevăr în zina „de azi”, dar aceste poziții tematiche ocupă planul al doilea, pe primul plan trecînd filmele distractive; în plus nici cele care există nu se disting prin valori creatoare. Creațiile de acest gen — încercări — e drept nu prea reușite — pe terenul nou, sau considerînd actualul nivel scăzut al producției, reprezintă un lucru normal, ca urmare firească a perioadelor de succes.

Dar lăsată că a fost în anul al treilea de așa-zisă „stabilizare” a cinematografiei artice poloneze și nu se zărește încă întru totul această perioadă de stagnație. Devine clar că aspectul neaștriat al producției actuale, în care locul principal îl ocupă filmele distractive (necesare și ele dar în imposibilitatea de a determina valoarea artei cinematografice) s-a datorat și lipsii unui plan tematic de perspectivă care să străpungă liniia generală de șoc. Lucrul acesta impune luarea unor decizii imediate care necesită însă curaj creator și perseverență.

Am fi nedrepti însă dacă am subaprecia o seamă de filme importante realizate în ultima vreme. Din producția anului trecut menționăm în primul rînd filmul *O voce din altă lume*, realizat de Stanisław Rosiewicz, un regizor care apelează consecvent la teme contemporane. *Cuflul în apă* al lui Roman Polański înfățișează cu forță cabotinizmul și arivismul, dar filmul abordează spre o critică socială nihilistă care scade substanțial valoarea operii. Comedia satirică *Vin oșpeții, vin!* realizată de trei regizori tineri — Drobaczynski, Rutkiewicz și Zaleski — prezintă într-o oglindă oracum deformată relațiile dintre polonezii din S.U.A. care vizitează vechea patrie și rudete sau cunoștințelor lor care-primice.

O lucrare de seamă este filmul *Arta de a fi iubită* realizat de Wojciech Has. Prezintă două femei care au suferit toate umilirile din timpul războiului, Has recurge la unele reflecții de natură filozofică, titlul filmului este o întrebare asupra sensului și conținutului vieții, înmăștiata trăirilor emoiilor personale constrînd pentru eroi bagajul unor grele încercări.

În domeniul comediei contemporane un succes îl constituie *Genșteri și filantropi* de Jerzy Hoffman și Edward Skórzewski, persifland alting ganșterismul în stilul lui Charlie Chaplin și alting propriu unor situații noi, delictive-țării economice.

Drept un succes poate fi considerat și debutul în calitate de regizor al cunoscutului autor de scenarii Aleksander Seibor-Ryśki, autorul filmului *Ziua lor obișnuită*, o tragicomedie din viața contemporană a unei „căsniile nepotrivite”.

În dintre filmele cu tematică inspirată din trecut, menționăm *Aripă neagră*,



Regretat regizor Andrzej Munk pe bordul transatlanticului pe care filmă Pasagera.



Așa cum apare Krafftówna în viața de toate zilele.

CINEMATOGRAFIA POLONĂ, AZI

Cinematografia polonă funcționează pe baza a șapte grupe de creație care sînt în jurul lor pe realizatori de filme artistice. Fiecare grupă are un conducător artistic în persoana unui regizor reputat sau un literat — cel mai adesea un scriitor cunoscut ori scenarist — și un reprezentant al publicului:

Grupa **KADR** — e condusă de Jerzy Kawalerowicz. Regizori colaboratori: Konwicki, Kutz, Lenartowicz. Filme realizate: *Mica Ioana*, *Trenul*, *Ultima zi de vară*, *Ziua morților*, *Catolica vitezilor*.

Grupa **KAMERA** — conducător artistic Jerzy Bossak. Colaborează regizorii: Lesiewicz, Poreba, Has, Hoffman, Skórzewski și Wajda. Filme mai interesante: *Rămă bun*, *Primo an*, *Aprilie*, *Arta de a fi iubită*.

Grupa **STUDIO** — conducător artistic: Aleksander Ford. În grupă mai lucrează Kuzminski, Nasfeter, Haupe și Bielinska. Filme: *Cava-*

lerii teutoni, *Ora transafirului învătădit*, *Urme tectice*.

Grupa **SYRENA** — conducător artistic: Stanisław Wohl. Regizori colaboratori: Batory, Nalcicki, Morgenstern. Filme: *Mici dame*, *Vizita președintelui*, *Mansarda*.

Grupa **ILUZOJA** — conducător artistic: Czesław Petelski. Regizori: Passendorfer, Zarzycki, Poreba. Filme: *Sentinia*, *Podul rupt*.

Grupa **RYTM** — Conducător artistic: Jan Rybkowski. Regizori: Różewicz, Jedryka, Bareja. Filme: *La noaptea nu mări oragii*, *Cerșetnicul de naștere*, *Trecători înfrizați*.

Grupa **START** — Conducător artistic: Wanda Jakubowska. Regizori: Chmielewski, Kamlewska. Filme: *Eva vrea să doarmă*, *Scandal pentru Basia*, *Dracul din ci. 7-a*, *Istorie contemporană*.

PREMIU

În 1963 (pînă în luna septembrie) au fost premiate următoarele filme polone: *Festivalul filmelor de scurt metraj* — Oberhausen; *Între oameni*, regia Wladislaw

Slesicki — premiul pentru cele mai bune documentare; *Lăbrintul*, regia Jan Lenica — premiul pentru cel mai bun film experimental; *Saki*, regia Roman Polański — diploma de merit.

Festivalul internațional al filmului de la Mar del Plata: Premiul pentru cea mai bună creație feminină decernat actriței Wanda Luczycka în filmul *O voce din altă lume*; *Photopii*, regia Stanislaw Grabowski — premiul Asociației argentine la realizatorilor de filme.

Festivalul filmelor de scurt metraj din Anney: *Lăbrintul*, regia Jan Lenica — premiul criticilor internaționali.

Festivalul filmului de la Melbourne: *Oameni pe drum*, regia Kazimierz Karabasz — diploma de merit.

Festivalul internațional al filmului de la Moscova: *Aripă neagră* — regia Ewa și Czesław Petelski, Medalia de argint.

Festivalul internațional al filmelor pentru tineri și copii de la Veneția: *Ora transafirului învătădit*; Regia Hanna Bielinska. Marele premiu „Leul de aur”.

Festivalul de la Edinburgh: *Arta de a fi iubită* — regia Wojciech Has, diplomă de merit.

Festivalul internațional al filmului de la Bergamo: *Opus jazz*, regia Janusz Majewski — diploma specială.

Barbara WACHOWITZ

Krafftówna — Ofelia — Doamna Felicia în *Arta de a fi iubită*.

„OFELIA ÎN MIJLOCUL DĂMANTILOR”

BARBARA KRAFFTOWNA

„Ofelia în mijlocul dămantelor”, așa a definit-o pe ecrinul filmului *Arta de a fi iubită* al lui Has, autorul scenariului, remarcabilul scriitor polon Kazimierz Brandy.

Barbara Krafftówna a constituit o senzație actoricească a anului 1963. Desigur, ea era cunoscută încă dinainte, populară, iubită. Dar juca mai mult roluri comice, cluța, dansa. Televiziunea o angajă în special pentru reprezentații de varietăți. Spectatorului îi apărea ea o fermecătoare doamnă de la sfîrșitul secolului, purtînd pălării linoase sau, dimpotrivă, ea o fată trivoliă, modernă, pe tocuri „ace”. Dansa charleston și twist, vals și rock-and-roll: în film interpretă aceluși roluri epizodice (Cenusă și diamant) sau cluța românească țigănești (Nimeni nu strigă). Varșovia era înmăștiată după ea. Ivona, prietensă hărăsind, actrița — emoțională și provoca hoștie de ris, întreprinde personajul înmăștiat ideile dintr-un principat imediat.

Ah, Krafftówna — se spunea rîzînd și fermecătoare!

Și deodată — Felicia din *Arta de a fi iubită*. Marea revelație a actriței dramatice. Un rol grandios, conceput pe mai multe planuri, una din creațiile cele mai interesante ale filmului polonez postbelic.

Doamna Felicia zboară la Paris. Visază un Van Dyck, o cupă de Madra și plîmbări pe malul Senei. Doamna Felicia este astăzi o stea celebră a radioului și a emisiunilor permanente. Vocea ei e cunoscută în întreaga Polonie, toată lumea o adoră. Cîndva Doamna Felicia a fost o femeie splendidă. Tînă, activă, înălțată, frumoasă, plină de sacrificii, generoasă. După aceea, ani de pustietate, de amărăciune, de îngrăștat. În scenă se deșină de familia Kenepk și un oarecare sens compensator al vieții în legătură evasiflică cu muzicantul de acusticitor.

Multiplele fețe ale personajului din *Arta de a fi iubită* aruncă pe ecran o retrospectivă necronologică, dureroasă, răsănată, rezumată, apoi frontală, femela privind de la mare distanță timpul trecut, disperată, tragic de nedreptății, răsănată, apoi frontală.

La reprezentațiile obișnuite, spectatorii polonezi părăseau filmul aplaudînd. Desigur că în sală se găsea un număr a sigură doamnă Felicia...

Krafftówna devenise cu acest film cea mai populară actriță poloneză. Multe de telespectatori au acordat cea mai înaltă distincție a anului — „Mască de aur”.

În imobilul care era cîndva poreclit „Mister Warszawa”. Poate fi decz înțînă cînd intră după cumpărături într-o mică drogherie. Se agază nedostii la coadă, scundă, cu pistrui nemiști, coplărești, plentanță în ochi roșci. Cînd vizitătoarele o recunosc se simte foarte jenată și pentru nimic în lume nu vrea să cumpere peste rînd.



În Ziua lor obișnuită Scibor-Rylski reunește actori polonezi de prim rang: Zbigniew Cybulski, Barbara Krafftowa, Alexandra Slaska. În imaginea alăturată Cybulski și tinăra Pola Raksa.

realizat de Ewa și Czesław Petelski, o încercare prețioasă — poate mai puțin reușită din punct de vedere artistic — de a îmbogăți curentul epocii revoluționare și să reprezintă puțin acum în cinematografia poloneză.

Revelația cea mare din ultima vreme o constituie filmul lui Munk, *Pasagera* care, după doi ani de la moartea marelui regizor, rulează cu succes pe ecranele cinematograferilor polone.

Pentru problematica actuală este prețios filmul *Tăcerea*, realizat de Kazimierz Kutz, un film temerar, desi din punct de vedere artistic prezintă lipsuri ce decurg din abuzul... tăcerii.

Filmele menționate mai sus constituie pe drept cuvânt, etape importante pe calea realizării unui curent puternic al filmului contemporan angajat, cu mesaj. E clar că, într-o privință filmul polonez cistigă tot mai mult teren, acolo unde până nu de mult exista un vid absolut: în domeniul tematicii sătești.

O seamă de poziții tematice noi din „ciclul sătesc” se află în faza finală: *Zestrea* de Jan Lomnicki, care ridică problema noilor relații sociale de la țară, *Noua mea căsătorie* de Zbigniew Kuzminski — pe o temă asemănătoare, *O habnă aproape nouă* de Włodzimierz Haube. În producție se mai află filmul *Agnes de pe vasul lui Columb* de Sylwester Chęciński, dramă psihologică a cărei eroină este o invățătoare de la

sat. Un lucru este caracteristic acestor filme: sînt realizate de tineri, plină mai ieri debutanți. Ei au fost primii care s-au consacrat cu însufletire filmului contemporan, abordînd teme dificile, pe care le evita neori realizatorilor încrecați.

Decoanță aceste filme constituie un procent destul de mic față de ceea ce numeam filme distractive și este printre cele din urmă există uneori lucrări interesante ca *Întinire pe Baika* de Jan Rybkowski, *Mansarda*, de Konrad Nalecki, *Un drum lung* de Bohdan Poreba).

Pentru ca pe fundalul peștii de filme distractive să se ridice de pe acum lucrări serioase și cu mesaj, se impune precizarea liniei generale a dezvoltării cinematografei artistice poloneze. Orientarea generală a fost trasată de Plenara a XII-a a C.C. al P.M.U.P., în raportul tovarășului Władysław Gomułka. Dar înfăptuirea ei depinde de realizările creatorilor și de critică. În deseori critica are aici multe de spus. Discuțiile la — din fericele — proporții. Cunoștință înătrîm ritmul producției scenariilor și al realizării lor, transformările mult așteptate vor surveni, probabil, de-abia peste un an.

Mieczysław WALASEK

DOCUMENTARUL ÎN OFENSIVĂ

Filmul documentar polonez se bucură de cîtiva ani de o mare popularitate și de renume în arena cinematografică internațională. Criticii străini folosesc chiar termenul de „scopul polonez” documentaristic”, strădindu-se să aducă la același număr filmele promilate la diverse festivaluri din țară și din străinătate. Numele lui Karabasz, Makareczynski, Lomnicki sau Slesicki sînt tot atât de cunoscute în lumea cinematografică ca și

Viața e frumoasă al lui Makareczynski sau *Trec plutele de Slesicki*. O parte din critica poloneză a început să lanseze teza eronată despre tocierea tăisului documentarului nostru publicistic. Ultimele producții nu confirmă însă această teză; au apărut din nou multe filme bune, unele excelente, realizate de regizori sensibili la temele de actualitate, știind a se exprima într-o atrăgătoare formă artistică.

Contemporaneitatea râm-

terpretarea lumii contemporane.

Izvorul — istoria unui mic sat de munte, unde oamenii cară apă de la distanțe de kilometri, este o adevărată revelație a filmului documentar din ultimii ani. El reia problematica rurală care, cu un an în urmă, a obținut minunate rezultate în filmele lui Robert Stando (*Pământul scrigă*, *Lumea bătută în schimbiri*).

În ultima vreme au apărut cîteva filme foarte interesante, care pe baza unor documente inedite, printre-un montaj inteligent, reprezentiv o publicistică sugestivă și convingătoare. Trebuie menționate aici celebre realizări ale lui Jerzy Bossak și Wacław Makareczak *Septembrie și Requiem pentru 500 de mbit*, *Albumul lui Fleischer* în regia lui Janusz Majewski, sau *Intocarea piratilor* al lui Włodzimierz Pomianowski.

Forța acestor documentare decurge din faptul că probleme istorice tratate nu sînt desprins de preocupă-



Cadrul din documentarul intitulat... Izvorul.

rile contemporaneității și învers — În problemele curente se apelează de la istorie. Școala poloneză documentaristică nu e numai o realizare artistică a creatorilor noștri, apreciată peste hotare. Ea reprezintă un film — sensibil seismograf al realității noastre — un letopisul al Poloniei de astăzi.

Barbara KAZIMIERCZAK



Regizorul J. Majewski ne-a dăruit acest sugestiv Album Fleischer.

numele lui Wajda, Kawalerowicz, Munk.

Festivalul filmelor descurt metraj lînit acum trei ani a devenit o importantă manifestare care popularizează în siml spectatorilor genul de creație cinematografică încă insuficient apreciat. Sase studouri de filme concurează în fiecare an la Cracovia pentru competiția scurt-metrajelor.

După așa-numita epocă de aur a filmului documentar, tradusă prin numeroase distincții pentru realizări ca *Muzicanții de Karabasz*,

ne tema de bază a filmului documentar. Bogatul peisaj al vieții noastre noi e prezentat de filme ca *Izvorul*, în regia lui Tadeusz Jaworski, *Ziua luminosoasă a libertății* al lui Władysław Forbert, *Primul schimb* și *O altă Steție* ale lui Janusz Kidawa sau *Sute polonez* al lui Jan Lomnicki. În special primele trei filme continuă din punct de vedere al creației, cele mai bune tradiții ale școlii polone documentare, tradițiile filmului realist, propunîndu-si ca țel principal prezentarea și in-



Unul din cele mai interesante documentare despre răscala din ghetto: Requiem pentru 500.000.



Alexandra SLASKA

Sîi în fața mea la o ceașcă de cafea. Mărunță, palidă, deloc preocupată să steargă de pe obraz urmele oboseli după o probă de televiziune de două ore. Vorbeste despre *Pasagera*, ultimul film neterminat al lui Andrzej Munk, despre rolul său pe care nu l-a fost dat să-l construiască în întregime.

Strănie coincidență: actrița a debutat pe ecran într-un rol identic cu cel din *Pasagera*, portrețarea lașărilor de concentrare de la Auschwitz. Dar, pe cîtă vreme neतोळा din *Ultima etapă* realizată de Wanda Jakubowska era doar un rol episodic (de drept, interesant), Liza din *Pasagera* lui Munk este matură, plină de personalitate, desi nu-i prilejuește actriței o creație deplină. Liza, femeia care după ani de zile, în calitate de pasageră a unui somptuos transatlantic se întilnește pe bordul vasului cu victima sa — fostă detinută a Auschwitzului — trebuia să simbolizeze în intenția regizorului un serios avertisment: astfel de oameni ce încearcă să se justifice față de ei înșiși și față de ceilalți pentru crimele comise — există încă, circula printre noi, trăiesc, acționează. Pe această linie a dirijat personajul Lizei actrița Alexandra Slaska, demonstrînd cu ajutorul unei duble retrospectivă două portrete diferite ale SS-istei din Auschwitz: portretul rețuș al birii mincinoasă, mistificator, portret pe care ea îl considera că se ridică deasupra oprobriului public, putînd fi arătat tuturor, și acela — adevărat — crud și cumpit, care poate fi păstrat numai pentru sine. Întrucît altfel ar strîni ura, mincia contemporanilor.

Deci tragica moarte n-ari fi întrerupt munca lui Munk, filmul *Pasagera* ar fi fost un film mare și mare ar fi fost, desigur, și rolul titular al Alexandrei Slaska.

Definitiv tipul ei de actor, criticii folosesc adesea caracterizarea: răscoală, ironie, rezervă, majestate. Într-adevăr așa apare Slaska în adaptarea televizivă „Ideile lui Martie”, așa apare în filmul *Primul* cu al lui Lesiewicz, *Tinerii lui Chopin* al lui Ford, în *Ziua lor obișnuită* al lui Scibor-Rylski. Dar alături de aceste roluri se ridică miloasa și sensibila Hanka din *Cei 5 din strada Żorska* — filmul lui Ford de la Festivalul de la Cannes — alături o găsim pe eroina din *Autobuzul pleacă la 6 și 20*, în regia lui Jan Rybkowski. Iată deci o actriță cu un talent multilateral, bogat, greu de precizat și de înclis într-un „emploi” determinat. Actualmente Slaska pregătește pentru scenă un rol titular în piesa *Marie Octobri* (acea care a fost interpretat în film de Danielle Darrieux) rol al căruia este de cîtă cea ce a interpretat pînă acum. Vom descoperi deci încă o față a profilului actrițesc al Alexandrei Slaska. La fel de frapant, desigur, ca rolurile pe care le-a impus deja spectatorilor, în film, teatru și televiziune.

Barbara WACHOWICZ



REZONANȚA CULORII

de Corneliu BABA
Artist al poporului

Trei imagini inspirate de desenele lui Toulouse-Lautrec — din păcate redat alb-negru și nu color — din filmul lui John Huston, *Moulin Rouge*, care vin să întregască argumentația pictorului Corneliu Baba: „filmul în culori ar trebui să se sprijine pe concepția despre culoare a unui pictor și nu numai pe cea a unui tehnician, specialist al culorii în arta filmului“.



Am revăzut nu demult două din realizările relativ vechi ale cinematografului actual pe marginea cărora voi încerca aici câteva însemnări găsiindu-le ca două excelente exemplificări.

Este vorba de *Moulin Rouge*, filmul lui John Huston și *Henric al VIII-lea*, aparținând lui Laurence Olivier.

Amândouă aceste opere valoroase reprezintă o concepție regizorală de cea mai înaltă ținută. Mă voi opri trecurd peste calitățile incontestabile ale scenariilor, ale jocului admirabil al protagoniștilor și voi încerca să notez numai câteva considerații asupra problemei coloristice urmărind în ambele filme logica după care a fost condusă realizarea lor policromică. Considerațiile acestea au scuza de a fi ale unui simplu spec-



tator, prin educație pictor, amator de filme foarte bine realizate și în plus având și vina de a nu fi călcat niciodată pe platoul unui studiu cinematografic.

Există o confuzie nu numai la oamenii neinițiați, dar chiar, din păcate, la unii realizatori de filme, în privința noțiunii de *film colorat* și *film în culori*. Filmul în culori trebuie gândit și conceput ca atare din primul moment. Culoarea nu se poate suprapune în nici un caz ca adaos la o realizare de alb-negru.

Pentru realizarea unui film în culori este în primul rînd necesară o idee clară despre înseși funcțiile culorilor.

La fel ca într-un tablou pe suprafața căruia pictorul este obligat să aștearnă masele colorate după niște legi cunoscute, dar desigur foarte greu de soluționat practic, problema cromatică a cinematografului își poate găsi aceeași exprimare teoretică în definiția lui Maurice Denis după care „se amintește că un tablou înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau o anecdotă oarecare, este în mod esențial o suprafață plană, acoperită de culori, așezate într-o anumită ordine“.

La fel de valabilă această teorie a picturii pentru policromia filmului aceasta se cere înțeleasă spre a putea fi aplicată ca o condiție esențială. Compoziția colo-

ristică a secvențelor unui film cu toate detaliile ce intră în totalitatea cromaticii desfășurată succesiv, necesită un instinct anumit pentru culoare și în plus o educație a gândirii și a reținei în acest sens. Regizorul de filme în culori ca și pictorul organizează masele coloristice, le grupează, creînd dominante ce vor trăi într-o compoziție cu o arhitectură foarte solidă. În cazul filmului, succesiunea va constitui un fir roșu ce va conduce întreaga idee coloristică.

Gîndit pe mase de alb-negru, un film nu poate prezenta din punctul de vedere al imaginii fotografice decît valoarea pe care o creează conflictul dramatic dintre umbră și lumină. Culoarea supra-pusă pe ideea alb-negrului nu va face decît ca umbra și lumina să-și piardă calitățile lor, dialogul dintre ele slăbind fără să adauge prin culoarea falsă decît o banală imagine nepicturală, lipsită de dozajul și logica cromaticii maselor.

În această privință, ambele filme pe care le-am amintit la începutul însemnărilor de față pot exemplifica excelent ideea aceasta. Total împotriva unor interpretări naturaliste, ambii regizori pun în valoare toate resursele unor simfonii coloristice de mare rezonanță. Dacă în *Moulin Rouge* regia apelează la însuși coloritul pastelurilor sau pinzelor lui Toulouse-Lautrec, reușind să creeze ferme-cătoare tablouri de un remarcabil rafinament și de o noblete a paletei demnă de opera celebrului erou al filmului, în *Henric al V-lea* ideea regiei e parcă și mai fericită. Imaginile colorate, din creația lui Laurence Olivier, sînt ajutate de sugestia imaginilor pergamentelor medievale a căror discreție, arhaism, colorit specific, creează adevărate sărbători picturale. Sensibilitatea regiei în privința aceasta contribuie din plin aici și ajută tocmai prin ceea ce am amintit la începutul acestui articol. Masele colorate repartizate de o logică clară, apar pe suprafața peliculei ca și pe suprafața unei pinze pictate, unde nimic nu trebuie să fie intimplător. Negrul, roșul sau alburile au funcții decisive. Un portret feminin proiectat pe fundalul unui cer albastru-gri, încadrat de vâlurile albe ale unei năframe de epocă, creează un portret remarcabil din punct de vedere pictural. De asemenea o compoziție ecvestră în care o dominantă de negru conduce centrul magnificei cavalcade, devine o realizare compozițională admirabilă a regiei, ca să nu mai vorbim de peisajul creat coloristic cu o sensibilitate de adevărat miniaturist medieval.

Aceste două exemplificări de mai sus mă ajută să cred că, pentru regizorul de film în culori, alături de intuiția, educația sa specială în această privință, colaborarea pictorului nu poate fi decît extrem de utilă.

Aș vrea să amintesc înainte de a încheia aceste rînduri, despre o foarte bună realizare românească de acum cîțiva ani în urmă, documentarul regizorului Ion Bostan, făcut cu ajutorul tabloului lui Brueghel „Uciderea pruncilor”. Obiectivul înregistrază aici cu o deosebită pricepere, fragment cu fragment, creînd o lume nebanuită de imagini colorate cu o viață a lor intensificată prin aceeași problemă a dominantelor — idee rezolvată în chipul cel mai fericit. Problema culorii în film cere cu toate pretențiile ce le avem de la policromie, să fie soluționată în așa fel încît să poată transmite emoții prin ceea ce îi aparține ei în mod specific și exclusiv.

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC

PRIN BUCUREȘTI CU MARGA BUTUC



Mereu solicitat de operatori și regizori, Bucureștiul apare în aproape toate filmele noastre din ultimii ani. Mereu disponibil, reînnoindu-și fastuos „resmițele” cu care e învesnicit pe peliculă, devine un actor venerabil, ale cărui prestigioase evoluții ne umplu de uimire și farmec. În micul film de patru imagini al fotoreporterului nostru, Bucureștiul are ca parteneră pe Marga Butuc, actriță la Teatrul de Comedie. Din păcate, talentata actriță de teatru pe care am admirat-o nu de mult în „Cyrano de Bergerac” și „Steaua polară” (la Teatrul „C.I. Notara”) în „Casa inimilor sărăcime” la Teatrul de comedie, a fost mai puțin prezentă pe ecran.

Debutul, intimplat în filmul *Vultur 101*, realizat după un scenariu scris de poetul Nicolae Titulescu, a fost mai mult decît promițător. Sperăm s-o revedem în roluri pe măsura talentului ei. Însăși varietatea repertoriului său, în care rolurile din piesele contemporane stau alături de cele care sîntu elogiul demult celebritatea în literatura teatrală, atestă multiplele posibilități interpretative ale actriței.

Optimistă, plină de neastîmpărul care umple de farmec viața actorului de temperament, Marga Butuc își dorește cu înflăcărate roșii de comedie, pline de vervă și de culoare.

Îndrăgite pictura — e o pasionată vizitatoare a muzeelor bucurestene — și în drumul pe care l-a parcurs împreună cu fotoreporterul de la „Cinema”, pe străzile orașului, s-a arătat și receptiv la noutățile lui arhitectonice, la peisajele sale unice.

GH. T.
Foto: P. IORDĂNESCU

Dacă am vrea să stabilim o trăsătură de unire între cele aproape saizeci de filme turnate de Michèle Morgan sub îndrumarea celor mai reprezentativi regizori ai cinematografului francez, am putea să ne oprim mai întâi asupra modului în care actrița izbuteste să sugereze pasiunea concentrată, să trăiască convingător și autentic, la înaltele temperaturi ale incandescenței, cu văpaie albă.

Dintr-o lentă acumulare de gesturi cotidiene, interpreta își urmărește îndeaproape personajele — plătind vina unei desfășurări unilaterale a personalității lor, pînă în pragul exploziei finale. Dar nu acreditează o clipă ideea unui destin altfel decît ca o consecință firească a unui caracter mediu plasat într-un mediu bine definit. Cu o ultimă zbatere de demnitate, cu o ultimă tresărire de luciditate, eroinele cărora le-a dat viață durabilă marea actriță franceză își mai înalță privirea spre stele, mai păstrează o undă de speranță. Fie în cenușul și forfota haotică a unui port populat de o lume interlopa, fie în mijlocul falsei trepidății a „înaltei societăți”.

Cu ce mijloace știe actrița să traseze contururile discrete, de o mare precizie ca într-o stampă chinezăscă, ale acestor portrete morale? Cu ajutorul fanteziei și al profunde cunoașteri a naturii umane, cu suplețe, degajare, toate rezultate dintr-o perfectă stăpînire a resurselor de expresie care-i dau această grație și eleganță a interpretării.

Dăruirea totală, fără a pierde însă din afară perspectiva de ansamblu, i-a prilejuit apreciatei interprete franceze o replică de la egal la egal, încă de la primele sale apariții, cu cei mai prestigioși parteneri, stabilind cu ei un dialog continuu. Debutul ei în ecranizarea piesei lui Henry Bernstein — *Veninul*, avînd ca partener pe Charles Boyer, a fost un veritabil succes.

Strecurîndu-se prin șesătura melodramei, evitînd să-și transforme personajul într-un fel de „capcană pentru masculii adulți”, să intre în cohorta numeroasă și uniform fatală a „vampelor”, în primul film în care a debutat,



Michèle MORGAN

Veninul, interpreta a făcut din duelul pentru un bărbat, între două femei de vîrstă și mentalități diferite, expresia nevoii de ancorare într-o certitudine. Într-o lume sfîșiată de contradicții. Eroina din *Veninul* se cristaliza ca victima unui angrenaj prea rigid, mecanic, măcînd implacabil visele și aspirația întru împlinirea unei personalități independente.

Creația a impus pe Michèle Morgan atenției unui cineast excelent tîlmaci al neînștii, zburcîmului, sentimentului de vid iscat din pierderea treptată a iluziilor sub apăsarea norilor grei ce vesteau catastrofa invaziei hitleriste: Mar-

cel Carné. *Quai des brumes* (Sufla în ceață) a conferit tinerei actrițe autoritatea consacrării.

Aducînd un licăr de senin în existența hăituită a dezertorului (Jean Gabin), rîvnită ca o pradă de către morbidul său unchi (Michel Simon), fata intruchipată de Michèle Morgan nu pierdea nici puritatea, nici încrederea în oameni. Ochii verzi, cu limpezimi de ape liniștite, în adîncul cărora se petrec însă furtuni neștiute, vocea — cu inflexiuni grave, melancolice, chipul ușor straniu, înfrumusețat de lumina reflectoarelor, contribuau, în mod armonios, la reușita acestui personaj de-

venit aproape simbol pentru o categorie umană care refuză, cu intransigență, compromisul. Acestei lecții de măiestrie interpretativă, transmisă cu supremă simplitate, ca și genul de personaj enigmatic creat de Michèle Morgan, i se pot atribui cuvintele lui Hemingway: „Dintr-un iceberg se zărește peste nivelul apei numai a opta parte...”

Ca și alți colegi iluștri, siliți de invadarea Franței să se refugieze peste Atlantic, Michèle Morgan a suferit în următorii ani ai carierei sale o trecătoare eclipsă. Colaborarea cu Hollywoodul (*Joan of Paris*) ca și alte încercări de a „servi” cu „condimente” ale scenariștilor americani o personalitate foarte europeană — folosind spiritul francez ca un fel de notă de pitoresc, eșuează.

Dar variatele curente și grupări care au marcat, din primii ani ai deceniului al 6-lea, renașterea cinematografului francez prilejuiesc actriței reîntoarsă în climatul ei de preilecție, manifestarea unui talent ajuns la plenitudinea maturității.

Două roluri cicelate cu rafinament de inegalabil virtuos, aflate la poluri opuse, dovedesc amplitudinea mijloacelor artistice minuite cu excelentă dozare.

În *Marile manevre*, sub bagheta ironistului și moralistului René Clair, o poezie suavă și puțin amară, un regret discret, o uriașă putere de stăpînire, sînt petele de culoare alternate cu măestrie pentru a realiza portretul unei femei cu o bogată viață interioară, conștientă de crezul său moral. Pentru a nu stîrbi demnitatea apărută cu sacrificii, pentru a nu clădi castele pe nisip, această eroină își impune renunțarea. Gesturile stilizate, pauzele, limbaul cu infinite nuanțe al privirilor, totul contribuie la depășirea spre o mare profunzime psihologică a obișnuitului spiritual „marivaudage”. În interpretarea lui Michèle Morgan, ciocnirea dintre vanități, „jocul dragostei și al întîmplării” capătă sensurile mai largi ale unui refuz, omenește, demn de a purta masca, de a „triumfa”, pozînd în „victima fericită”, într-o societate de marionete care respectă regula jocului. Într-un fel, acest refuz exprimat printr-un refugiu în dragoste (pînă la un anumit punct), se simte și în personajul din *Un minut de adevăr*.

O surprinzătoare capacitate de înnoire, după ce se crezuse că ac



În *Orgoglio*, Michèle își găsește un partener demn de talentul ei: Gérard Philipe.

trița a ajuns la niște tipare fixe, a fost sesizată de critică în filmul *Orgoliosii*.

Lecturile aduse de „noul val” principelui vedetei n-au putut-o cruța însă nici pe ea.

Michèle Morgan este în prezent neglijată de noua generație de cinești care au creat o altă tipologie de eroine, mai rebele, mai concret senzuale sau, dimpotrivă, ultracerebrale, aruncând în desuetudine „personajul Morgan”. Dar actrița s-a desprins din vreme de acest mit și luptă cu perseverență împotriva sclerozării, interpretând în prezent roluri de „comedie

brilantă”, roluri de caracter, personaje de vodevil ca în *Constanța în infern*, *Bucătarul din Veneția* sau *Doamnelor, fiți atente!* Înă un personaj nou, care să exprime preocupările și optica zilei de azi, într-un film de factură modernă, contemporană, încă nu s-a găsit pentru Michèle Morgan. Să nădăjduim că nu va întârzia prea mult întâlnirea cu un realizator aparținând orientării actuale a cinematografului francez, care să-i ofere prilejul de a renaște. „Văpăia albă” nu trebuie să se stingă.

E. B. M.

0000

INTERVIU CU MICHÈLE MORGAN

Cu prilejul vizitei sale din toamna anului 1957, am avut posibilitatea de a ne întâlni cu Michèle Morgan. Pe ecranul memoriei mai stăruie scena finală a filmului *Marguerite de la Nuit* (Claude Autant-Lara, 1956). Într-o gară de pustietate stranie, trenul cu destinația Eternitate e gata de pornire. Pe ștețoza captivă a compartimentului, Margareta își răstornă capul cu o expresie de neșifrită oboseală. Sacrificiul s-a consumat. Ea acceptă să pornească în locul lui Faust pe drumul veșniciei damnării. Și atunci, în fața acestei imense generozități, e silit să se incline cu respect până și diavolul. Mina lui Mefisto (Yves Montand) rupe contractul semnat cu sînge și peticele de hirtie se risipesc în vînt prin fereastra vagonului ce se urzășe înset. Inocet... „Eternaia Morgan”, intrare poetică a feminității spiritualizate, a dragostei care transfigurează și purifică.

— Portretul e măgulitor, replicase Michèle Morgan — și, cu simplitatea cordială a laureatei Premiului Portocalei, simbol al amabilității față de gazetari, ea adăugase: N-aș vrea să rămîn însă veșnic același personaj. Nu fac parte din acea categorie de vedete care-și comandă rolurile „pe măsură”, ca niște toalete. Am avut parte de personaje generoase care corespundea sensibilității mele. Sunt însă nevoia să mă înnoiesc, să evoluez și mă bucur de alte ori mi se oferă ocazia de a întreprinde ceva deosebit de ceea ce am realizat pînă acum. De exemplu, filmul lui Denys de la Patellière, *Retour de marine*, mi-a pus probleme noi. Interpretam pentru prima dată un rol de femeie fatală, rea și disimulată, prilej pentru un veritabil studiu de psihologie criminală.

Dar actrița care se află în culmea carierei sale, avea grijă să sublinieze cu modestie că de mult dăorează scenariștilor care i-au dăruit roluri de un profund adevăr omeneș și regizorilor cu care a colaborat.

— Actorul de film nu are dect de citizat, preciza ea, dacă-și subordonează căutările concepției de ansamblu imprimată de regizor. Reușim doar dacă-î urmăim pe regizor ca un șef de orchestră, deoarece el rămîne marele magician al filmului. În ce mă privește, sînt o actriță privilegiată: am lucrat cu mulți regizori care se numără printre cele mai mari figuri ale filmului francez și mondial și am avut drept parteneri actori foarte diferiți care m-au silit să mă înnoiesc, să evoluez într-una.

A. R.



ci
ne
ma

PROFIL

COREGRAFIA LUI

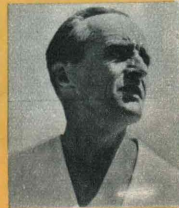
rene
CLAIR

În 1917, René Chomette — care avea să ia mai tîrziu numele de René Clair — scrie poezii pe front: „Mi se pare că sînt nevoit să trăiesc singur (printre oameni): în mijlocul fumului, al noroiului și al zgomotului port în mine un popor de copii care strigă”. Patruzeci de ani mai tîrziu, în *Porte des Lilas*, René Clair avea să revină deschis la tema tragică pe care în aceste decenii, în toată creația sa, o nascuse prin arabescurile grațioase ale umorului său fin și plin de poezie. După cîțiva ani de activitate poetică, René Clair își găsește adevărata sa cale în cinematografie unde însă nu va abandona niciodată poezia. Există însă în acel început poetic un sentiment care nu va reveni în opera sa cinematografică: solitudinea pe care o consemnează poetul. Pentru că unul din farmecele filmelor lui René Clair derivă din perenitatea unui sentiment de dragoste a realizatorului față de eroii săi, a personajelor filmelor sale. Sentimentul acesta, chiar dacă nu este explicit totdeauna, planează în atmosfera filmelor sale: prietenie, dragoste, solidaritate umană.

S-a vorbit adeseori despre coregrafie cînd se căuta o definire a stilului realizatorului francez. Balet deoarece există aici și o perfecțiune a mișcării care se desenează totdeauna cu o desăvîrșită logică în arabescurile ei pline de fantezie, dar credem și pentru că grația le caracterizează. Grația aceasta care acordă un farmec aparte filmelor lui René Clair ascunde însă de multe ori o

tristețe și abia *Marile manevre* avea să ridice colțul perdelei pe care *Porte des Lilas* o va da pentru o dată la o parte. Privită sub acest unghi, opera lui René Clair apare într-o altă lumină și glumele își recapătă adevărata semnificație. Nu e vorba de un divertisment, de un grațios balet de entracte cum ar părea la o primă vedere, ci de abordarea prin intermediul ironiei și al glumei plină de poezie a unei problematice grave.

Imprumutată de la filmul burlesc, urmărirea comică este prezentă în opera lui Clair începînd de la *Pălăria de pai florentină* sau *Milionul*, pînă la realizările lui recente. În *Pălăria*, eroul este în goană după un obiect, în *Milionul*, după un bilet de loterie. Goana este aici grotescă, farsa evidentă. Dar tot o



urmărire, construită după aceleași legi și arhitectură întinlim și în *Frumoasele nopți* în care eroul este în goană după visurile sale sau în cazul lui Juiu din *Porte des Lilas* care-și urmărește cu o curcioră dezinvoltură destinul la fel cum o face, cu tenacitate, eroul *Frumuseții diavolului*. Descifrind desenul evoluției întregii sale opere, constatăm o întretăiere de linii în arabescuri așa cum o putem vedea în fiecare film în parte. Astfel, înăuntrul liniei de continuitate amintită se desenează o alta, decalând ideea urmăririi destinului: *S-a întimplat mine* este axat pe această temă în forma unui vodevil și linia pornită de aci ajunge în sinuozitățile ei pînă la drama lui Juiu. În *S-a întimplat mine*, eroul își citește viitorul în gazeta de-a doua zi care îi parvine, numai lui singur, mai devreme, permițându-i cunoașterea propriului său viitor, iar în *Frumuseța diavolului*, oginda din ael salon elegant îi reflectă eroului viitorul său. Dar amîndoi încearcă, în felul lor, să evite prezicerea, să modifice destinul.

Frumuseța „sui-generis” a filmelor lui René Clair poate fi căutată într-un aparent paradox. Realizatorul insistă totdeauna asupra unei fabulații și are aerul de a ne spune că întreaga sa strădanie se epuizează în prezentarea, în valorificarea acelei fabulații. El își urmărește povestirea cu o evidentă grijă pentru cursivitatea ei, o pigmentează cu gaguri pentru a-i valorifica punctele nodale, conduce acțiunea cu grijă, cu eleganță coregrafică. Într-un cuvînt, creează impresia unei pure invenții epice sau a unei farse bine conduse. (De altfel această virtuozitate împinsă pînă la ultima limită semnaleză și limitele creației lui René Clair: dusă pînă la exces, ea devine o obsesie și — efortul pentru eleganță este înecant, iar ideea se pierde în căutări de stil). În realitate însă Clair pornește totdeauna de la o idee poetică, aceasta constituie miezul operii sale și meandrele fabulației nu constituie decît forme în care pulsația poetică ni se comunică. Istoria aceluia Don Juan din *Marile manevre* și-ar pierde interesul dacă s-ar elimina gingășia, puritatea întinării dintre cei doi îndrăgostiți la bal. Și aici ironia primează aparent iar realizatorul are un zîmbet malițios. Dar zîmbetul acesta este expresia pudorii artistului care nu-și permite să arate lacrima pe care destinul tragic al eroilor săi i-o strecoară sub ploape. În fața noastră se consumă o dramă, ni se recită o poezie lirică, tristă, melancolică dar locotenentul de cavalerie trece zîmbind în sunetele fanfarei ca și cum nimic grav nu s-ar fi întimplat. Drama este mascată de zîmbet, vibrația versului este strivită între două glume, pudoarea sentimentalului Clair ni se transmite și zîmbim

și noi pentru a nu ne face de rîs. Dar, după oricare din filmele lui Clair, plecînd din sala cinematografului, ne dăm seama că am asistat la un recital de poezie. Clair ne-a păcălit încă o dată. Deși am rîs cu poftă, ajunși acasă nu ne spunem: „ce nostim a fost”, ci „ce frumos a fost!” René Clair este un poet.

Este interesant de urmărit linia evoluției realizatorului și dintr-un alt punct de vedere. Aplecat la început asupra construcției și aglomerării gagurilor (*Pălăria de pai*, *Milionul*, *Fantome de vînsare* etc.), opera lui René Clair capătă un alt timbru, mai grav, după reînnoțirea în patrie a artistului, în urma refugului în Anglia și S.U.A. din timpul războiului. Acum, în *Tăcerea e de aur*, *Frumuseța diavolului*, *Frumoasele nopți* spuma științifico-artistică a glumelor în serie face loc unei ironii mai fine, verva rămîne aceeași, dar gluma este distilată, trecută prin rețortele unei cerebrale malițiozități care filtrează grotescul. Rătăcită parca prin alambicurile acestei distilări perpetue, aceeași substanță se condensează pe pereții fini de cristal ai unei drame (*Porte des Lilas*) în care umorul nu mai există decît în eleganța unor demonstrații ca joul de-a gangsterii al copiilor, sau ca momentele de haz involuntar pe care le are Juiu descurecîndu-se dificil în situații ambigue. Apoi o bruscă revenire la suita de gaguri: *Tot aurul din lume*. Deci: farsă — comedie — comedie dramatică — dramă și din nou farsă. Este o linie curbă care pare a se întoarce la punctul ei de pornire. Doar pare, pentru că diferența este netă și punctul final se află la alt nivel. O putem remarcă urmîrind personajele filmelor: bufi, clovnești la începuturi, personajele lui René Clair își leapădă cu timpul măștile funambulești, își arată fețele umane. Regizorul din *Tăcerea e de aur* sau locotenentul din *Marile manevre* se comportă după alte legi, sînt oameni cu carnație precisă, cu psihic complicat și nu numai cu simbolice trăsături de caracter; metaforizate pe linia comicalului, ca predecesorii lor, iar Juiu și Artistul capătă toate dimensiunile umane. În *Tot aurul din lume* situația, deși realistă, are caracteristica farsei. Personajele însă sînt altele, oamenii viii, cu reacții firești și nu caricatură.

Popularitatea operii sale derivă și din intenția realizatorului, declarată și explicită, de a se adresa totdeauna publicului larg și de a repudia construcția filmică alambicată destinată unui număr restrîns de spectatori. Dealtmînteri, tematica socială este mereu prezentă în opera sa. *Trăiască libertatea* era o satiră socială ascuțită, un gest de luptă împotriva exploatareii capitaliste, *Tot aurul din lume* un atac împotriva agresivității capitalului care monopolizează cu toate mijloacele sursele de venit dintr-o regiune întregă și chiar *Frumuseța diavolului* ridică probleme grave ale contemporaneității.

René Clair, primul cineast ales membru al unei Academii, are de înfruntat însă astăzi pericolul unei anchiloze pe care a vădit-o ultimul său film. La începuturile sonorului, Clair a fost unul dintre primii realizatori care în *Sub acoperșurile Parisului* și-a reinnoit mijloacele de expresie. Acum, în ultima sa operă, pare fixat într-o caligrafie ce apare desuetă iar construcția — oricît de savantă — a gagurilor sale nu mai are eleganță, ironia specifică realizatorului se pierde, înlocuită de strădania spre comic, de efortul vizibil pentru construirea glumei. Faptul este cu att mai supărător cu cît tema majoră a filmului, deși se vrea explicită, se înecă într-o incertitudine a soluției, Clair exprîmîndu-și deschis îndoiala dacă eroul său, ostil monopolștilor, are sau nu dreptate din punct de vedere istoric. Declarația sa de a încerca să rămînă în actualitate, de a răspunde imperativelor epocii sale sînt, pentru un realizator de atare anvergură, garanția unor reușite viitoare. Cu att mai mult cu cît filmele sale de după război dovedesc natura net progresistă a gândirii sale. În măsura în care René Clair va reuși să-și păstreze prospețimea, să facă artă după comanda socială așa cum dorește să o facă, în măsura în care rămînd fidel sieși nu va deveni propriul său epigon, el va rămîne, fără doar și poate, marele René Clair și în operele ce vor urma.

Ion BARNĂ



Producția: GOSKINO, 1925; Lungimea: 1740 m. Scenariu: Nina Agadjanova—Șutko și S.M. Eisenstein. Regia: Serghei Eisenstein. Asistenți de regie: Grigori Aleksandrov, Maksim Strauch, Mihail Gomarov, A. Levșin, A. Antonov. Imaginea: Eduard Tișșe. Interpretăză: Echipaje din Flota Roșie, populația orașului Odesa și A. Antonov — *Vakulin-ciuk*, G. Aleksandrov — *Ghiliarovski* (secundul vasului), V. Barski — căpitanul *Golikov*, A. Levșin — un *oșifer*, M. Gomarov — un *marinar*, S.M. Eisenstein și un grădinar din Odesa — *preotul vasului*, un șofer din Odesa — *doctorul*. Muzica versiunii sonore (1950): N. Kriukov.

Cînd în primăvara anului 1925 i s-a încredințat de către Comisia pentru sărbătorirea celei de a 20-a aniversări a Revoluției din 1905, realizarea filmului jubiliar *Anul 1905*, Eisenstein avea 27 de ani și, la activul său, un scurt foileton cinematografic realizat sub îndrumarea lui Driga Vertov și un lung metraj, *Grea*, în care pe lângă experimentele în domeniul montajului și compoziției, vădea capacitatea de a ridica masa la rolul de erou tragic, iesucîntă ce va fi ilustrată apoi cu strălucire, în *Crucișătorul Potemkin*.

Din vastul scenariu elaborat de Eisenstein și Agadjanova pe baza unei minuoioase documentări, regizorul s-a oprit în cele din urmă la un singur episod, răscoala marinarilor de pe vasul de război „Potemkin”, ancorat în rada portului Odesa, episod care în versiunea inițială a scenariului nu ocupa mai mult de o filă.

Filmările au avut loc la Odesa în lunile septembrie-octombrie, iar în seara de 25 decembrie, un public entuziasmat aclama *Crucișătorul Potemkin* în sala teatrului „Bolșoi”.

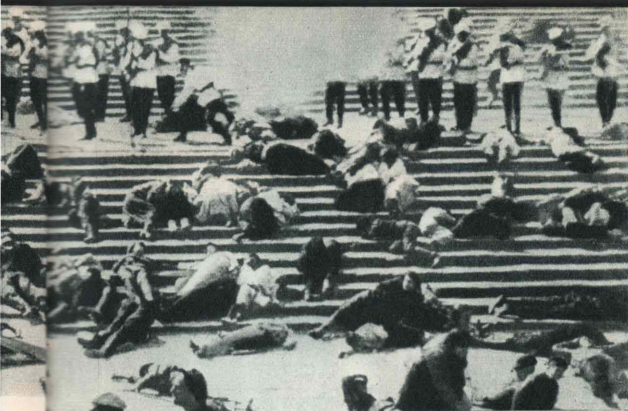
În ce constă forța grandioasei epopei revoluționare care a făcut ocolul pămîntului, fiind considerată și astăzi, „cel mai bun film al tuturor timpurilor”? O vastă literatură monografică a căutat să descifreze tainele acestei capodopere proclamată în diferite rânduri ca filmul nr. 1 al lumii.

Construcția

Intellectual de formație pozitivă, fiu de arhitect și inginer el însuși, Eisenstein își elaborează filmele ca niște edificii pe deplin structurate, caracterizate printr-o „armonie organică a compoziției generale”. În ce privește *Crucișătorul Potemkin*, el îl definea ca pe „o cronică a unor evenimente, acționînd ca o dramă”, și atribuia impresia de echilibru și amplare produsă de film asupra spectatorului compo-



Pierre Brasseur și Georges Brasseur în *Porte des Lilas*.



ziției sale stricte, după modelul tragediei antice în cinci acte. Fiecare act fiind la rîndul său compus din două părți „explozînd” în mod dramatic una din alta. Astfel considerate, faptele care constituie acțiunea filmului pot fi grupate după cum urmează: Actul I: Carnea cu viermi — frământare printre marinari. Actul II: Represiunea de pe punte (scena prelatei) — răscoala.

Secvența antologică Scara.

Cadru specific modului cum compune Eisenstein din fragmente, întregul.



Actul III: Priveghiul în jurul lui Vakulincuk — mitingul de mînie.

Actul IV: Fraternalizarea cu locuitorii Odesei — masacrul de pe scară.

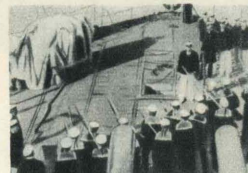
Actul V: Noaptea de așteptare a escadrei — „Potemkin” trece nevătmă printre vasele escadrei. Caracterul organic se manifestă prin unitatea de concepție vădită atît în construcția de ansamblu, cît și în compunerea fiecărui episod în parte. Cimentul acestei unități îl constituie tema *frăției revoluționare* care din act în act crește și se amplifică pînă la apoteoză finală a fraternizării cu escadra.

Un alt aspect interesant al structurilor compoziționale îl constituie aplicarea consecventă a legii „secțiunii de aur” atît la plasarea în ansamblul dramaturgic a punctului de apogeu (ridicarea steagului roșu pe catarg) și a celui de totală imobilitate (elegiaca plimbare prin ceața din portul Odesei), cît și la construirea fiecărui episod în parte și chiar la compoziția plastică a cadrelor.

Patosul montajului
Construcția e însă de nedespărțit de patosul teme, subliniat în compoziția filmului prin momentele de „explozie” a acțiunii, care exprimă de fapt „un aspect esențial al teme: explozia revoluționară”.

Înflăcărarea ce caracterizează atitudinea autorului față de conținut a determinat o tratare patetică a faptelor. Fiecare a doua parte a celor cinci acte devine un crescendo furtos: refuzul marinarilor de a mîna ciorba, revolta de pe punte, mitingul, masacrul de pe scara Odesei și trecerea crucișătorului victorios printre vasele escadrei.

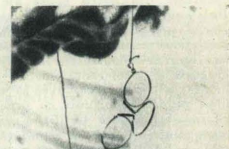
În special secvența scării — piesă de antologie a cinematografului mondial — constituie un model de montaj dinamic în care totul e violență organizată, frenetrie calculată. Imaginile-soc ale victimelor masacrului alternează cu detalii de obiecte expresive — cizme călcînd implacabil, o mînă crispată pe un gard de fier, o sabie fulgerînd orbitor, un obrajor care se rostogolește, un leu de piatră trezită parcă din somn de salva tunurilor de pe vas — într-un cor de imagini de un rezistibil patetism.



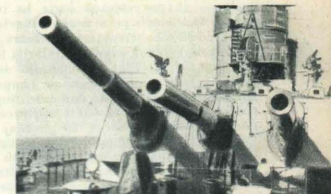
Celebra scenă a prelatei.



Digul din Cruciaștorul Potemkin.



Eisenstein conferă detaliului valoare simbolică.



Aceste tunuri așteaptă semnalul Revoluției.

„Unii oameni mărginiți întreabă, scria Eisenstein: — Unde să căutăm deci monumente ale invenției umane care să vorbească despre epoca noastră așa cum vorbește Partenonul despre înflorirea Greciei, arta gotică despre Evul Mediu și titanii din *quattrocento* despre epoca Renașterii?”

Răspunzînd acestor mărginiți că secolul al XX-lea e chemat să dea artei o nouă varietate — cinematograful — Eisenstein vorbea cu autoritatea aceluia care îi și dăruise acestei arte una din cele mai de seamă capodopere ale sale. Opera care sărbătorește întîlnirea dintre cea mai profundă și răscolitoare temă a secolului — nașterea revoluției în conștiința maselor — și vocea inimitabilă a unui cineast de geniu. Opera pentru care inflăcărarea artistului militant și clarviziunea talentului inventator elementele de bază ale unui adînc uman. Nu derisiv să facem un film despre un om bun. Probabil că și el vrea același lucru. Sistem bucurii că scenariul a nimerit în mîinile puterice și bune. În prezent Cihural lucrează la scenariul regizoral. Se pare că el a făcut din opera noastră în general de cameră, o operă mai patetică, dintr-o senzația timpului.

Ana ROMAN

La ce lucrează CIHURAL

talentul omeniei

A fost odată un moș și o babă... De data aceasta a fost într-adevăr — și într-o lume complet reală, nu de basm. Moșul se ocupa de treburile cele mai prozoice — lucra ca agent veterinar, iar baba era pur și simplu babă. Nici un fel de fapte eroice n-au făcut acești bătrîn obișnuiți și totuși au devenit eroii scenariului A fost odată un moș și o babă de I. Dunski și V. Frid, după care Gr. Cihural realizează în prezent un film.

— Eroii noștri este un om sovietic simplu. Vrem să arătăm caracterul excepțional al așa-zisului om „obișnuit”, ne spun scenariștii.

— Ati scria scenariul special pentru Cihural?

— Nu. Colaborarea cu Cihural a survenit întâmplător. Dar este un caz fetic. Cihural este unul din regizorii cei mai tîrziu, cei mai adînci oameni. Nu derisiv să facem un film despre un om bun. Probabil că și el vrea același lucru. Sistem bucurii că scenariul a nimerit în mîinile puterice și bune. În prezent Cihural lucrează la scenariul regizoral. Se pare că el a făcut din opera noastră în general de cameră, o operă mai patetică, dintr-o senzația timpului.

— La întrebarea obișnuită: „De ce ati ales acest scenariu?” — regizorul răspunde căm neașteptat: — Alegerea scenariului seamănă, dacă vrei, cu ale-

gera unei mirese. De obicei nu te însoți cu cea mai frumoasă fată, ci cu aceea care îți se pare mai drăguță, care îți este mai apropiată decît celelalte — cea pe care o iubești... Așa este și cu scenariul: doar cînd te îndrăgostești de el poți să te specii de film. Nu afirm că A fost odată un moș și o babă este cel mai bun scenariu din ultimul timp, dar mi se pare mai aproape și îl scotocesc mai bun decît altele.

Mă atrage mai ales imaginea eroului principal, în jurul căruia este construit întregul scenariu. Este un om integru, puternic, care se simte stăpînul vieții, un stăpîn grîului. Toate îl privește îndaproape, se con-

sideră răspunzător de tot ce se întîmplă în jurul lui, e gata în orice clipă să vină în ajutorul oamenilor. Aș vrea să pot reda spiritul scenariului, atmosfera de bu-nătate și omenie specifică lui. Nu știu în ce măsură o să reușesc. Acest scenariu este foarte greu în ceea ce privește ateperea actorilor. Poate că dintre toate filmurile acesta este cel mai complicat în privința actorilor.

— V-ati oprit asupra unor interpreți?
— Nu, nimic concret nu pot să vă spun încă.
— Cine va fi operatorul?
— S. Polujanov care a semnat imaginea la Cerscin. Vom filma în Nord — acolo unde se desfășoară acțiunea.

Intoleranța

cinema

ANTOLOGIE

Realizatorul său, David Wark Griffith (născut la Lagrange - Kentucky - în anul 1875) a practicat înainte de a ajunge regizor de film meserii foarte diferite - de la pompier la ziarist și a realizat, până la *Intoleranță*, cam 400 de filme scurte, cum se făceau pe timpul acela, nereprezentative pentru personalitatea sa artistică. Primul film după care poate fi apreciat ca regizor este *Nașterea unei Națiuni* căruia îi urmează imediat *Intoleranță*, unul dintre episoadele acestuia fiind realizat chiar în timpul turnării *Nașterii unei Națiuni*, adică în 1916. *Intoleranță* este o operă de maturitate artistică, de acumulare a unei experiențe cinematografice și de mare înțelegere intuitivă a ceea ce numim azi „specifice cinematografice”.

„Drama solară a tuturor virstelor umanității” - cum își supranumea Griffith această operă - își dezvăluie caracterul de film de avangardă, încă din construcție. *Intoleranță* e construit din patru episoade desprinse din patru epoci ale umanității: *Căderea Babilonului*, *Patimile lui Cristos*, *Noaptea sfântului Bartolomeu* și drama modernă *Mama și legea* - care, împletite printr-un montaj alternat, se confundă, cu scopul de-a demonstra ideea de luptă veșnică dintre dragoste și intoleranță socială sau religioasă. Acest montaj alternat, care avea să ridice mari probleme unui public neobișnuit care pe timpul celui cinematografic pe care-l inaugura Griffith, permite acțiunii să se mute dintr-o epocă în alta fără nici o explicație și nici o altă justificare decât aceea a legăturii de idei care există între diferite epoci. Însăși preocuparea pentru transmiterea unei idei cu ajutorul unui procedeu cinematografic era străină acelei virste a cinematografiei, virstă la care filmul nu știa decât - cel mult - să povestească logice în imagini. În afara acestor îndrăzneții pe atunci - foarte mare - de a se abate de la construcție curgătoare, pe linia desfășurării cronologice a evenimentelor și în afara vestitului său montaj alternat, *Intoleranță* aduce o seamă de înnoiri artistice care pe timpul acela putea să treacă drept exhibiții, dar care după o îndelungată practicare a lor au devenit mijloacele expresiei cinematografice: alternarea în montaj a unor planuri lungi cu altele de numai câteva fotograme, trecerea de la un plan general la un plan apropiat sau invers, reducerea aceleiași imagini de mai multe ori în cuprinsul aceleiași secvențe, în scopul creării unei tensiuni dramatice. Secvența grevei din episodul *Mama și legea* este în acest sens o adevărată lecție concentrată de montaj, după cum secvența luptelor de sub zidurile Babilonului, din episodul *Căderea Babilonului*, este o demonstrație de știință a mișcării maselor nemărită înfrântă până atunci și mișcării maselor înnoite. Cavalcațiile, tururile în flăcări, scările care se prăbușesc cu oameni cu tot, capetele tăiate sau zborul sulițelor prin aer, tot acest arsenal degradat cu timpul avea în *Intoleranță* o întrebătoare magistrală și o putere de convingere unică. Dacă secvența grevei este o lecție de montaj - ca de altfel și salvarea condamnatului de la moarte din finalul filmului - dacă episodul *Căderii Babilonului* demonstrează știința mișcării maselor, episodul *Patimilor lui Cristos* constituie o demonstrație de compoziție a cadrului și de mare pricepere în întrebuintarea alb-negruului în toate nuanțele sale.

Despre Griffith se spune că ar fi părintele cinematografului american, prin acest cinematograf înțelegându-se nu afacerea film, ci filmul artă, iar *Intoleranță* este socotit pe bună dreptate un film care și depășește epoca, un film de avangardă. Acest caracter al lui constituie explicația căderii sale totale atunci și explicația, în același timp a aprecierii de care s-a bucurat din partea regizorilor de valoare de mai târziu, care au preluat și dus mai departe procedeele cinematografice promovate de el. De la *Intoleranță* fiecare a preluat ceea ce i-a fost mai aproape. Inculpiți și lipsiți de talent, năvăliții sau amănuntele ieftine, adevărații artiști, știința de a manevra masele sau de a crea o atmosferă profund dramatică, montajul alternat sau compoziția cadrului. Și nu întâmplător. În operele unor cinești contemporani care și ei tind către un film al viitorului regăsim un amănunt sau altul din *Intoleranță*.

Ștefan ANTONIU

Înfrântă în 1958, „LA FIERA DEL CINEMA” a reușit la capătul a cinci ani de existență să se impună în Italia și dincolo de hotarele ei, ca o revistă de specialitate cu prestigiu care atacă cu complicități și analizează de pe poziții înalte, problemele actuale ale cinematografiei - în primul rând naționale, dar și cu referiri ample și documentate la filmul mondial. Aruncând doar o scurtă privire peste sumarele numerelor din anul care a trecut, vom rememora abordarea unor teme edificatoare pentru a sublinia primul acordat de revistă culturii cinematografice și îndrumării elevitorilor săi spre pătrunderea cu ajutorul unor analize judicioase, a fenomenului cinematografic internațional actual.

Care este situația cinematografiei italiene? Trece ea prin momente grele? Sau își acordă doar un scurt „raspiro”, după o cursă care a purtat-o spre primul loc, învingând celelalte țări europene, și a transformat-o în singura concurentă a industriei americane? La orizont se ivește nori negri, semnele unei grave crize, sau viziunea ei se arată în culori roz și senine? Iată întrebările pe care de câțiva vreme și le pun toți cei care convingându-se cu lumea filmului regizori și tehnicieni, scenariști și actori, operatori și critici, iar publicul, publicul și cel mai interesat și atent dintre toți.

„LA FIERA DEL CINEMA” a încercat să dea un răspuns cu ajutorul unei anchete condusă de Luigi Comencini (și aparută în numerele 2 și 3/1963), printre cei mai

„Publicul este dezorientat, i se impun gusturi particulare și mituri de scurtă durată”, declară De Laurentiis.

„Publicul vrea filme vii și pe teme actuale” își exprimă părerea Giovanni Addesa de la E.R.A. Cinematografa, ca Problema cea mai importantă însă, cea mai actuală, rămâne pentru producătorii de filme insistența urcare a prețurilor. Iar unli dintre ei văd ca o scăpare, oricum, din impas, soluția coproducțiilor. Cu o singură excepție: Hollywood-ul, „care reprezintă o amenințare directă a autonomiei cinematografiei italiene”, cum a calificat Mario Mariani de la Casa „Cinex”, eventualul ajutor american.

„Cinematografa este un mijloc cu o excepțională putere de penetrare, un spectacol care ajunge până la urmă în mediile administrative și în cinematografele săsești”, spune Luigi Comencini. Cu alte cuvinte, nu este cu puțină să se continue realizarea de filme fără „simul” prezența publicului. Regizorul trebuie să vadă, dincolo de aparatul de luat vederi, fața publicului, ceea ce experimentul și răz. Sînt regizori care refuză - poate din orgoliu - să se privească dincolo de aparatul de filmat, pretinzînd că ei nu știu de existența unui public. De acolo se poate, filmele lor se izbesc de incomprehenșibilitate. De fapt, ca o lege naturală a retribuției, spectatorul oferă în schimbul dezinteresului pe care l-a manifestat regizorul la adresa sa, cineva făcut filmul, propriul său dezinteres. Iată de opera regizorului.

„Limbaajul ermetic nu mai este admisibil” spune Antonio Fistrangelli, „cred că am făcut întotdeauna filmul pe care publicul l-a așteptat de la mine” adaugă Pietro Francisci, spre deosebire de Michelangelo Antonioni care consideră că un regizor trebuie să se zîndărească în film și nu la spectator. „Nu există raporturi între regizor și public, ci doar între public și film”, declară Antonioni. „Deci nu pot și și nici nu mi s-ar interesează să aflu ce așteaptă publicul de la cinematografe și de la filmele mele”.

Felul de a gândi al lui Antonioni rămîne destul de singular însă pentru că „important este un cinești în regizor, așa cheie a situațiilor și a limbajului, care să-i permită spectatorului să pătrundă singur semnificațiile poveștii cinematografice” îl să replica Dino Di Stefano.

Luciano Visconti, considerat ca unul dintre cei mai curți și mai profesioniști tualii dintre regizorii italiei, nu numai că nu se gîndește să respingă contactul cu publicul dar declară „sînt un om de teatru și nu pot uita că spectacolul se face de către public”.

Și conchide: „Imi amintesc de acest lucru ori de câte ori mă aflu cu un nou film. Nu spun că este ușor să realizezi acest contact, dar este indispensabil și perso-veră”.

Iată dar, cum o problemă află de „anima” cinematografului italian: alina el de miline în raport cu posibilitățile producției și cu cerințele publicului, este relevată cu seriozitate și simț răspunderii de către „LA FIERA DEL CINEMA”, care încearcă să se descurce, astfel poate, țelele nebulase ce par a prinde în plasa viitorului filmului italian. Din păcate însă, dorința de a veni în ajutorul unor mase largi de cititori, de a lupta pentru extinderea dincolo de limitele unui grup restrîns de studii și pasionați, a cunoașterii faptelor și problemelor care preocupă azi cinematografia mondială, nu este identă pentru a păstra echilibrul unei asemenea publicații în siml prosei capitaliste.

Nu e ușor să menții în viață o revistă ca a noastră, ne scrie Enrico Rossetti, „într-o revistă de acest gen disper și cred că o voi lua de la capăt în timpuri mai prielnice și pe baze mai solide”.

Rodica LIPATTI



Așa cum îl cunoaștem pe creatorul popularului Charlot.



Una din scenele tipice comediorilor dinaintea primului război mondial.



Chaplin ca actor, membru al trupei F. Karno.

cinema
REVISTA
REVISTELOR
LA FIERA
DEL CINEMA

Indicați pentru a fi consultați producătorii și regizorii.

Numal că de astă dată nu li s-a cerut (în dozele primilor) doar o părere ponderată și puțin abstractă despre cauzele acțiunilor preocupate, despre perspectivele imediate, despre problemele de rezolvat și despre remediile de aplicat, argumente uzate, ci cum va arăta cinematografia italiană milne? Va și să plăcă spectatorilor? La aceste întrebări au fost sonați să răspundă producătorii: să se refere la planurile lor de producție, la proiectele vechi sau noi, vag sau clar conturate, să spună dacă viitorul lor va fi marcat de îndrăzneții sau de prudență și cum s-au gândit să-și orienteze producția în așa fel încât să satisfacă gusturile și exigențele publicului. Nu au fost trecut cu vederea nici cinematografului franceză și americană, prada și ele, se pare, unor puterale transmițări poate nu lipsite de cauze asemănătoare.

272 de filme în 1962 demonstrează de la sine că cinematografia italiană e astăzi o industrie cu o structură economică specifică și cu un fond bugetar de zece miliarde de lire. Cu aceste cifre, ea și-a curcuzit locul al 3-lea în producția mondială, după Japonia și India. Și încă un argument interesant: Italia contra Hollywood: 272 la 136!

Numal că din 272 de filme, abia dacă 100 au cit de vitegore artistică. Toate celelalte sînt rezultatul improvizării și al aventurii, și nu au alt scop decât potolirea cerințelor pieței și stimularea urcării prețurilor.

Februarie, anul 1914. Actualitățile „Éclair no. 7” publică fotografia tânărului Nicolae al II-lea, vizitând prima școală suva de aviație de la Sevastopol. În același timp împăratul german Wilhelm al II-lea participă la festivitățile organizate cu prilejul împlineirii a 50 de ani de la eliberarea orașului Schleswig-Holstein de sub jugul danez. La New York blntuie un visul năpranic. Săptămânalul „Universal No. 102” publică un reportaj senzational asupra acestei calamități naturale care a paralizat orice circulație pe străzi. Iar la Nisa, ca în fiecare an, au loc carnavalul și bătăta cu flor.

Pe ecranul capitalelor europene rulează filme din ce în ce mai lungi. La Paris și Berlin, se bucură de un imens succes un film francez, producție a studiourilor Pathé, cam 2 000 m de peliculă. E vorba de *Bestia cu chip de om*. În regia lui Camille de Morlhon. O povestire dramatică și senzatională despre un ins săditul de pasunasa jocurilor de noroc. Publicul din Imperiul german se entuziasmează de filmele istorice: *Bismarck și Friedrich în Helder*, ultimul tratat despre războiului lui Andreas Hofer împotriva ocupanților francezi. Pe ecranul Moscovei rulează o adaptare după romanul lui Turgeniov *Un creștin nou*, în regia lui Vladimir Gardin. În filmul suedez *Metisul* realizat de Victor Sjöström debutează actorul norvegian, Gunnar Tolnæs.

Coproducțiile au ajuns la modă. Presa comuncă faptul că producătorul american George Kleine și studiourile italiene Ambrosio au început turnarea superfilmului *Madame Du Barry* (în costume de epocă) care va costa aproape 150 000 de dolari. Exterioarele vor fi filmate în Italia și în unul titular deținut de o actriță americană.

Un debut nereușit

În America, în ziua de 2 februarie 1914, pe ecranul cinematografulor rulează noua comedie a studiourilor Keystone cu titlul *În luptă pentru existență*. Regizorul este Henry „Pathe” Lehrman, producător Mack Sennett și pentru prima oară apare actorul englez de muzică Charles Chaplin. Din perspectiva jumătății de secol scurse, acesta a fost, fără îndoială, cel mai de seamă eveniment cinematografic din luna ianuarie a anului 1914. Dar pe atunci... Acum 50 de ani n-au fost prea mulți cei capabili să întrevadă în eroul acestui film de scurt metraj pe unul din cei mai mari maestri ai artei cinematografice.

Lucrurile s-au petrecut în felul următor: Mack Sennett se aștepta ca popularul comic Ford Sterling să părăsească studioul, în căutarea unor posibilități de câștig mai mari. Așadar, trebuia găsit un alt comic pentru „trupa lui Mack Sennett” care-și căpătase de pe atunci celebritatea. Atotputernicul producător își aminti de un actor deosebit de amuzant și multilateral pe care-l văzuse cindva la un spectacol dat de trupa ambulată engleză a lui Fred Karno. Nu-si aducea prea bine aminte cum îl chema, parcă Champion... A dat dispoziție ca artistul respectiv să fie căutat și într-adevăr el a fost găsit în persoana lui Charles Chaplin. Tentat de excelența retribuire, 155 de dolari pe săptămână, în timp ce pe scenă pînă atunci câștigase cel mult 50, Chaplin semnează contractul și. În decembrie 1913, se prezintă la studiourile din Los Angeles. Era un tânăr modest și timid care la toate întrebările răspundea politicos cu invariabila formulă: „Da, mister Sennett”, sau „Nu, mister Sennett”.

Colegii l-au întâmpinat fără entuziasm. Tînărul englez se ținea la o parte de banda lor veselă, iar farsele colegilor săi de la garderoba, Fatty și Mack Swain, nu-l amuzau nici un zîmbet. În filmul *În luptă pentru existență* i s-a cerut să joace rolul unui escroc purtînd costum de lord englez — cilindru, jachetă, monoclu și mustață lungă. Regizorul Henry Pathé Lehrman n-o scoțea înăla capăt cu debutantul. Chaplin nu înțelegea nimic și refuza să țină seama de indicațiile realizatorului. Nimeni nu încercase să-l

explice că secevențele nu se filmează în ordine cronologică și că datorită montajului poate lua naștere un nou spațiu, un nou timp. „Cum să mă uit la o fată, cînd ea nu este de față?” Asemenea întrebări naive puna Chaplin și reușea să-l scoată din sările pe realizator. Atmosfera era atât de încordată încît a fost nevoit să intervină „the Big Boss”, marele patron în persoană. Charlie Chaplin s-a ales cu observații și avertismente.

Filmul o dată terminat nu numai că nu l-a plăcut producătorului, dar a strînit paciența celor care l-au finanțat. Unul dintre aceștia, mister Bauman, l-a declarat, fără menajamente, lui Mack Sennett că datorită unor angajamente usurate încheiate cu pseudoactorii lipsiți de răspundere, va duce firma la faliment. N-a fost de prea mare folos nici faptul că revista de specialitate „Moving Picture World”

Gracie Fields, Tom Walls și Will Hays. În America, Cary Grant place spectatorescilor în filmul *Gunga Din*. Eleanor Powell și Robert Young se întîlnesc în *Honolulu*, iar Carole Lombard și James Stewart joacă în comedia *Făcuți unul pentru altul* (*Made for each other*). Maxim și ai săi

În Uniunea Sovietică în ziua de 2 februarie 1939, rulează a treia și ultima parte a „Trilogiei despre Maxim” a lui Kozintsev și Trauberg, *Curierul Uzborg*. Acesta este sfîrșitul carierei activistului bolșevic, care a început prin a fi strîngura la fabrica lui Putilov în anii grei care au urmat înfrîngerii revoluției din 1905, iar acum, în anul 1918, în urma victoriei din octombrie, devine primul comisar sovietic. Băncii de Stat din Rusia Sovietică.

Kozintsev și Trauberg au ales pentru filmul lor o perioadă dramatică și interesantă din istoria Uniunii Sovietice.

De două ori în fața de rezboi

l-a remarcat pe Chaplin, publicistul chiar și o notă elogioasă despre debutul lui: „Actorul care l-a interpretat pe escroc este un comic de mîna întâi”. Era o consolare foarte slabă în fața corului comun al nemulțumirilor de la studiourile din Keystone: „Englezul ăsta nu e bun de nimic, nu știe să se miște repede cum o facem noi — o să-l uimic”. Astfel a început unul șir stele al lui Charles Chaplin pe orizontul cinematografic.

Între bubulul tunului și bătăta cu fiori

În februarie 1939 săptămînalele de cinema erau pline cu fotografii din Spania. Se juca ultimul act al tragediei războiului civil. Lovită pe la spate, republica își dădea sfîrșitul; armatele generalului Franco ocupaseră Barcelona, porniseră ofensiva în direcția Valenciei. Toată lumea se pregătea pentru o mare rătăcire. Pe ecran puteau fi văzute exercițiile de apărare antiaeriană de la Paris și din Anglia, manevrele flotei de război S.U.A. din Oceanul Atlantic și parada militară de ziua nașterii împăratului Hirohito. Fox-Movietone-News, Paramount și UFA-Tonwoche ofereau din plin spectatorescilor marsuri, răpăit de tobe și împuscături. Ce să-l mai lasă să rîsnească mai cătăun concursurile sportive de la Garmisch-Partenkirchen, Cortina d'Ampezzo și Zakopane. Iar la Viareggio, ca în fiecare an, domnea carnavalul de muzică conspurcivă, detențiune și luptă armată. Maxim nu este un economist și nici măcar un specialist în domeniul bancar, dar s-a ocupat pe vremuri în sindicate ca asigurările sociale și a

foșt responsabil financiar al unei cooperative a deportaților din Siberia. Iată o excelență calificată”, spune Iacob Sverdlov primul președinte al Comitetului Executiv Central al Sovietelor din întreaga Rusie — „primul guvern muncitoresc-tărănesc din istorie. Sarcina trebuia îndeplinită, Maxim devine comisarul băncii și pregătește primul buget de stat.

Realizatorii filmului nu se ocupă numai de Maxim. Ei arată totodată cum funcționează tribunalele sovietice, cum se face aprovizionarea populației cu alimente și, în primul rînd, cum se desfășoară lupta permanentă împotriva contrarevoluției, împotriva loviturilor de stat, a provocărilor și a sabotajului.

Viața la Petersburg nu este ușoară, mai ales în cartierul muncitoresc Uzborg. Dornestele frigului și foamea în prima iarnă din nouul stat socialist. Ore întregi se fac cozi la distribuția pîinii și a combustibilului, iar războiul continuă încă și nemții amenință capitala.

Maxim — interpretat ca și în cele două versiuni anterioare de Boris Cirkov — primeste de la partid o nouă sarcină de luptă. Părăsește banca și pleacă cu unități ale armatei roșii pe front. În fața elidării în care se află sovietul cartierului Uzborg trec în mars unitățile militare. În fruntea voluntarilor pășete Maxim. Orchestra cină, se flutură steagurile roșii. Maxim și-a scos cascheta și strigă: „La vedere, tovarăși”. Pe ecran apare cuvîntul „Sfîrșit”.

E cu neputință ca acesta să fie sfîrșitul. La studiourile Lenfilm au început să soseascăzeci, sute de mii de scrisori de la spectatori din cele mai îndepărtate colțuri ale țării. „Tovarășii Kozintsev și Trauberg nu trebuie să-și lărasă bun de la Maxim, noi vrem să-l vedem din nou.” Aceste cuvînte se repetau mereu în cele mai diverse variante. Unii propuneau o a patra serie cu titlul *Maxim constructorul*. Se recomanda realizarea unei noi trilogii care să fie alcătuită din următoarele părți: „După 20 de ani, *Bărbetea lui Maxim* și *Copiii lui Maxim*. Ultima scrisoare de acest fel a fost primită de studiourile Lenfilm în anul... 1955.

Maxim aruncase de pe ecran cuvîntele „La vedere, tovarășii”, pornind spre front să-și apere patria de agresorul german. Era în februarie anul 1939, iar în august 1941, Maxim apărea din nou în: *Jurnalul cinematografic de război nr. 7*, chemându-și compatrioții să țină piept cotropitorului german.



Boris Cirkov a realizat pe ecran eroul revoluției cel mai îndrăgit de spectatori: Maxim.



Cunoscuta actriță austriacă Lilli Palmer, a cărei remarcabilă interpretare din „Profetana daamei Warren” am admirat-o nu de mult — și tânărul actor francez Jean Sorel, stăut parteneri în „Julia, ești închinătoare”. Ea, în rolul unei actrițe între două vârste care se îndrăgostește de un tânăr, ce l-ar putea fi fin. El — în rolul adolescentului. Alfred Weidenmann sunăază regia acestei drame care se termină cu dureroasă trecire la realitate a femeii mature.



„Manarda” — un film biografic despre marele pictor polonez din secolul trecut Alexander Gleyzowski. Regizorul Konrad Nalecki a acordat o atenție deosebită realizării tehnice încercând să surprindă pe peliculă culorile calde, aurii, ale pictorului. Rolul lui Gleyzowski a susținut de Leszek Herdegen, iar cel al misterioasului model al cărui nume nu a fost identificat nici pînă azi, de Alexandra Slaska.



Actorul de film Gheorghe Gheorghiev a absolvit Institutul superior de teatru din Sofia în 1953. De atunci și pînă astăzi a jucat în permanență la Teatrul popular „Ivan Vazov” din capitala R.P. Bulgaria. În film, Gheorghe Gheorghiev s-a afirmat ca actor doct în chip deosebit pentru rolurile de caracter, în special în „Dintele de aur”. La cal de al treilea Festival al filmului bulgar de la Varna, Gheorghiev a primit premiul întâi pentru cea mai bună interpretare masculină: rolul ofițerului Lipovaki din „Dintele de aur”.

O imagine din filmul iugoslav „Telfonul” al regizorului Vatroslav Mimica, care a luat medalia de aur pentru subiectul de cea mai mare originalitate dintre filmele experimentale prezentate la Concursul internațional al filmului de artă și despre artă din cadrul celui de-al VI-lea Mare Premiu de la Bergamo (1963).

cinema
SECVENȚE



Tot la Bergamo, cu prilejul Concursului filmelor de artă, a fost vizionată și producția americană pentru televiziune „O.K. End Here”, realizată de Robert Frank. În rolul principal feminin, Susi Ungaro. Cu ocazia unui interviu, producătorul filmului, Edwin Crossen, a declarat: „considerăm ca o mare onoare invitația pe care am primit-o de a participa la Festivalul de la Bergamo. În America publicul nu este obișnuit să privească cinematograful ca o artă. Oamenii s-au învățat să stea în fața aparatelor de televiziune și să privească... reclamele de pastă de dinți și de cremă de ghetă. Chiar și Hollywood-ul nu mai este decît o fabrică de televiziune...”

„O tipologie a femeii moderne”, așa își denumesc regizorul Rolf Thiele noua sa realizare „Venusborg”, interpretată numai de femei. Două din cele șapte frumoase și tinere protagoniste: suedeza Christine Granberg (stînga) și actrița germană Nicole Badal.



După primele sale filme cu mesaj antirăzboinic proiectate în trecut (acțiunea tripticului „In ținta vieții” se petrece în timpul războiului de secesiune), Robert Enrico atacă, în primul său lung metraj „Frumoasa vită”, realitățile franceze cele mai acute. Eroul acestei „comedii dramatice” e un soldat demobilizat întors din Algeria, care se zbate disperat să-și găsească un cămin, unde să trăiască izolat de evenimentele, vieții politice și sociale. Dar, evident, acest lucru nu e posibil și, în ultima scenă a filmului, la ușa camerei sale aște de greu obținute, hai doi jandarmi care-i înmănășă ordinul de rechemare sub arme pe un timp nelimitat.



„Umbrela din Cherbourg” — ultimul film al lui Jacques Demy, unul din cei mai reprezentativi regizorii francezi ai „noului val”, e o comedie muzicală cîntată în întregime, cu un dialog care, după spusele regizorului, „nu e nici poezie, nici cuplet, nici operă”. Este povestea primei iubiri dintre o fată de 18 ani și un băiat de 20 de ani. Rolurile sînt interpretate de Catherine Deneuve și Nino Castelnuovo.



Două imagini, două cadre sugestive reprezentînd pe Szilvassi Anna Maria, studentă a Institutului de teatru budapesta, al cărui debut în rolul fetei din „Străngăria” i-a determinat pe cineștii din țara prietenă să o numească „Claudia Cardinale a ecranului maghiar”. Exuberantă, cu un joc simplu, plină de căldură și umor, actrița pare să îndrăgitească toate speranțele. Noi ț-am dori să devină o... Szilvassi Anna Maria.



Judy Garland, unul din copiii minune ai cinematografului, a reușit să se mențină prietru favorită publicului. Recent a obținut mari succese cu realizările ei din puternica dramă „Procesul de la Nürnberg”, regizat de Stanley Kramer și din filmul musical „Vai căta”, în care vestita cîntăreașă lăsesă cîteva noi melodii.

Unul din filmele create de „noul cinematograful” brazilian care a avut un larg ecou internațional: „O assalto ao trem Pagador”. Cea de-a doua peliculă semnată de regizorul Roberto Farias se inspiră dintr-un caz real și investighează lumea oamenilor săraci din Rio de Janeiro. Scena alăturată înfățișează interogatoriul brutal laud de un polițist (Jorge Doria).





Proiectele, dorintele și urdirile pe anul 1964 și unor cunoscuți producători, regișori și actori italieni. Interieriuri luate de UNITALIAFILM

Alessandro Blasetti:

— Ce proiecte aveți pentru 1964? — Voi realiza un film la care mă gândesc de trei ani, intitulat *Eu, eu... și ceilalți*, cu subtitlul *Confesiuni cu proclami*. E un film nou ca formă, însă intrigă, care va urma un procedeu înșelător: în centru se află „eu”, egocentristul, care domină viața noastră și tuturor și care ne face să spunem mereu „eu dint eu...”, iar ceilalți sînt „cealți”. Conferențiarul va comenta nenumăratele faturi de egocentrist, din care, în ultimă instanță, decurge imposibilitatea de a fi fericiți. Filmul va fi moral, dar nu moralizator, îl voi face pe spectator să rîdă și, apoi, căl-vo să inspire gânduri salutare.

— Ce operă terminată va ieși pe ecrane în 1964? — *Lila* cu Ugo Tognazzi și o anchetă televizată în cinci părți asupra cinematografilor italiene din 1960 pînă în 1962.

— Ce doriri să vă aducă anul 1964? — Săpăr că atmosfera nouă, generată de Moscova în urma Acordului cu privire la încetarea experiențelor atomice să-gi arate roadele și să avert. Pace.

Claudia Cardinale:

— Cum se anunță pentru dvs. acest an?

— Ar trebui să joc în trei filme: două italiene și unul american. Dar nu știu încă nimic precis. S-ar putea ca unul din filmele italiene să fie o comedie condusă de Luchino Visconti. Mă atrage mult comedia și să vreau să interpretez unul din celele roluri „atrăcătoare”, mult mai dificile unșori decît rolurile dramatice și care, pentru o actriță, reprezintă o dovadă de maturitate.

— Care este uratea dvs. pentru 1964?

— Ca cinematografia să ajungă la 70 de ani (și va împlini în 1965) cu cit mai forta interioară a bătrînii, pentru a putea în doi ani să sufle ca toată puterea și să stingă cele 70 de lumînări tradiționale.

Federico Fellini:

— Un an nou, filme noi, nu-i aș? — Exact. Voi începe turnarea noștrii mai film, o comedie grotescă intitulată *Jolote și fantelele* cu Giulietta Masina în rol principal. Nu am ales încă definitiv pe ceilalți interpreți. Cred însă că vor fi Tolo, Fabrizi, un bun actor comic american și... o întregă serie de comici.

— Urările dvs?

— Să se realizeze în 1964 nu numai în Italia, dar și în întreaga lume, filme mereu mai bune, care să atragă un public din ce în ce mai numeros.

Carlo Ponti:

— Ce filme veți produce în 1964? — *Genesee*, în regia lui Mario Bolognini și cu Marcello Mastroianni în rolul titular, două filme sub conducerea lui Marco Ferreri, *Cosmisme* cu Ugo Tognazzi și Vittorio Gassman și *Omaj* cu cincă Giuliana și Catherine Spaak; *Successo 2000*, tot cu Catherine Spaak. Film care va conștă debutul regișorului al desenatorului Pino Zac și un film al lui Vittorio de Sica cu Sophia Loren. Acestea sînt proiectele așure.

— Ce doriri pentru 1964?

— Să se suprimă băncile și birourile avocațesti. Se dă băncilor ar putea fi transformate în școli. Nu credeți că am trăi tot mult mai bine?

— O urare mai realizabilă nu s-ar putea.

— Bă da. Aș dori să existe o critică cinematografică bine pregătită și competentă. Dar dacă mă gîndesc bine, cred că nici dorința aceasta nu mă realizabilă decît cealaltă...

Daniela Rocca:

— Nu pot spune prea multe despre filmele pe care le voi face în 1964, pentru că nu cunosc amănunte. Aș putea însă să vă împărtășesc câteva meș despre producția cinematografică a noștrii an. Ne trebuie ideile originale, trebuie încurajăți lișeri autori, scenariști și regișori care au într-adevăr ceva de spus. Și ar mai fi necesară o anchetă directă în public, pentru a cunoaște adevărul despre ceea ce ar dori ei să vadă, mai ales că eu nu cred că se răspunde actualmente gustului știu... În ceea ce mă privește, aș dori să interpretez o aștră a societății de azi...

Renato Salutati:

— Primal meu film pe anul 1964 va fi opera unui debutant Giulio Questi, documentarist de mare valoare. Subiectul este modern, actual, așa cum îmi place mie. S-ar mai putea să interpretez și un film în Statele-Unite, al treilea decît turnat de mine în America. Mă atrage cinematografia americană, în deosebi mă atrag experiențele „independențelor”, un grup dineri cinești care lucrează la New York și care au început să fie denumiți „new-american cinema” o cinematografie bogată în idei noi și originale.

— La teatru nu vă gîndiți?

— Bă da. Sîc cred că anul 1964 va fi pentru mine un an foarte important; voi păși pe scenă puțin în două piese de mare actualitate.

— Vrao dorință persistentă?

— Nu. Una generală pe care o adresez tuturor: pace, seninătate, muncă și sănătate.

Alberto Sordi:

— E adevărat că '64 va însemna pentru dvs. un american?

— Da. Voi porni la descoperirea Americii... mai bine zis a americanilor... și voi interpreta două filme în Statele Unite și unul în Brazilia. În S.U.A. voi turna mai întâi *Un italian în America* după *Gornistul general* lui Cather. O roluri de italian e mai vag, dar și acolo voi fi... un italian în Brazilia. Urările mele? Să fac filme din ce în ce mai bune, care să placă spectatorilor, iar crizei cinematografilor italiene îi urez să dispără cu ajutorul celui mai deșchis și mai sincer hotărât de ră.

Ugo Tognazzi:

— Din păcate nu poșt turna la mai multe filme în același timp, iar mie mi se suprapun câteva oferte. Printre altele, Le miș care de Liziani la care am și început să lucrez și un film regizat de Pitrangeloni și în regia cu *Marea seacă*, ecranizarea a unei năvele de Dino Buzzati, în care voi interpreta și rolul principal.

— Care sînt avantajele celebrității?

— Cam puține. Înti de toate impozibilitate. Apoi, imposibilitatea de a evalua echitabil și senin prietenie, pentru a nu mai vorbi de faptul că popularitatea se duce la fol de repez de cam o ventă. Mai bine să tot în lemn...

Studioul central de filme documentare din Moscova a terminat de curînd un interesant film de montaj, *Raza fermecată*, despre năstarele cinematografilor sovietice și căile ei de dezvoltare. Realizatori: Filimul — printre care cunoscuții documentariști Roman Karmen, V. Katiari și L. Natanai și L. Natanai — au ales din materialul de arhivă care dă unice care parcurg etapele principale ale istoriei cinematografilor sovietice.

— Regizorul Roland Bilov al cărui vedevil *Balada husarilor* a rulat cu succes pe ecranele noastre, turnează împreună cu N. Orlov o comedie excentrică pentru copii, *A dispărut o eard*.

— După comedia *Trei plus doi*, regișorul G. Oshanian a trecut la realizarea unui nou film intitulat *Provizoriu Nodul* gormul. Filmul ne prezintă un pesimist și un optimist care văd același eveniment în cu totul altă lămină. Interpreții principali sînt tinerii actori Nikita Mihalov și Andrei Iurnev care au primit „botozul” lui Filimul în prima realizare a lui G. Oshanian, *Așter-turile lui Krov*.

— Marcello Mastroianni, actorul preferat al lui Fellini, va turna două filme cu Luchino Visconti: *Străduin*, ecranizare după Albert Camus și *Bătăia contelui d'Orgel*, după Radiguet.

— Regizorul francez Robert Vernay va realiza în studiourile berlineze DEFA, filmul *Camera alăstră*, o ecranizare după opera scriitorului Prosper Mérimée. Robert Vernay este cunoscut printre altele și pentru filmele sale *Am amănuntul pentru banul dămnescu*, seria a doua din *Contele de Monte Cristo* și un scurt metraj despre Moscova.

— Producțiile cinematografilor bulgare se bucură de o popularitate tot mai mare în țările acestor țări, din atrănatate. În anul 1962 peste 25 de filme artistice bulgare produse în ultimii ani au fost achiziționate de 65 de țări, iar 65 de filme de scurt metraj au fost achiziționate de 100 de țări. În același timp, filme bulgare au fost prezentate la 18 concursuri internaționale și au obținut 8 premii.



Locul lui Willy Fritsch, unul din interpreți consacrați ai rolurilor de june prin din filmele sermane de acum 30 de ani a fost luat astăzi de fiul lui, Thomas, în vîrstă de 19 ani, care a obținut un mare succes încă de la debutul său cinematografic: *Baldachnal negru-al-țoșu*.

Regizorul Dino Risi a terminat nu de mult un nou film: *„Moștrii”*, care reunește două mari vedete ale cinematografilor italiene, Ugo Tognazzi și Vittorio Gassman. Exterioarele au fost turnate în pitoresca localitate Taormina. Actorii vor interpreta fiecare mai multe roluri caricaturale distractive. Nu trebuie uitat însă că filmul lui Dino Risi, oricit ar fi ele de amuzante, nu scapă din vedere scopul principal: satira obiectivelor lumii capitaliste. Două din personajele realizate de Tognazzi și Gassman.



„Unde-i generalul” este titlul noii comedii poloneze realizate de Tadeusz Chmielewski, pe care trebuie să-l descopere doi soldați: un timplozopol și o tînără, oșter în armata sovietică.



Tînăra actriță iugoslavă Spela Rozin este interpretă rolului principal al primului din cele două episoade care alcătuiesc filmul realizat de Vadim Bestovskii, Jozef Hen și W. Rutkiewicz, *„Ceodănu-urite”*.



„Unde-i generalul” este titlul noii comedii poloneze realizate de Tadeusz Chmielewski, pe care trebuie să-l descopere doi soldați: un timplozopol și o tînără, oșter în armata sovietică.

În filmul maghiar *„Un om care nu are viață”* (regia Gertler Victor), film pe care spectatorii noștri îl vor vedea în curînd, Vana Eva interpretează rolul unei frumoase stărușoare amărușă, cătă fără voie într-o acțiune de spionaj, iar Gabor Miklos rolul unui ambasador de la securitate. Partenerii din film laborerescului pe scena teatrală Madach rolurile principale din *„Hamlet”*.

„La Rimpatriate” este titlul filmului lui Demitriane Demitriani în care Demitriane Demitriane (fotografia alăstră) interpretează unul din principalele roluri.



„NUESTRO

ci
ne
maCORESPON-
DENȚĂ

TIEMPO”



Istoria revoluției s-a scris cu nenumărate jertfe. Cadru din filmul lui Tomas Gutierrez Alea, *Povestiri despre revoluție*.

Primul film turnat în Cuba a fost documentarul *Simulacru de incendiu* datînd din anul 1897 (o performanță, fără îndoială, dacă ne amintim că *Isirea din uzinele Lumière* aparține anului 1895).

Între 1913–1920, Enrique Diaz Quesada, părintele cinematografului cuban, realizează, după scurte documentare sociale, primul lung metraj din Cuba: *Manuel Garcia*. Dintre numeroasele sale filme, *Stinge și zahăr* și *Arrollito* au devenit lucrări clasice ale cinematografului cubaneze. Foarte populare sînt și producțiile lui Ramon Peon, regizor de talent. Din pricina creșterii teroarei politice care făcea imposibilă abordarea unei tematici de actualitate (guvernul burghez refuzînd orice sprijin cineaștilor din țară pentru a promova în exclusivitate filmele importate), încercările lui Quesada și Peon rămîn fără ecou. Se turnează un număr restrîns de pelicle de un nivel artistic lamentabil. În 1937 se realizează primul sonor, *Sarpele roșu*, deplorabil film de groază și melodrame cu subiecte standard avînd ca prototip producțiile mexicane. Rarele pelicle realiste sînt documentare și scurt metraje realizate de amatori. Filmul experimental pe 16 mm, *El Megano*, o relatează zguduitoare a mizeriei minerilor din regiunea mlaștinilor Zapata — se datorează tinerilor regizori Gutierrez Alea și Julio Garcia Espinosa, din jurul revistei „Nuestro Tiempo”. El răbufnește

ca o explozie în atmosfera de cruntă teroare din ultimii ani ai dictaturii lui Batista care sechestrăză peliula.

După revoluție, grupul de la „Nuestro Tiempo” avea să formeze nucleul Institutului Cuban de Artă și Industrie Cinematografică, care conduce în prezent, pe lângă producția de filme, difuzarea și rețeaua cinematografică de stat. Institutul desfășoară o activitate bogată concretizată într-un număr considerabil de filme documentare și artistice valoroase. Soșiți de pe cîmpul de luptă, tinerii cineaști cubani pătrunși de spiritul avîntat al revoluției își consacără toate forțele pentru crearea unei școli cinematografice care să corespundă aspirațiilor poporului.

S-au realizat pînă în prezent peste 70 de documentare, dintre care filme despre revoluție ca *Patria sau moartea* (regizor J.G. Espinosa), altele despre construirea de locuințe, necesitatea lichidării analfabetismului, introducerea unor metode și culturi noi în agricultură, asanarea unor regiuni mlaștinoase etc.

La sfîrșitul anului 1959 a ieșit pe ecrane *Cuba dansează* în regia lui Julio Garcia Espinosa, primul lung metraj artistic realizat în Cuba liberă. Scenariul scris de Espinosa încă pe timpul cînd lu-

„Tierra o sangre” — Pămînt ori sînge — o cuvîntul de ordine al țărănilor care își apără pămîntul, eroii în filmul Realengo 18.

cinematografia cubană a reputat primul său succes internațional cu *Povestiri despre revoluție*, realizate de Tomas Gutierrez Alea într-o manieră apropiată documentarului, evocînd cu mult patos revoluționar lupta eroică a patrioților cubanezi împotriva dictaturii lui Batista. Il reîntîlim pe Fonseca interpretul eroului lui Alea în excelenta peliculă a lui Julio Garcia Espinosa, *Pedro pleacă în Sierra*. Actorul se dăruiește cu pasiune eroului pe care îl intruchipează pe ecran. Un joc firesc, simplu, rezultat al profunde înțelegeri a personajului interpretat conturează cu multă vigoare figura tîmărului revoluționar Pedro.

Marele Premiu al Festivalului filmului de scurt metraj de la Leipzig a fost decernat în 1962 documentarului *Istoria unui balet* realizat de Jose Messip (suita coreografică *Yoruba*, inspirată din folclorul negrilor cubani).

Una dintre tinerele speranțe ale filmului contemporan cuban este Fausto Canel, în vîrstă de numai 22 de ani, critic de film la ziarul „Revolucion”. La Festivalul filmelor latino-americane de la Sestri Levante din vara anului 1962, s-a bucurat de o apreciere unanimă documentarul său, *Hemingway*.

Dintre filmele artistice, reține atenția comedia satirică *Douăsprezece scaune* în regia lui Tomas Gutierrez Alea, o versiune cinematografică originală a romanului cu același titlu de Ilf și Petrov, care valorifică tradițiile comediei cinematografice clasice, adaptîndu-le unui conținut nou. Pentru căutări în domeniul comediei, i-

era la *El Megano* a fost interzis de cenzura lui Batista, fapt pentru care turnarea lui nu a putut începe decît după instaurarea puterii populare.

La Festivalul internațional al filmului de la Moscova din 1961,



s-a acordat la cel de al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova din 1963 diplomă de onoare. De curind, regizorul a terminat filmările la *Cumbite*, film despre satul haïtian.

Călătoriul Cristobal, o comedie fantastică despre un mic dictator, regizată de francezul Armand Gatti, deschide seria coproducțiilor Cubei cu alte țări. Intenția lui Gatti, după spusele sale, a fost realizarea unui fantastic în genul „Călătoriilor lui Gulliver”, deci



Un tânăr talent afirmat în ultimii ani în cinematografia cubană, actrița Carmen Delgado.



Dominga se întoarce din drum, dragostea ei pentru pământ este atât de puternică încât nu se poate hotări să-l părăsească (Re- lengo 18).

a unui fantastic puternic înrădăcinat în realitate.

O peliculă autohtonă deosebit de bine realizată este *Cuba 58*, film compus din trei episoade. Primele două *O zi de lucru* și *Logodnicii*, în regia mexicanului J.M. Garcia Ascot, al treilea *Anul nou*, în regia lui Jorge Fraga. Acțiunea celor trei povestiri se desfășoară în perioada imediat premergătoare victoriei revoluției. *O zi de lucru* descrie 12 ore din viața

unui polițist din timpul regimului lui Batista. După ce vizitează câteva localități de periferie pentru a-și lua „partea”, polițistul participă la reprimarea unei acțiuni studentești, pentru a-și încheia ziua de lucru la poliție unde ia parte la torturarea unor arestați. Nici un gând de reprobare pentru „activitatea” lui cotidiană nu apare în conștiința sa moartă. Polițistul este multumit că și-a terminat serviciul.

Logodnicii evocă cu multă poe-



Pe fundalul evenimentelor zburcinate pe care le trăiește Pedro, se deșasează pentru câteva clipe chipul unei fete care-l va însoți pretutindeni (Pedro pleacă în Sierra).



Cadru din Istoria unei bătălii.

zie, pe fundalul orașului Santiago de Cuba ocupat de armatele lui Batista, înfiriparea unei iubiri curate între un revoluționar și tinăra Maria, trimisă de seful rezistenței din localitate să facă pe „logodnică” revoluționarului, pentru ca acesta să poată trece neobservat. Puritatea sufletească a eroilor face ca acest „joc” să devină realitate.

Episodul *Anul nou* surprinde cu deosebită forță lipsa de scrupule, lașitatea unor zbiri de la poliție care după ceucid un tânăr revoluționar sînt cuprinși de panică în clipa în care află de fuga lui Batista și încearcă, disperată, să scape de orice răspundere, să-și găsească scuze și justificări.

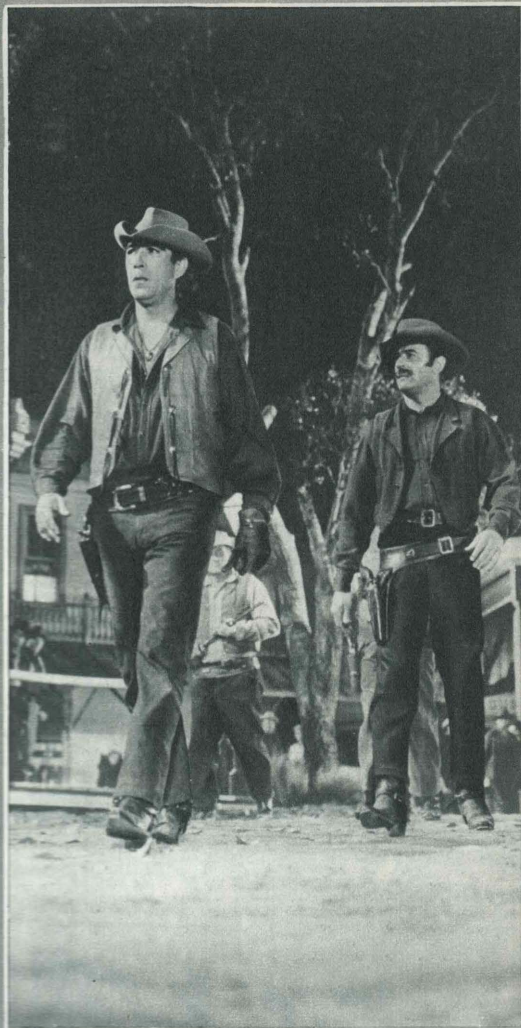
Realitatea revoluționară devenită figura centrală a filmului reunește cele 3 episoade ce prezintă înfruntarea dintre forțele hidoase ale vechiului și forțele noului, victorioase.

În filmul de mare intensitate dramatică clocotește atmosfera specifică avîntatei revoluții.

Lung metrajele artistice cubane creează, în ansamblu, impresia deplină autenticității a filmărilor „pe viu”; subiectele sînt simple, evită excesul de fabulație, neobișnuitul. Realismul puternic este principala trăsătură a acestor pelicule.

Eroica luptă pentru libertate a Cubei, realitatea nouă a acestor țări în care s-au descătușat, pentru prima oară, toate forțele creatoare ale poporului ținut timp de secole într-o cruntă exploatare, constituie o bogată sursă de inspirație pentru cineștii cubanezi.

E. G.



Anthony Quinn în rolul fermierului care nu recunoaște altă lege decît propriul său interes (Ultimul tren din Gun-Hill).

WESTERNUL RENASTE ?

de Eugen B. MARIAN

Un tren goneste prin preerle urmări în galop de un yle de călăreți mascați. Mecanici și somat cu pistolul. Cuzetăria unor „desperados” face să dispară aurul din vagonul special. În mai puțin de o jumătate de oră de proiect, Edwin S. Porter semnează astfel. Încă din 1903, cu filmul său *Astăzi într-unul*, actul de naștere de westernul american.

Genul care se bucură de o aparentă vestică tinerețe, cu un succes comercial verificat de-a lungul a treizeci de ani, a devenit cu timpul terenul cel mai mănos al studiourilor principale de la Hollywood, „veteran”. Lunga serie de filme realizate de Thomas „Harper” Ince, începând din 1913, în care protagoniștii fără teamă și prihană erau William Hart, „faimosul” *El o fim* — i-au câștigat audiențe tot atât de largi ca și întinderea sălbatice pe care le cutreieră vijetoz pe teritoriul său.

Care sînt ingredientele morale, psihologice, estetice, care l-au asigurat westernului acest loc preponderant în producția cinematografică americană? Este greu să stabilim partea exactă ce-i revine fiecarei din eroiștii factori și acestor complicate mizuri: frîmura de documente din istoria pionierului, influența de roman polist, asimilarea de elemente din romanul negru englez, folclorul american. Totuși, dincolo de afirmările nevlatoare de categoria „cel mai fotogenic moment rămîne un cal în plină acțiune pe fundalul orizontului” — explicațiile succesului westernului există.

Naivitatea, romantismul ascuns în isprăvile vâjnicilor păzitori cu orice sacrificii al legii; siguranța că dreptatea, la capătul celor mai senzaționale peripeții va triumfa, dinamismul întimplărilor — iată atuurile menite să câștige adheziunea spectatorilor cu precădere tineri.

Se mai adaugă, pentru publicul din Statele-Unite și o explicație specială: țara care la începuturile filmului era construită de o națiune de emigranți dorea să-și faurească rapid un patrimoniu comun de tradiții. Materialul recentei legende li era oferit de colonizarea Far-Westului. Asa cum definea cu unor critici francezi, André Bazin: Războiul de secesiune a luat loc în războiului Troiei, iar marșul spre vest a devenit Odissea. Dar punctele de atracție ale genului s-au dovedit curînd săbii cu două tălășuri. Excesul de vitalitate și energie se transformă într-o risipă de lovituri și gloanțe. Un univers complet dihotomic, în care binele și răul apar de la primele imagini „dintr-o bucurie”, înălțînd orice posibilități de nuanțare psihică. Galeria personajelor e strictă ca într-o „comedia dell'arte” în care

sarabanda o dotează pistoalele. În locu Arlecchiniul, Colombinei lui Pantalone și Brighella apar scheme la fel de fixe: seriful, ticălosul care fură creștea sau atacă diligența, tiranizează orașul, patronul tavernel, frumoasă amantată etc. Personajele puse în serentăse comode și stierse putînd de graț să servă oricui în orice film de același tip, aproape fără nici un retus. Deghișiți în providență, scenariștii și îndrumătorii încearcă să stabilizeze domnia justiției și să împartă în finalul filmului premiul de virtute, premiul constînd într-o stea de serif, o miresăă pură acoperită de crimă și o notă de admirație față de pumii și tirul infallibil al „alesului”. Cînd și cînd un îndrumător mai strecoară o notă originală: recunoștința multimii față de erou, care păsește spre noi glori, cântecul solemn ca un cîd în trăgare.

Înconjurați de nimbul mitului, eroii — un Tom Mix fost sergent în războiul contra Spaniei și serif în Texas — merita un plin calificativ acordat de criticul De Becker: „Centaur virtuos, cavalier fără vîrstă”.

Din cînd în cînd, alături de o nouă romantare a vieții colonelului Bill Cody-Buffalo (personaj central în 13 filme), a lui Jesse James (4 filme), dintre care cel mai cunoscut avînd ca protagoniști pe Tyrone Power și Henry Fonda, *Billy the Kid* (Copial) (46 de filme), producătorii și-au dat seama că trebuie să facă ceva să mai stimuleze publicul. În feul acesta au început realizări mai originale. Actori de clasă: Wallace Beery, regizori de certă măestrie: Wesley Ruggles, cu filmul de amplasare epică și tomată *Cimeroon* — după romanul lui Edna Ferber dedicat colonelului Oklahoma: King Vidor, Errol Flynn (*Dodge City* — Michael Curtis 1936); culminînd cu *Caroalea fantastica* a lui John Ford (1937) oferă un interesant studiu de caracter capabil să scoată puțin de pe drumul bălător, westernul. William Wellman (care în 1942 avea să creze puternicul rechizițori împotriva linșajului, în filmul său bazat pe date reale *Ox-bow incident*) punea în 1935 cu *Robin Hood*, jaloanele westernului cu conțur progresist mai definit. Filmul său relua povestea cînstiului și generosulul sef de trib indian Joaquin Muneta, a cărui soție fusese violată de abli în 1849, iar frațele chinat sub acuzată falsă de furt de cal.

O renaștere, într-un sens mai larg, se resimte pentru western abia după cumplită încheiere cu fascismul. Războiul mondial îi prevenise chiar și pe americanii cufundați într-o dulce „neutilitate” de marea primejdie prin care trecuse omenia, ajutîndu-i să înțeleagă

și responsabilitatea socială și istorică a filmului consideră plină atură o simplă distracție. O renaștere la care împingea în același timp și concurența tot mai puternică a filmului european realist.

Pedestala legendar cade. Bronz convențional și zgîrbit și de sub el încep să iasă la iveală și valorile neliuite. Și pe planul construcției, ca și în domeniul interpretării, veteranii francezi și capii italieni și germani. Fundalul natural nu mai rămîne simplu decor pitoresc, el desenează tot mai precis contextul social al acțiunii. Trăsăturile spațiale, mișcarea unor personaje pentru mișcare — cedează din importanță, lăsînd să apară și elemente de lirism, unele nuanțe de psihologie psihologică. Scenariștii se inspiră din fapte autentice, situatle devin mai cotidene, eroii mai familiari, scade emțaza supărătoare. Westernul coboară din legendă și începe să păsească cu mai mult respect și în domeniul istoric. Dar cea ce este mai important, se cîștigă o insolită umanizare, firul întîmplărilor conduce spectatorul spre concluzii mai rezumate.

În *Tomahawk*, George Sherman denunță repetată călcarea a cuvîntului dat indienilor de către autoritățile americane.

Și mai pronunțată este această luare de poziție în favoarea băștinășilor primari și micșalșilor și, în același timp, într-o întreagă pleiadă de filme printre care *Ultima vîndoare* (repla Richard se prooasă undă în *Fort Apache*, care o căsătorie între un alb și o indiană sau *Ultimul tren din Gun-Hill* — recent vîntat în noi acțiune pe teritoriul justițiar este declansată de violul unei indiene.

Cu mai mult scrupul pentru documentul istoric, cu mai mult sobrietate sînt realizate și alte două westernuri ridicate peste mieda comercială. Unul este *Monocul de aur* (Fort Apache) în care John Ford pune premisele (fără a le adînci suficient) ale unei tragedii inspirate din faptele vieții și legătură cu care ziarul „Boston Post” scria în anul 1887: „Istoria relațiilor dintre albi și negri e istoria rapacității, a cruzimii și lipsei de simțire față de partea omului alb”. Al doilea film, *Războiul la Corral* (avînd ca interpret pe Bud Taylor, „Monocul de aur” și Victor Mature) reconstituia un alt episod cunoscut: temerarul serif Claytt Earp cu ajutorul lui Wyatt Earp, nîmescete un cuib de tilhari teșiti în orașul Tombstone.

Dar procesul de demitificarea al erolilor intrajii în cotidian, mîscîndu-se într-o ambianță realistă, capătă și alte aspecte.

De la „duelul individual” cu caracter unori de ordalie, de verificare divină a virtuții, se trece la ralierea opiniei publice împotriva războiului. În interesantul film *The magnificent seven* (adaptare foarte personală a lui John Sturges după C. F. Sumner), un grup de mexicanii dijmuți de bandiții Calvera, angajează împotriva lui șapte aventurieri plății considerînd că pot fi folosite oricînd ca mijloc pentru „apărarea cauzei dreptății”.

Complexitatea spre care tînde westernul se reflectă în alborurile acestuia a unor probleme de constiță complicate. *The Great divide* (O frînghie pentru spînzurătoare) parșează și în cazul unui serif care pentru a repara o eroare judiciară, renunță la „stea” și pedepsește un paricid. Omul care l-a ucis se lăbărește, altele care, altele care, un fapt autentic — n-l reduce pe însuși „deceniu” de vîrstă al genului, John Ford întîrnet. Echilibrul euristic și clasic, montajul mai funcțional, apar însă și unghiri diferite asupra aceluiași episod, întorcînd în trecut, sălt peste cronologie reprezentînd cucerir cinematografice mai moderne.

Cu multă minuțiozitate și respect față de adevăr, se transformă bălăstă puerilă în cercetare aproape istorică, Anthony Mann și Nicolas Ray. În regia lui Mann, Paul Newman trecează la mexicanii dijmuți de bandiții Calvera, angajează împotriva lui șapte aventurieri plății considerînd că pot fi folosite oricînd ca mijloc pentru „apărarea cauzei dreptății”.

Designul ca noianul de benzi pe teme de western trase în terie pe ecranele de televiziune (cam 1 000 pe an) lasă cîmp larg de exercițiu meseturșurilor comoz. Există multe violențe (mai ales în filmele lui Preston Sturges) cu scopul de a înfricoșa spectatorul slab de ințeg; există denaturări grosolane ca aceea a figurii foare populare a lui Day Keocet (apărut și indianilor de la vest de Mississippi). Dar în ansamblu se poate spune că westernul de marșă arde și mai degrabă o renaștere — o depășire a limitelor, filmele desăsurate în vestul îndepărtat se aplică cu tot mai mult realism asupra trecutului, ajutînd prin această renaștere americanii să-și poată înțelege mai bine prezentul.

Constatăm un lucru înmucubrător pentru rubrica de față. După precizările făcute în numerele anterioare, primul nume al scriitorilor în care ni se solicită adrese, fotografi și sau autografe ale actorilor și actrițelor este MIHALCOEA sau MIHALCO. MIHALCOEA este TEODOR, din Oradea, ne întrebăm de adresa a unei actrițe franceze, cînd în filmul nostru, păstruți atenți, dol celi, un englez și un bulgar. Răspunsul nostru se află în numerele anterioare ale revistei, la aceeași rubrică.

În tot mai multe filme, în finalime, în schimb, transmise cu sinceritate, impresiile și opiniile criticilor față de cele mai din filmele actuale ale creației și vieții cinematografice din țară și străinătate. Ce-i drept, unele din ele se resumă la consfățirea de un întors istoric. CATERINA TATIANA, din Craiova — de plidă — ne scrie: „Pe Sara Montele o am în zece fotografii și o voi câmpăna mereu, căci știu că ea este singura actriță care m-a cucerit cu dulceața, cu feminitatea, cu frumuseea ei. Sara este steaua colecției mele și în fiecare seară, înainte de a mă culca, o privesc și o admir — și cînd am timp mai mult, îmi privesc și în filmele ei. Și pe portretele lor și le compar cu Sara, dar această răsimie pentru mine de neagăsa”. Extensiul nume voastră extensiul și în lipsesă o minimă explicație și ni-l pune oferit un punct de plecare pentru dialog. De asemenea „Indispoziția” lui Ionel Mărcuș — v-a provocat-o „arceala” aprecierilor din revistă la adresa filmelor „Fierul și Cărbunul” și în *Îlădriri* nu se bînuie pe contrargumente. Afirmățiile — singure — nu pot să ne convină de justesă profesorilor pe care le-am vădit în filmele ei. Nu pot să schimb opinia conciliarilor.

SAVIN VASILE, elev la școala de teatru din Iași, ne scrie: „Am vădit în filmele voastre opinia despre filme pe criteriul mai riguros judecate și pe o informație amplă asupra istoriei și teoriei cinematografice”.

„Am citit pînă acum cărțile *Articolele alese* de S.M. Eisenstein. Le leștile de regie. Căruța lui Eisenstein de N. Nijni, *Arta filmului*, de Bela Balazs, *Despre arta filmului*, de Pudovkin, am început să studiez istoric cinematograficului mondial de Georges Sadoul, am mai studiat și un album Eisenstein. Toate acestea mă atrag mult, și-arceala voastră cere vorbese de Eisenstein!”

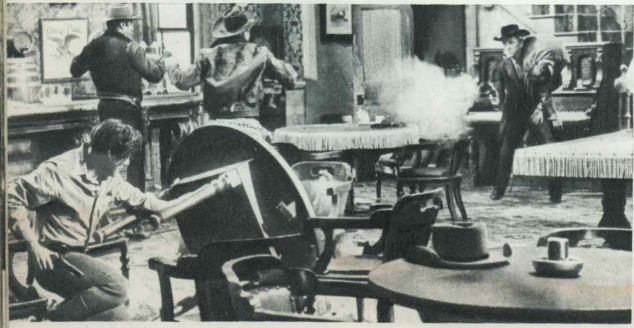
Cititorii din Bacău se arată preocupat de filmele românești, iar observările lor sînt deosebit de judecose: „Am văzut în filmul *Post-restau* un inginer care avea în apartamentul său un întreg sistem de mecanisme în galerie de mecanisme rămînea însă o simplă ciudățenie, adîncîndu-mi amînte de un film în care un om este oțit într-o trăgînd de miște eroi, patul se ridică și se lăsa în apărarea pe botoni. În *Îlădriri* din filmul nostru li crease și ei un mediu al său în care trăia singur, dar acesta mi-a părut prea puțin semnificativ pentru omul multilateral dezvoltat, care-și pune stînga în stînga colectivității...”. Aș dori ca studiourile noastre să realizeze mai multe filme despre omenia noastră în care să se vadă clar rolul culturii în viața noastră — ce înseamnă a fi om și cum se înțeamă a fi înțcut, și la ce doze fugăre din aceste stîtuții...”

De la sibiul am primit o substanțială scrisoară de la DELEANU VALERII care exprimă înțerea înțeseabilă față de studiul în care se află critica și cultura cinematografică în noia în țară. „E drept — spune oțitorul sibiian — oameni discutei filmele nu mai puțin decît realizările altor țări, dar greșelile și confuziile sînt mai puțin proase și mai adînci decît la aprecierea unui roman, a unui tablou sau a unei piese de teatru.” — Păcat că nu văd și în filmul nostru oțitorul sibiian — oameni discutei filmele nu mai puțin decît realizările altor țări, dar greșelile și confuziile sînt mai puțin proase și mai adînci decît la aprecierea unui roman, a unui tablou sau a unei piese de teatru.” — Păcat că nu văd și în filmul nostru oțitorul sibiian — oameni discutei filmele nu mai puțin decît realizările altor țări, dar greșelile și confuziile sînt mai puțin proase și mai adînci decît la aprecierea unui roman, a unui tablou sau a unei piese de teatru.” — Păcat că nu văd și în filmul nostru oțitorul sibiian — oameni discutei filmele nu mai puțin decît realizările altor țări, dar greșelile și confuziile sînt mai puțin proase și mai adînci decît la aprecierea unui roman, a unui tablou sau a unei piese de teatru.”



Prezența lui Kirk Douglas da profunzime psihologică recentului Western vizionat la noi, Ultimul tren din Gun-Hill.

O scenă tipică de „Western”, bătaia din Gun-Hill.



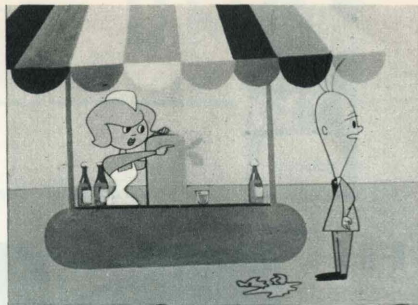
să rămână în urmă, ei dimpo-

«Am visionat multe filme și pot afirma că am reușit să-mi formez un anumit fel de a le aprecia» — ne scrie RUNCU MARIA studentă din Cluj. Afirmăția următoare este însă surprinzătoare: «Nu am un gen preferat de filme. Mi-a plăcut tot atât de mult Tudor și Cantele de Monte Cristo, Hanul din Spessart sau Austerlitz și multe altele...» Dacă toate filmele vă plac la fel de mult, care e felul dumneavoastră de a le aprecia? Este interesant că citiți numai filme istorice și de aventuri. S-ar părea că așteptați un gen preferat. În ultimul timp au rulat pe ecranele noastre multe filme de valoare aparținând altor genuri. Ele nu v-au răsunat stăpâni?

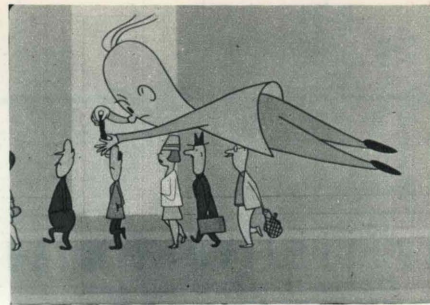
Ne scrieți despre filmul românesc La vîrstă dragostei, spunîndu-ne că — deși ați citit croniclele din revista „CINEMA” și din celelalte publicații — aveți totuși „unele păreri personale despre acest film.” Filmul vă sugerează observația că „există, într-adevăr, și așa ceva” și că „ați afirmat cu părere de rău — unii, mai ales unii părinți, care consideră că așa-rîta „independentă” e foarte dăunătoare înținerii și sănătății, că o greșală nu se mai poate repara că — de pildă —, un fost pucăriaș nu are dreptul la dragoste.” V-ați propus însă cu tot dinadinsul să faceți ceea ce singură numiți „prima cronică cinematografică”, vrînd să epuizați capitolele și comparările temelor filmului, după toate cunoștințele speciale critice respective, în așa fel încît pînă la urmă să nu mai rămînă încă de fapt părerea dumneavoastră personală. Am prefera să ne comunicăți direct impresiile și opiniile pe care le aveți fie și numai asupra unui anumit aspect al filmului vizionat, care vă dă mai mult de gîndit, fără să faceți referiri la ceea ce scriem sau formula neapărat observații asupra tuturor lucrurilor filmului, pentru simplul motiv că așa este convinscător.

Influențat de stilul cronicilor protocolare, NICOLAE NICIPE-REANU — „pasionat iubitor al filmului precum și cititor al revistei „CINEMA”, din Craiova — uită complet de propriile sale impresii din timpul vizionării filmului. La vîrstă dragostei gădăsește în formulele șolite de conjunctiv ale cronicilor șablon, amfiziondu-se să distribuie calificative „cu privire la” actorilor, calitățile „egiei” și scenariului, precum și muzicii de film: filmul este „simplu, dar înțelept”, „plăcut”, „plăcut”, „are o orientare în viață spre aspirații frumoase”, un actor „ne-a cucărit, pur și simplu”, „curvinte de laudă meritul din pînă și acrită”, fiindcă are „o trăire intensă”, muzica este „adecvată și s.m.d. Nu lipsește nici precizarea genului: „filmul a reușit să fie un poem al tînrului nostru București”.

Amenințat să capete răspîndire o pasture nouă — aceea de a scrie recenzii de filme nu dintr-o necesitate reală de a transmite colectivității o opinie personală, ci din plăcerea întâmplărilor, ten-tează ce un fel de sport honorificile goale ale traselor comune și excelsive gratuite armelor criticii. Pentru cineștii noștri este extrem de proloasă și blăvenită orice observație pornită din înțimă gîndită de sine stătător, după cum și cronicele și criticii de film ar avea de folosit dacă opiniile lor ar fi fundamentate cu cifre și cifre. Graba prea mare și pretențiile prilepe nu inspiră însă încredere nici în acest sector. GHEORGHE MEREȘĂ, din Bihor, ne cere ajutorul într-o singură chestiune, întrucît se pare că în celelalte privințe s-a descurcat singur și a găsit răspuns la toate întrebările. Mai vrea să știe doar „dacă în Editura Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă se poate să fie tipărite și recenzii mele într-un format broșură”. — În privința formatului lucrării, s-am vrea să vă propunem doar după ce am citit cu atenție cartea dumneavoastră poștală și ne pare că nu ne troublează încă să expediam volumul editurii și să nici să trecem la redactarea celui de al doilea. Trimitte-ne și nouă o recenzie.



Mitică, un om ca toți oamenii, fără nimic deosebit.



Cînd este în pericol să întîrzie la servicii, el se comportă însă ca un adevărat bolid.

La începuturile existenței sale, Mitică era un diminutiv, cel mult un nume. Cu timpul, a ajuns să reprezinte o atitudine, o mentalitate, o categorie socială. Deosebit de rezistent față de prefacerile istoriei, Mitică se comportă asemenea unei rețete în care valorile etice o dată intrate își pierd însemnătatea și semnificația și se schimbă în virtutea unei metamorfoze bizare, în propriile lor caricaturi. De aceea el izbutițe să ne amuze, ba chiar, uneori, să ne devină simpatic. Simpatia aceasta este arma lui de temut cu care, cîteodată, ne dezarmează, mai ales atunci cînd nu-l cunoaștem. Pe Mitică îl vom găsi prezent pretindîndu-ne unde sînt în joc interesele lui. În astfel de ocazii el desfășoară o energie și o patimă de-a dreptul impresionante. Strălucete însă prin bizare, indiferență și absență de îndată ce vine vorba de interesele altora. Aspirația către un trai mai bun, mîncîndu-și mai puțin, dacă se poate deloc, constituie unica lui filozofie.

Filmul Mitică, axat pe ideea că în cele opt ore de lucru omul are față de societate anumite datorii a căror achitare nu este numai o problemă de producție, ci în egală măsură și una de conștiință, ne înfățișează, așadar, un personaj a cărui existență este sugerată de înșuși numele său. Nell Cobar, autor al scenariului și al desenelor, l-a intuit și redat cu excitație. Plastic, el a compus din cîteva trăsături o siluetă, un chip oarecare, fără nimic grotesc, fără nimic eroic, asemenea altor zeci de siluete și chipuri pe lingă care trecem în fiecare zi fără să le dăm importanță. Chipul acesta îmbracă o rînd diferite expresii: de neliniște și nervozitate, atunci cînd Mitică este gata să întîrzie la serviciu, de satisfacție și calm după ce a pontat la timp și trece tacticos pe coridoare citîndu-și ziarul, de liniște și fericire atunci cînd, instat-

MITICĂ

lat la birou, fumează o țigară. Este interesantă scena această plină de fantezie și semnificații în care obiectele de pe biroul lui Mitică se vădese a fi folosite în alt scop decît cel destinat inițial. Astfel, copertile unei cărți alcătuiesc un ingenios camuflaj pentru reșou, calendarul ascunde o tabacheră, tocul — un țigăret etc.

Deosebit de izbutită ni se pare secvența în care chipul lui Mitică, pătîmas, crîncen, comentează la telefon meciul de fotbal din ajun. Printr-un montaj în paralel ne este înfățișat un stadion fără jucători și fără spectatori pe gazonul căruia o minge se zbate înnebunită instaurînd înclăstarea celor două echipe, în vreme ce explozii sonore de aprobare sau dezaprobar amintesc reacția spectatorilor. Este un mod subtil de a reda, prin mijloacele genului, proprietatea specifică psihologiei lui Mitică de a sărăci cumplit realitatea, de a se singulariza chiar atunci cînd în jur freamătă zeci de mii de oameni.

Grădind corect tot acest material al cărui ritm este determinat cu strictețe de stările prin care trece eroul, Nell Cobar împreună cu I. Hermeneanu, regizorul filmului, au izbutit să construiască, printr-o remarcabilă tehnică de aglomerare cinematografică a deta-

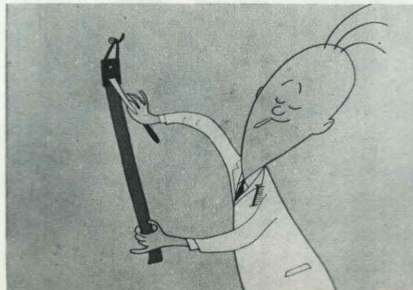
liilor, un personaj veridic, complex.

Păcat că în acest film Nell Cobar a fost victima unei mode destul de frecventă atît în dramaturgia de film cît și în cea de teatru: aceea a reabilitării personajelor, a transformării lor din negative în pozitive, fie că premisele inițiale permit acest lucru, fie că nu. În cazul lui Mitică, reabilitarea eroului ni se pare imposibilă. Obiectivul, ideologic este după opinia noastră mulgerea din rădăcina a misticismului ca mentalitate, ca mod de a fi. Ce va deveni Mitică după demascarea esenței sale retrograde, incompatibilă cu valorile etice ale prezentului, nu ne mai interesează. Este un alt subiect. A sili aceste două subiecte să coexistă în cadrul aceleiași lucrări, înseamnă în cel mai bun caz a le minimaliza pe amîndouă, cum de altfel se și întîmplă. Astfel din film se poate trage concluzia că în clipa în care un Mitică înfîlștează al Mitică, cel mai slab dintre acești doi „mitici” capătă brusc revelația adevărului și se transformă radical, la fel de brusc. Viața infirmă însă această concluzie, cel puțin în cazul de față.

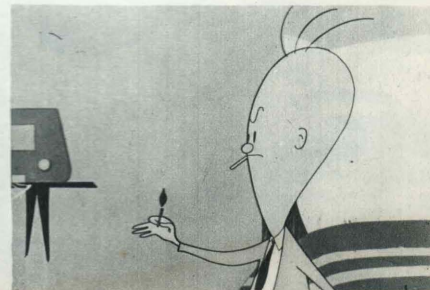
Așa se face că dintr-un film foarte bun, cu calități evidente, incontestabile, atîta timp cît realizatorii lui și conturează personajul, Mitică devine mediocr în clipa în care eroul, luînd trăsăturile de caracter din care și-au alcătuit eroul în prima parte a filmului, le atribuie pe rînd altor personaje, identice ca fizionomie, în partea a doua.

Creдем că în viitoarele sale filme Nell Cobar al cărui debut judecăm în ansamblu este izbutit, promițător, va accorda mai multă atenție dramaturgiei, rezolvînd conflictele cu aceeași adîncime și subtilitate cu care știe să și contureze eroii.

Mircea MOHOR



Nell Cobar a izbutit să-i redea cu multă ascuțime o trăsătură de caracter: automulțumirea...



...și de aceea Mitică are toate motivele să fie nemulțumit.

Cadru din filmul „Noroc tinerețe” realizat de Cineclubul timișorean

inițiative timișorene

Stagiunea cinematografică 1963/1964 (inaugurată în octombrie anul trecut) a oferit de la început spectatorilor timișoreni, o nouă plăcută: serile prietenilor filmului. Săptămână de săptămână, un public larg a avut prilejul să vizioneze filme de o valoare deosebită, realizate de Eisenstein, René Clair, Chaplin, Dovjenko, Kawalerowicz. Expunerile introductive la fiecare din aceste seri (și la altele, pe care nu le-am amintit aici), au oferit celor din sală acel ghid, cea orientare istorică și estetică necesară pentru a descoperi, dincolo de subiectul propriu-zis, „titlul” filmului văzut.

Merită să fie apreciată, cel puțin la fel de favorabil, o altă inițiativă timișoreană îndreptată tot spre educarea gustului estetic. La clubul C.F.R. „16 Februarie 1933”, amatorii de film au deschis un adevărat centru de studii. S-a renunțat la acel cerc închis cu preocupări accesibile doar „inițiatorilor”. Cineclubul a privit cu seriozitate cuvenită problema culturii cinematografice. Și, ca atare, i-a acordat locul cuvenit între preocupările sale. Rezultatul? Citeva sute de oameni cu profesii dife-

rite participă la prelegerile și demonstrațiile practice din cadrul cineclubului. Acest „curs pentru fotoamatori și cinematori” tinde să capete amploarea unui lectorat cinematografic. Meticulosul program de activitate de la care au pornit cinematorii timișoreni (cursul este împărțit în 4 secțiuni: cunoștințe generale, lecții de tehnică, lecții de măiestrie, lecții aplicative) va ajuta — în cazul îndeplinirii complete a programului —, la formarea mult revendicatăi culturi de film.

Este o autocritică convingătoare și eficientă pe care și-o face cineclubul timișorean, autocritică ce răspunde totodată cerințelor articolului „Și cultura cinematografică?” publicat în nr. 4 al revistei noastre.

P.S. — O scrisoare venită din Brașov ne anunță reluarea (încă din utimul trimestru al anului trecut) manifestărilor de cultură cinematografică, în cadrul cineclubului „Cutezătorii” de la uzina Tractorul.

Încă un fapt concludent care merită a fi avut în vedere și de alte cinecluburi din țară.

A. R.



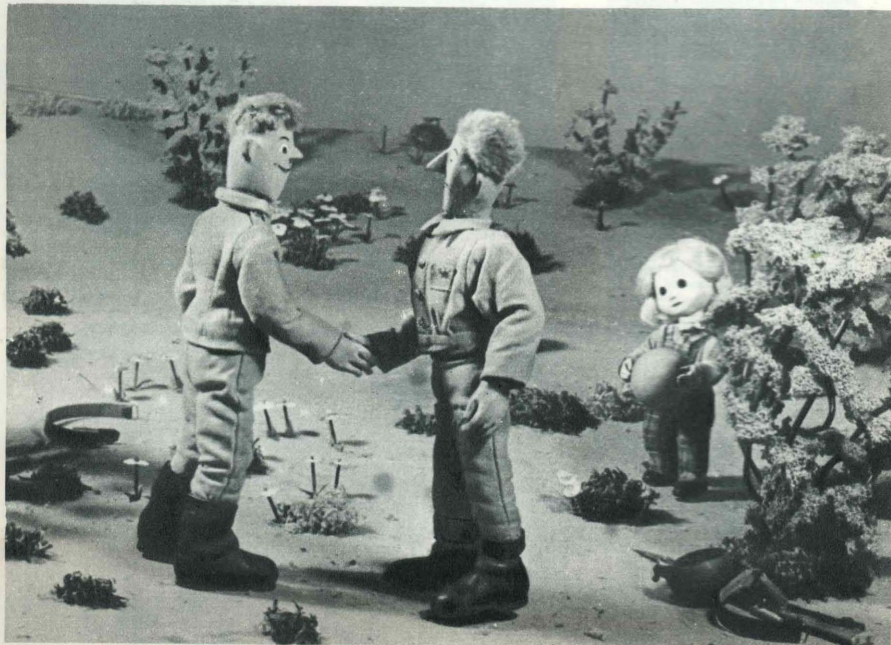
festival
la Brno



La cel de-al IV-lea Festival național al filmelor de amatori de la Brno (Republica Socialistă Cehoslovacă) a participat, la invitația cineclubului uzinei „Iulius Fucik”, un grup de cinematori de la uzina „Oțelul roșu”. Filmele 8 minute, „Tăticul meu și Cutia cu bomboane, prezentate de oțelarii hănkșeni în cadrul unei gale cinematografice, s-au bucurat de aprecieri unanime.

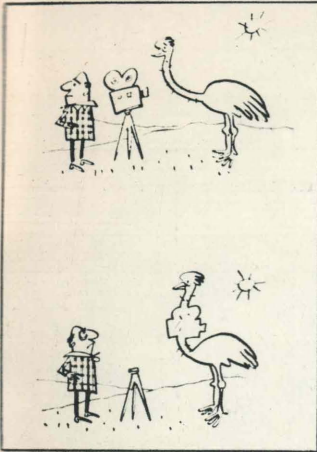
Fotografiile alăturate cuprind cadre din două producții cehe care au câștigat cele mai de seamă distincții la acest Festival:

1 — Groapa (realizat de cineclubul „ZEFA” din Pízen), Premiul I pentru filmul satiric; 2 — X+V (realizat de cineclubul uzinei Clemens Gottwald din Brno), Premiul I pentru filmul agitatoric.

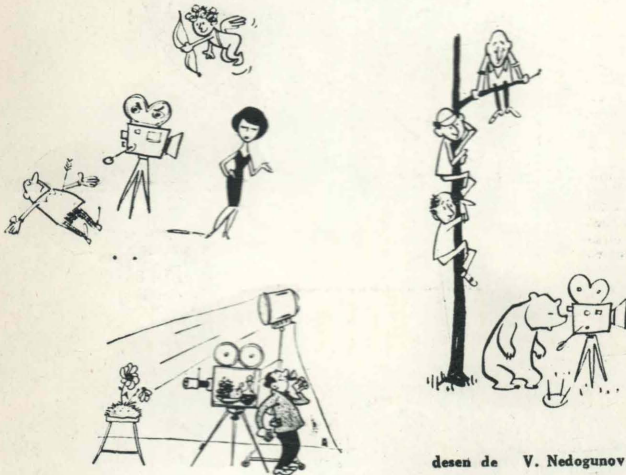
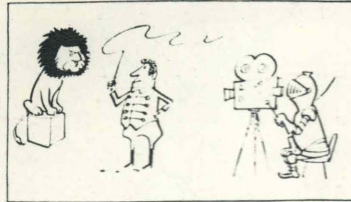


UMOR

FĂRA CUVINTE



desene de René Hovivian

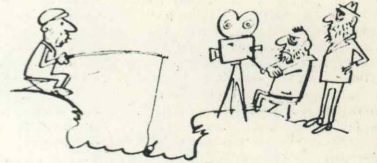


desen de V. Nedogunov

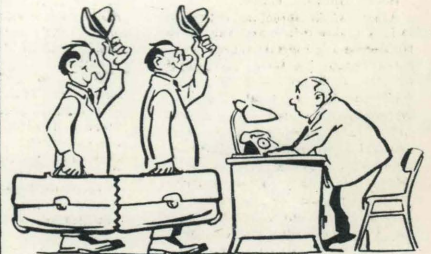
desene de René Hovivian



CÎND OBIECTIVUL NU ESTE OBIECTIV



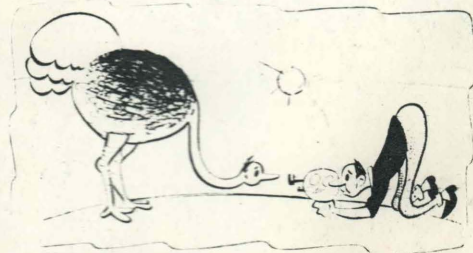
ASTEPTÎND CA PEȘTELE SĂ MUȘTE



SCENARIUL UNUI FILM PENTRU ECRAN LAT

desene de René Hovivian și Boris Bossart

desen de I. Sidorov



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu
Macheta: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Coperta I — foto UNIFRANCE ■ Coperta IV — foto Stelner. ■ Redacția și administrația:
București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi
și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Școlii” — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

Geo Barton,

artist emerit, din a cărui filmografie cităm: „Răsună valea”, „Moara cu noroc”, „Porto franco”, „Nu vreau să mă-nor”, „Portretul unui necunoscut” și „Tudor”.

nr. 2
(14)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică