

ci nr. 4
(16)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică

BUCUREȘTI – APRILIE – 1964



FLORINA LUICAN,
protagonista filmului
„Un suris în plină vară”

CITIȚI ÎN ACEST NUMĂR:
MEMORIA TRANDAFIRULUI
ȘANTIER:
PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR
INTERVIU DESPRE ANOTIMPURI
Ce este
FREE CINEMA?
În vizită la
RADU BELIGAN
Universul lui JORIS IVENS
CORESPONDENȚE:
RIO DE JANEIRO
PRAGA-PARIS
VARȘOVIA
CANNES



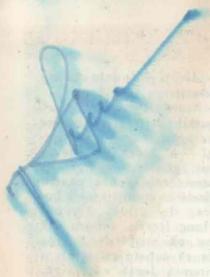
ANOTIMPURILE

o producție a studiourilor București. Scenariul și regia : Savel Stioopul. Imaginea : Ion Anton. Decorații : Ion Oroveanu. Cu : Luminița Zaharia, Mircea Atanasiu, Magda Popovici, Cornel Dumitras, Dana Comnea, Cristea Avram, Tanți Cutava-Barozzi, Ștefan Braborescu, Eugenia Popovici.



ci
ne
ma
FILME NOI





Printr-un subtil paradox, autorul acestui memorabil scurt-metraj folosește — în titlul versiunii franceze, dar și în substanța operei sale — un crîmpei al unei pesimiste, tragice stănețe din Malherbe (Ce que vivent les roses), pentru a realiza tocmai contrariul: afirmarea optimistă, patetică a vitalității speciei omenеști.

Gingășia, fragilitatea, transparența, perisabilul, devin în aceste cîteva secvențe purtătoarele ideii de perenitate, de triumf asupra celor mai crîncene avătaruri și încercări la care sîntem supuși...

Nu sînt un om de meserie, vreau să spun un „cineast”, nu am scris nici scenarii, nici nu am judecat pe ale altora în calitate de critic. Și mai puțin cunoscut meșteșugul celorlalți realizatori, al regizorului, al operatorului, al inginerului de sunet, al celui care face montajul. Am vizionat deci filmul fără vreun criteriu de rubricare, fără posibilitatea de referiri la analogii și precedente, fără prevențiuni de ordin stilistic. Departea de aceasta, m-am aflat în fața acestor imagini ca un simplu spectator, și încă unul dintre aceia care nu sînt niște prea asidui frecventatori ai săliilor obscure...

În ce categorii poate fi înscris, operînd cu nomenclatura mea de scriitor? O feerie? O fabulă? Un apolog? Un poem liric — sau să nu pară ciudat în contextul unei asemenea enumerări — un pamflet? Ei bine, scurtul „argument” este în același timp toate acestea, izbutînd să rămînă organic, pur, omogen — rafinat și simplu, unitar în diversitate, de o mare discreție a aluziilor și sugestțiilor, dar și de o directă, nemijlocită eficiență și elocvență a acestora.

Floarea, simbol al frumuseții trecătoare, este aici eroul permanenței, dobîndînd în viziunea autorului virtutea unei robusteți atotrăzbatătoare, transplantată de pe terenul exemplarului izolat pe acela al generalizării și continuității. Astfel dimensionată, prin jocul extremelor, pledoaria capătă un relief neobișnuit, o ascuțite polemică tulburătoare, un dramatism lăuntric, decurgînd — irezistibil — din însăși dialectica vieții. Să mă încumet oare să spun că se desfășoară în fața ochilor noștri un soi de reducere la esență tragicului, pe mecanismul reducerii la absurd? „Răstimpul unei dimineți” — spune poetul elegiac al Renașterii Eterna renaștere, îi răspunde omul vremurilor noastre...

Tema demascării și înfierării războiului, a fascismului, a fost bătută, răzbatută și dezbătută în mii și mii de formule artistice. A găsi o modalitate nouă de investigare și de expresie a ei, o metaforă nouă, drept punct de pornire, mi se pare cu totul meritoriu, pentru tînrul artist — și a fi dus lucrul plîna la capăt, în ciuda insolitului acestui „contrast monstruos”, o performanță remarcabilă. Inginerul Nicolaeșcu e fără îndoială un poet — un poet care are deosebită și rară fericire de a-și putea materializa vizul, el fiind propriul său scenarist, regizor și operator... Pe semne că îmbinarea acestor însușiri a și dus la unitatea luminoasei și fragedei ghirlande pe care o aduce prinos pe altarul luptei pentru pace într-o „lume în care cele mai frumoase lucruri” nu trebuie să aibă „cel mai aprig destin”.

Alții, mai calificați decît mine, vor releva desigur reușita tehnică a acestei realizări: migala fotografică, abilitatea asamblajului, stringența demonstrației cu mijloacele specifice: culoarea, muzica, ritmul; coherența și pregnanța detaliului și tactul, minuțios, cu care acesta e integrat funcțional, în ansamblu. S-ar fi putut, destul de lesne, aluneca într-un antropomorfism ieftin, într-un paralelism mimetic obositor — chiar „în răstimpul” unui scurt-metraj! Dar „echipa” pe care o constituie autorul ei însuși — ca și colaboratorii pe care a știut să și-i aleasă — au evitat căderea în transpuneri mecanice, asigurînd imaginii prospeției și grația pe care metafora le cerea și „personajele” i le impuneau.

Urez „scurtului” metraj o lungă carieră și succesul întreg pe care socotesc că îl merită. Iar pe tînrul inginer îl salut și îl felicit ca pe un coleg întru poezie.

Marcel BRESLAȘU

„Dincolo de sugestiile directe (o floare de ciclamen seamănă cu o lebădă), m-am interesat semnificațiile pe care destinul florilor ar putea să le capete pentru oameni”.



MAMAIA,
IUNIE
1964



FESTIVALUL FILMULUI ROMÎNESC

De vorbă cu
MIHNEA GHEORGHIU,
președintele Consiliului
Cinematografiei

Organizarea Festivalului Filmului românesc e un element nou în viața cinematografică a țării. Ce a prilejuit inițierea în acest an a Festivalului?

— În vremea din urmă, producția națională de filme, deși tînră încă, a depășit cu succes „anii de ucenie”, realizînd un evident salt calitativ: au apărut cîteva filme mari, reprezentative, alături de altele care oferă aria unor căutări promițtoare și care, împreună cu producția curentă, asigură rezerva necesară de forțe artistice pentru împlinirea unui plan de perspectivă temeinic, potrivit cerințelor de astăzi ale artei și tehnicii cinematografice. În aceste condiții, am considerat utilă o confruntare colegială între creatorii noștri de filme de lung și scurt metraj, înaintea unui juriu competent și a marului nostru arbitru: publicul larg, al oamenilor muncii. Și am ales, pentru aceasta, vara anului marii aniversări a României, noi ca un prilej fericit, printre alte importante manifestări culturale-artistice ce se anunță.

— Va depăși această manifestare cadrul unui eveniment strict cinematografic? Va intra în tradiție și va căpăta amploare și anul următor manifestări culturale de interes național și internațional, cum e, de pildă, Festivalul Enescu?

— Scopul Festivalului rămîne acela de a confirma o orientare sănătoasă și de a da un nou impuls creator artei filmului nostru contemporan. E vorba, în fond, de a remarcă și promova ce e mai bun din producția anuală de filme. Inițial ne propusesem, cu multă modestie, repetarea experienței unor Săptămîni ale filmului românesc, care în ultimii ani s-au bucurat de succes și peste hotare. Dar situația actuală, perspectivele ei în viitorul apropiat și prestigiul cinematografeii noastre ne îngăduie să inaugurăm, în 1964, o nouă tradiție a celei mai noi arte: Festivalul filmului românesc care se va desfășura anual la Mamaia. Și apare evident că această manifestare culturală națională va depăși, în unele privințe, cadrul unui eveniment „pe ramură”, prin caracterul însuși al artei în care lucrăm.

— Cîteva cuvinte despre modul de desfășurare a Festivalului: filmele concurente, juriul, premiile...

— Va avea loc, prin urmare la Mamaia, între 21 și 28 iunie.

Potrivit regulamentului, vor participa șapte filme artistice de lung metraj și un număr triplu de scurt metraje de toate genurile. Acestea vor fi preselecate pentru participare de o comisie specială din vreme stabilită, care va lua în considerare cele mai valoroase și mai interesante creații lansate de studiourile noastre în răstimp de un an de zile (începând, deci, din iunie 1963). Spectacolele vor avea loc seara, în noul cinematograful descoperit de la Mamaia (dacă vremea e nefavorabilă, programul se va transfera într-o sală bună din Constanța). Juriul va fi desemnat mai târziu. Se vor acorda premii pentru: totalitatea filmului, regie, interpretare masculină și feminină, pentru scenariu, imagine, muzică și — eventual — pentru unele calități asupra cărora juriul va avea dreptul să se pronunțe, de la caz la caz. Aș propune, de pildă, pentru: procedee noi în promovarea artei și tehnicii cinematografice. Un număr de premii se repartizează scurt-metrajelor, după genul abordat: documentare, animație, popularizare a științei etc.

— Festivalurile naționale ale filmului din unele țări devin uneori întâlniri internaționale ale cineaștilor, criticilor, distribuitorilor etc. Se are în vedere o asemenea dezvoltare a festivalului nostru?

— Bineînțeles.

— După ce criteriul a fost ales la localitatea unde se va desfășura Festivalul? Care va fi contribuția gazdelor?

— Punctul de vedere al gazdelor, care descinde din Horațiu, e: să îmbinăm plăcutul cu utilul.

— Festivalul se va extinde și dincolo de sala de prezentare a filmelor? Snt prevăzute întâlniri între cineaști și spectatori?

— Am avut și aceasta în vedere.

— Cum se desfășoară lucrările de pregătire a Festivalului și care snt factorii a căror colaborare o solicitați în acest sens?

— Paralel cu munca organizatorică ce se desfășoară la sediul Asociației cineaștilor și la Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor, studiourile au început să-și profileze lotul de participare. La primul triaj au și căzut câteva filme care n-au înrunit sufragiile comisiei de calificare.... Criteriul suprem este calitatea artistică a conținutului și a expresiei cinematografice. Vor lua parte și filmele ce se pregătesc pentru festivalurile internaționale ale anului. Direcția și secretariatul primului „Festival al filmului românesc — Mamaia, 1964” și-au sporit activitatea o dată cu sosirea primăverii și sperăm că „fructele vor depăși promisiunile florilor”. Iar litoralul, mai frumos ca totdeauna, așteaptă spectatorii!

— Aveți în vedere și organizarea unui Festival internațional al filmului în România?

— Da. Pregătirile noastre în această direcție snt destul de avansate.

— Când? Cum?

— Răspunsul, într-un viitor apropiat.

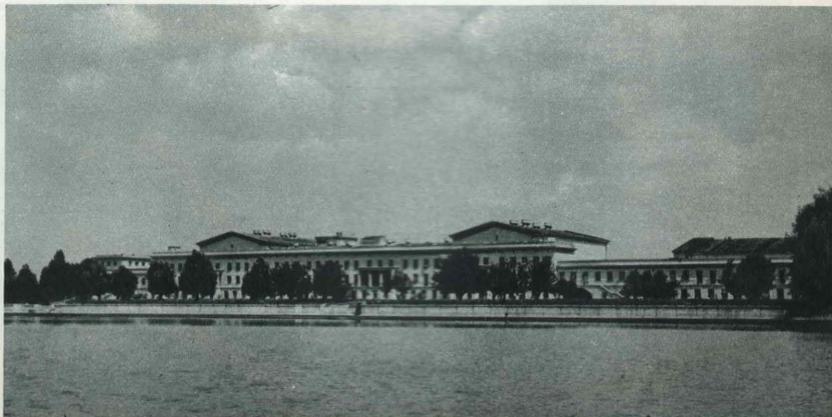


Înainte de a se lăsa tentat de poezia inefabilă a florilor, Sergiu Nicolaescu a cerocet adncimile fără vegetație ale Mării Negre. A debutat în cinematografie — costumat ca scafandru — semnnd în 1961 scenariul și imaginea unui documentar intitulat *Scoicile n-au vorbit niciodată*.

INVIZIBILUL VIZIBIL



Vedere generală a Centrului de producție cinematografică Buftea.



— Mă interesează acele zone de viață și acele lucruri — ne spune el — pe care le vezi cu ochii, dar ale căror amănunte nu le poți distinge și al căror proces evolutiv scapă percepției momentane. Gustul de a mă „scufunda” în astfel de zone m-a îndemnat la început să încerc o scufundare propriu-zisă; mi-am construit un aparat-scafandru, am făcut antrenamentele de rigoare și am filmat sub apă.

— Aveați câțiva precursori prestigioși...

— Totuși, Marea Neagră nu oferă „peisaje” cum snt acelea care au făcut, de pildă, farmecul filmului lui Cousteau, *Lumea tăcerii*; experiența anterioară ne-a ajutat numai pînă la un punct. În lipsa unei flore generoase, a trebuit să facem „regie submarină”, să căutăm anevocite compoziția cadrului, în care omul să fie mereu prezent, ca într-un documentar... terestru.

— În filmele următoare ați rămas... la suprafață.

— Am ales un drum nou pentru sondarea „adncurilor”: macrofilmarea și un pasager nou — privirea noastră, dindu-i în ajutor tehnica cinematografică. Fotografiind o floare din minut în minut sau o dată la zece minute și proiectind apoi pelicula, pe ecran prind viață și evoluează în ritmul voit de noi fenomene care se consumă dincolo de aparențele statice.

— Aveați și de data aceasta predecesori.

— Acest sistem de filmare — numit Zeitraffer și care realizează comprimarea timpului — a fost într-adevăr folosit de mult, însă în filme cu caracter de studiu, pentru răspîndirea cunoștințelor botanice, de pildă. Privind îndelung florile, mi-am dat seama că mișcărilor lor ar putea să capete pe ecran o fascinantă forță expresivă. Cînd stai, bunăoară, ore întregi în fața unor flori de măr, poți ajunge să intuiești că florile acestea care își desfășoară petalele și le rotește imperceptibil seamănă cu niște balerine. Prima încercare a fost filmul *Primăvara obișnuită* care a obținut în 1962 Premiul de excelență UNIA TEC, iar în 1963 alte două premii internaționale, la Praga și la Salonic. El a mai fost prezentat, în afară de concurs, la Tours și Oberhausen.

— Pentru dumneavoastră florile snt personaje. Care snt „personajele” dumneavoastră preferate?

— Ciclamenele și trandafirii; grațioasa lor desfășurare spațială, prenanța și varietatea plină de nuanțe a culorilor care „cîntă” m-au decis să uez de acestea în ultimul film, *Memoria trandafirului*. Dincolo de sugestiile directe (o floare de măr — o balerină, o floare de ciclamen — o lebdă), m-au interesat de data aceasta semnificațiile pe care des-

BUFTEA

ținul florilor ar putea să le capete pentru oameni. Despre asta vor vorbi poate cronicarii. Eu aş prefera să vorbesc despre tehnică...

Toată lumea, cînd filmează flori, le filmează în camere închise, pentru ca lumina artificială, întîlnindu-se cu lumina zilei, să nu denatureze culorile. În aceste condiții, florile nu se mai manifestă însă normal, ca în ambianța lor naturală. Pentru a le filma într-o astfel de ambianță, am pus la punct, împreună cu colegul meu, inginerul Marin Alexandru, un dispozitiv care îmi permite folosirea luminii blitzului electronic. Această lumină este atât de puternică, încît lumina soarelui nu mai e sesizată și atunci pot filma florile pe fundalul lor firesc — cerul. Aceeași lumină puternică sposede mult claritatea în profunzime și dă strălucire culorilor, fiindcă îi echilibrez efectul închizînd diafragma pînă la limită...

Deși am studiat cîțiva ani la Institutul de artă plastică, eu sînt de profesie inginer mecanic. Dacă o să vă uitați la minile mele, o să vedeți că ele sînt minii de mecanic, de muncitor-chiar. Pentru mine nu există „nu se poate”, fiindcă eu sînt și operatorul și tehnicianul filmelor pe care le regizez și cred că cinematografia este domeniul îmbinării perfecte a tehnicii cu arta.

V. S.



Se filmează o secvență din S-a furat o bombă.

— DOMENIUL TUTUROR POSIBILITĂȚILOR

Văzute de pe șosea, studiourile „București” — situate pe malul lacului de la Buftea — au ceva din aerul unei construcții industriale, dominînd împrejurimile cu masivitatea lor. Ai zice că înăuntrul zbrîncitei strunguri și macarale electrice, iar oamenii umblă în salopetă și cu ochelari de protecție. Doar prezența tăcută a lacului din apropiere și a grădinilor înconjurătoare este deconcentrantă, îndemnînd la reculegere. Înăuntru, pe coridoare, semnalizatoarele luminoase cer și ele liniște, indicînd numărul platourilor pe care se filmează.

Nu e greu însă să descoperi febrilitatea lăuntrică dincolo de aerul meditativ al împrejurimilor, al coridoarelor și al oamenilor. Ritmul industrial de lucru este frapant dacă intri în studiouri prin degajamentul comun al celor patru platouri — o uriașă pompă aspiratoare-respingătoare care, rînd pe rînd, umple și golește platourile.

Aici se încruciează, zi de zi — intrînd sau ieșînd — decorurile moderne și cele de epocă ale filmelor aflate în perioada de turnare — copacii și mașinile, decorurile pe jumătate asamblate și piesele dispartate.

Dacă cineva ar avea curiozitatea să afle ce capacitate are unul din cele patru platouri, s-ar putea răspunde: 30 de limuzine — cîte s-au adus pentru o filmare la S-a furat o bombă, sau: sala opere „Scala” din Milano — reconstituită pentru filmul *Dacela*, sau: închisoarea gen „Sing-Sing” din *Celebrul 702*. Pe unul din aceste platouri, regizorul Henri Colpi a reconstituit pentru filmul său *Codin*, curtea din mahalaua Comorofci, cu cele două case vecine, cu toată ambianța necesară: un colț de uliță, copaci, pînțul curții și ploaia. Cifrele sînt și mai edificatoare. Suprafața totală a celor patru platouri interioare e de 2530 m². Incinta întregului complex măsoară, 350 000 m², dintre

care 30 000 m² clădiri și 35 000 m² drumuri și alei. Unul din coridoarele studioului are 215 metri în linie dreaptă.

În ciuda vastității platourilor, spațiul e folosit cu economie. E de ajuns să privești rețeaua de cabluri care coboară din plafonul platoului, ca să-ți închipui ce puțin loc ar mai rămîne pe sol fără această mecanizare la înălțime. Jos, tot spațiul e al decorului, al mișcărilor de aparat, al macaralelor Dolly, al microfoanelor-girate și al travlingurilor. Dacă e nevoie, o trapă din podea face posibilă filmarea unei spectaculoase coboriri spre adîncul pămîntului.

Pe platoul filmărilor combinate — cel de-al cincilea platou al studioului — ingeniozitatea dublează posibilitățile de exploatare a spațiului. Un tunel, destinat special instalării aparatului de retroproiecție, lasă liberă întreaga suprafață a platoului, pentru decor și pentru marel ecran de retropro-

iecție. Sub podea, se află bazinul cu pereți de cristal, destinat filmărilor sub apă. E bazinul care, transformat în lagună, a lăgănat pe valurile lui gondola din *Bădăranii*.

Există și un vast platou exterior. Aici s-a reconstituit pentru filmul *Telegrame* un colț de cartier — o piață cu clădirile din jurul ei —, aici a fost filmată gospodăria țărănească din *Setea*.

Fie că e vorba de platouri sau de atelierele de timplărie în care se construiesc preansamblele de decor, fie că e vorba de laboratoarele în care se controlează aparatura de filmat sau de cabinetele actorilor — izolate pentru mai multă liniște, pe un întreg etaj — de sălile de vizionare sau de cabinetele de montaj, de camerele regizorilor, operatorilor, ale scenografiilor sau administratorilor, totul înseamnă un contact direct cu spațiul, cu confortul.

Cifrele, utilajul modern, la nivelul tehnicii mondiale, domină

studiourile în chip de a doua caracteristică a lor. Cele două cabine duble de montaj pozitiv permit în același timp montajul propriu-zis și efectuarea operațiilor secundare de lipit, bobinat, derulat. În ton-studiu, masa de mixaj Perfectone, executată în Elveția după cerințele inginerului român Dan Ionescu, e în sine un complex de tehnică și cifre: douăsprezece canale de înregistrare, zece mașini electrice (filmograme) — cinci normale, cinci stereofonice, instalații de filtrați, posibilitatea înregistrării muzicii pe șase canale. Sala în care se află instalată oferă suficient spațiu pentru găzduirea unei mari orchestre simfonice, deosebi înregistrările de muzică făcându-se în aceeași ambianță sonoră cu cele de dialog. Sunt apoi cabinele de transpunere a sunetului, aparatura la nivelul tehnicii mondiale, două săli de post-sincron dintre care una cu reverberație variabilă și amenajări speciale pentru zgomote, iar cealaltă adaptată ca instalație rezervă de mixaj pe opt canale. Săli de protecție pe una, două, trei, cinci sau șapte benzii, care permit vizionarea filmelor în orice fază de lucru etc. Orice sector de la Buftea tencează la o inventariere pieșă cu pieșă, cu satisfacția descoperirii unui ansamblu impresionant.

Mă gândesc că cea de a treia caracteristică a studiourilor, care nu ține numai de posibilitățile lui

tehnice, dar care, în mod cert, e favorizată de ele, s-ar putea numi pasiunea experimentului. Pasiune care explică profilul variat și realizările diverse ale cinematografilor noastre. Se fac filme exclusiv de platou — *Pași spre lună*, *S-a furat o bombă*, filme istorice de mare montare — *Tudor*, filme contemporane moderne în conținut și în expresie. De la Palme d'or, obținut de Gopo la Cannes 1957, cu *Scurtă istorie*, la stereofonicele *Lupeni 29*, distins la Moscova în 1963, de la *Valurile Dunării*, cu care Liviu Ciulea a obținut un Mare Premiu la Karlovy-Vary în 1960, la coproducția romîno-franceză, *Codin*, care a reperat un deosebit succes anul trecut la Cannes, totul înseamnă o verificare concretă a marilor posibilități pe care studiourile Buftea le oferă drept sprijin concret talentului și căutărilor creatoare. Buftea se poate asemăna cu o imensă centrală de sute de butoane și fișe care răspunde prompt oricărei chemări a sensibilității și potențelor artistice.

Din afară, de pe șosea, modernul studiu arată doar ca o foarte mare și solidă construcție industrială, dar înăuntru, între zidurile lui, cea de a șaptea artă își găsește într-un vast domeniu al tuturor posibilităților, în orice caz al tuturor posibilităților tehnice, satisfacerea maximală a exigențelor.

Eva SIRBU



Se turnează o scenă din filmul Neamul Șoimăreștilor.

Valentin SILVESTRU

CONTRIBUȚIA ROMINEASCĂ

Cînd Stuart Blackton a desenat pe peliculă și a proiectat o peniță scriind fără a fi mînuită (*Stiloul vrăjît* — 1907), el nu știa că s-a născut o soră mai mică a cinematografului, „multiplicația” care, la rîndul ei, va aduce pe lume cîțiva oameni mari. De la începutul său, filmul de desen animat și păpuși insufletește s-a desprins cu respect de filmul jucat de actori, privind cu sfîcitate mai cu seamă la universul obiectelor și al ființelor neovîntătoare. Rînd pe rînd au apărut pe ecran (uneori rămînînd în istoria scrisă, altele dispărînd fără urmă) dinosaurul Gertie al americanului Mac Kay, privighetoea rusului Starevici, Felix — motanul lui Sullivan, Flip — broscuicel creat de Iwerks, menajeria domestică — născocită cu atîta fantezie de Walt Disney, iepurele Oswald, rățoiul Donald, cînele Pluto și, bineînțeles, șoricelul Mickey Mouse. Sonorul a dat un impuls nou creației de personaje umane pînă atunci abordate mai timid; frații Fleischer i-au adus pe lume pe lunguroasa Betty Boop și pe viteazul Popeye, Prusko l-a transpus pe Gulliver, Indelli pe Columbus, Disney a rivnit să arate însuși procesul de trecere de la păpușică la om, în *Pinochio*. Desenatorii au început să îndrăznească a materializa în figurile lor mișcătoare și abstracțiuni — cum a făcut francezul Bartosch preluînd „Ideia” după gravurile lui Masereel pe muzica lui Honegger. Dar Omul cu majusculă, văzut în generalitatea sa grandioasă ca stăpîn al planetei, privit ca reper fundamental al istoriei universului l-a inventat în desen animat

Ion Popescu Gopo, indemnînd-o pe sora cea mică să părăsească arca lui Noe și, trecînd peste Araratul mării cinematografice, să zboare și ea spre astre. Un publicist autohton inteligent a remarcat de curînd că filmele cu actori ale acestui regizor sînt de fapt desene animate în care personajele au corporalitate. Un critic francez inteligent a observat mai de mult că omulețul lui Gopo e un actor total, capabil să încarneze generalul. Evident.

Dacă nu mă înșel, printre caricaturistii moderni, unul singur a izbutit să impună un tip, precursor al Omulețului: Jean Effel, al cărui Adam, gol și cu barbă, își agată fericit în pomul cunoașterii „certificatul de studii primare”, purtînd mențiunea „Homo sapiens” și înscăltura „Dumnezeu”. În film însă, Gopo are brevet de invenție. El a și ocolit de altfel geneza biblică, adresîndu-se nu lutului ci, ca un demiurg contemporan, celui mai impozant astru al galaxiei, ilustrînd admirabila zicală populară că omul e „bucăciță ruptă din soare”. Personajul cu floarea nu cată înapoi, ci urcă zîmbitor și ferm spre lumile de mine, cadetîndu-și pașii după tulburătoarea muzică a sferelor.

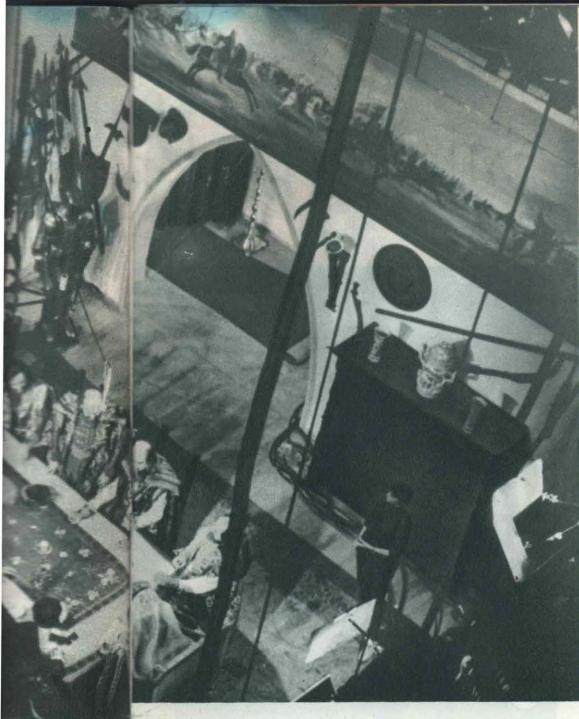
Nu s-a născut din nimic această apariție inedită în cinematografia mondială. Într-o seară a anului 1921, desenatorul Aurel Petrescu proiecta în aer liber un film mișcător de rudimentar și scurt, *Păcălî în lună*, cerînd sprijin — cui voia să se oprească o clipă în loc ca să se facă altele mai lungi și mai bune. A mai înghebat o peliculă asemănătoare în 1923, alta în 1925, la început numai cu eroul popular, apoi cu cîteva caricaturi la ordinea zilei. Prin 1927, omul de teatru și graficianul Marin Iorda a pus în circulație un *Haplea*. Dar de pe urma unor asemenea voioase și totodată amare încercări a rămas nu experiență, ci o amintire. De aceea, cînd prin 1948, bătrînul Constantin Popescu, desenator cu oarecare pricepere în cinematografie și fiu săi, Ion Popescu Gopo, caricaturist și Alexandru Popescu, inginer, au propus conducerea cinematografilor de stat întocmirea unui film romînesc din desene, li s-a cerut ca răspuns să facă nu o peliculă, ci să întemeieze un sector nou de creație — oferindu-li-se tot ce era necesar.

Și Gopo a debutat cu o fabulă. Cu *Rățoiul neascultător* — în 1950. Un amai tirziu a scos la iveală *Albina și porumbelul*; pe urmă a fost *Doi iepurași* și, într-o bună zi, luîndu-și inima în dinți, l-a zăgrăvit pe codașul Mari-

nică, ucenicul leneș cu basca pe sprîncenă, în care satira unui cîntec — pe atunci (1954), în vogă — îl făcea să cadă pe gînduri. Filmul a avut mare succes; ziarul „Știința” saluta cu căldură preocuparea nouă a artistului și apariția personajului-om. Dar Gopo era frîmțit din cauza imperfecțiunilor pe care le observa numai el și de aceea, pentru un timp, s-a întors la fabulă, la *Ariciul răuțicos*, la *Urșulețul fricos*, a dat viață unui surub rebutat, *Șurubul lui Marinică* și a desenat cu o linie pură și voit naivă *Peștișorul cel istef*, după un scenariu de Ana Maria Popescu. Și deodată, după aproape doi ani de încercări, neizbutiri și chinuri creatoare, a izbutit, triumfătoare, *Scurtă istorie*, în care omul nu mai era personajul euforic, ci sintetiză și istorie a umanității, o prezentă nouă, surprinzătoare în tipologia filmului de desen animat. Au urmat *7 arte*, *Homo sapiens*, *Alo! Hallo!* și omulețului cu floarea i s-au încrețat brațele cu cupe și diplome de la Cannes, Karlovy-Vary, San Francisco. A pornit în lume fredonînd cîntecul său romînesc fără cuvinte, acompaniindu-se visător la o harpă eoliană ale cărei strune sînt meridianele și paralelele planetei. Ideia omului triumfător, chemarea spre pace și fraternitate universală sînt cucieritoare în aceste filme, prin expresia extrem de concentrată, laconismul stilului și proprietățile particulare, atât de personale ale metaforei care înclde în ea poezie și spirit.

Încă de la înființarea studioului de desene animate din București, era cert că aici se pun bazele unei școli originale în filmul de multiplicație. Peliculele rîneau cînar în anii de start spre un mesaj umanist în forme spirituale, cu părăsirea din ce în ce mai lucidă a didacticismului și aspirația din ce în ce mai tenace spre subtilitatea ideii. Se foloseau mereu mai stilizat, mai sintetic — și deci mai propriu modalității specifice — cele mai bune cuceriri ale plastice, elemente ale artei decorative populare, incisivitatea caricaturii, poezia ilustrației din cărțile pentru copii și chiar linia zveltă și policromia pastelată a noulor ansambluri arhitectonice pentru a se constitui forme originale; totodată se asimilau creator înrîurii din cinematograful cu un trecut mai amplu. Montajul a devenit treptat mai nervos, stilul mai lapidar, animația mai diversă, coloana sonoră mai eficientă. S-au format regizorii noi și noi pictori principali. Constantin Popescu, foarte vîrstni-

cul desen
Rădulescu
Aslan, Iu
șea, Jean
condus în
S-au atar
mai curaj
de pildă
s-au defri
cistic, în
se foarte
o experi
filmul Zg
a obținut
internați
și în alte
cinemato
trăsături
gură per
Filmele
rețele
moscovit
cluburi
nate cu
acum cer
necotene
numărul
realizate
copililor
legere v
tr-o înme
ționare a
tăpate și
citate și
anul acm
nic satir
desideriu
rosare, a
care mat
lor lui C
arșipi d
largi pe
în lume
contribu
Acesta
portanță
artistic
un aspe
bogat în
autentic
Tudor A
lumea v



...sprinceană,
...tunci (1954),
...duri. Filmul
...saluta
...artistului și
...pepo era fră-
...pe care le
...rău un timp,
...răutăcios, la
...arab rebutat,
...cu o linie
...tef, după un
...Si deodată,
...meizbutiri și
...triumfătoare,
...ă era perso-
...umanității,
...în tipologia
...am 7 arte,
...ului cu floan-
...și diplome
...Francisco. A
...său românesc
...sător la o
...meridianele
...lui triumfă-
...tate univer-
...ate prin ex-
...stilului
...personale
...ze și spirit,
...de desene
...aci se pun
...d de multă
...în anii de
...de spirituale,
...a didactis-
...sănce spre
...u mai stili-
...modalită-
...iri ale plas-
...e populare,
...strației din
...a zveltă și
...mburi arhi-
...e originale;
...iri din cine-
...mai lapidar,
...eră mai efi-
...noi pictori
...arte virstni-

cul desenator al gazetelor pentru copii, Pascal Rădulescu și foarte tânărul caricaturist Matty Aslan, Iulian Hermeneanu, Constantin Musteșea, Jean Moraru, Liviu Ghigoș și alții au condus independent crearea de filme animate. S-au atacat de-a lungul anilor, teme mereu mai curajoase, s-au experimentat noi mijloace — de pildă animarea cartoanelor decupate — și s-au defrișat noi teritorii cum ar fi filmul publicistic, în care Olimp Vărășteanu a realizat succese foarte meritorii. Acum există acumulată o experiență remarcabilă, complexă. Cînd filmul *Zgribulici*, al tînărului Ștefan Munteanu, a obținut la un festival britanic o distincție internațională, s-a înțeles mai bine și la noi și în alte părți că această școală românească de cinematografie a multiplicației își cristalizează trăsăturile definitorii nu numai printr-o singură personalitate.

Filmele românești pot fi întâlnite astăzi pe rețelele televiziunii americane și pe ecranele moscovite — în sălile din Turcia, ca și în cinematourile din țările nordice, sînt cerute, vizionate cu plăcere. La noi, opinia publică cere acum creatorilor acestor filme să sporească necontenit calitatea literară a scenariilor și numărul de acte produse anual. De asemenea, să realizeze un echilibru între peliculele adresate copiilor și cele care depășesc puterea lor de înțelegere vizîndu-i pe adulți. Se nădăduiește într-o înnoire mai masivă a formelor și o perfecționare a tehnicii artistice. Sînt cerințe îndreptățite și e probabil că noul studio, de mare capacitate și specializare, ce e proiectat a lua ființă anul acesta la București, va oferi cadrul prielnic satisfacerii măcar a unora din legitimizele desiderate amintite. E de presupus că idei generoase, de amplitudine cosmică de felul celor care nutresc substanța contemporană a filmelor lui Gopo, vor înflăcăra și imaginația altor artiști de-ai noștri, în așa fel încît perspectiva largă pe care o cucerește filmul de desen animat în lume să se poată bizui, în continuare, pe o contribuție românească originală compactă.

Această contribuție e de pe acum foarte importantă pentru ieșirea din etapa de minorant artistică a artei filmului de multiplicație și e un aspect al afirmării creatoare a unui popor bogat în talente și înfăptuiri, al cărui geniu autentic — după expresia fericită a poetului Tudor Arghezi — începe să circule prin toată lumea veche și nouă.

CINEMATOGRAFE

În 1948 existau în total 308 unități cinematografice.

(cinematografe, caravane)

În 1956, numărul acestora crește la 1744.

În 1963, totalul atinge cifra de 5616.

SPECTATORI

În ultimii 5 ani, numărul spectatorilor de film a crescut conform următorului grafic:

1948 — 3152000 de spectatori,

1956 — 165573000 de spectatori,

1963 — 190779000 de spectatori.

FILME...

La 1 ianuarie 1964 se aflau în circulație 740 de filme artistice de lung-metraj

...DIN PRODUCȚIA NAȚIONALĂ

Dintre filmele românești ale anului 1963 care s-au bucurat de un deosebit succes:

LUPENI 29

2696190 de spectatori (în 10 luni de proiecție).

CODIN

1972113 spectatori (în 75 de zile).

TUDOR

1572041 spectatori (în primele 45 de zile).

Nina CASSIAN Mi-a plăcut desfășurarea firească, accidentală, ușor haotică — așa cum e viața la suprafața ei — din filmul *Cu toții acasă*; stilul de povestire modestă intrerupt de exclamații, care, în acumularea și salturile ei, se organizează într-o demonstrație.

Mi-a plăcut, mai mult, filmul lent, nespectaculos, dar cu o puternică epică interioară, *Absență îndelungată*, detalierea minuțioasă a gesturilor și dilatarea lor prin tensiune afectivă.

Mi-a plăcut, mai recent, *Viața sportivă*, prin caracterizările lui profunde și violente, amintind de Dostoievski — și mi-a plăcut calul micșind mere pe plajă din filmul-poem *Copilaria lui Ivan*, și amprenta de vedevile tragice din *Casa de aur* și dezbaterea de înaltă intelectualitate din *9 zile dintr-un an*.

Îmi plac desenele animate ale lui Gopo, în care umorul liric și grotescul se supun ideii diriguitoare, în care simbolurile sînt bonome și familiare.

Toate aceste filme — și altele încă — de o factură stilistică foarte deosebită, mă cîștigă prin ceva ce le e comun, *realismul* lor, acest realism atît de încăpător și de exigent totodată, care printr-o infinitate de mijloace de expresie, îmi comunică o infinitate de lucruri dinafara și dinlăuntrul omului.

De aceea, mi se pare fastidioasă și inoperantă orice discuție care se ocupă exclusiv de unelele artei, cu pledoarii tirifice în favoarea unora și în dauna altora (ca și discuția despre prozodia fixă sau liberă, în poezie). Este de la sine înțeleasă că

mesterul și unealta

imbogățindu-se cit mai mult panopia artei, lupta cu materia devine mai eficientă. Dar nu unealta are merit

sau vină în reușita sau nereușita unei opere, ci felul în care și a atins scopul pentru care a folosit-o meșterul.

Cînd meșterul se numește Bunuel, lucrurile se potrivește astfel: în *Viridiana*, o droaie de cerșetori și declassați, estro-piați fizice și psihic, pătrund în locuința

bogatei și virtuozesei lor protectoare. Se întinde masa mare și se pornește ospățul. La un moment dat, hărmlăiaia încetează brusc, gesturile incremenesc, și, timp de numai o clipă, spectatorul are în față reproducerea celebrei compoziții a lui da Vinci „Cina cea de taină”. Îndrăneala artistică, novatoare, a lui Bunuel nu constituie un delict de les-majestate la adresa unora și nici extravaganță, nici frondă gratuită — ci un moment de apogeu în demascarea ipocritiziei sociale și religioase.

Cînd meșterul se numește Alain Resnais, mijloacele tehnice-artistice extrem de rafinate se întimplă să slujească unei teze confuze, cu o istorioară schematică, absurdă, cu un dialog banal și momente de grand-guignol iefin (*Anul trecut la Marienbad*). Totul pare o improvizație, de mare și zadarnică virtuozitate, în care realul, umorul, logicul, sînt traumatizate după criterii obscure.

Și mă gîndesc atunci, cu entuziasm și recunoștință, la monologul filmat al lui Hamlet, în care marea ia desenul și culoarea creierului omeneș, iar sondajul în conștiință și subconștient atinge esența. (Ce-i drept, e vorba de Shakespeare — și de Laurence Olivier).

N-aș vrea să se înțeleagă din aceste rînduri că minimalizez căutările tehnice și stilistice.

Iată, de pildă, Antonioni, acest ilustru critic al societății, prin intermediul criticii sentimentelor, este, în același timp, un inovator strălucit al mijloacelor de expresie. În filmele sale, rezogul e atît de pasionat de elementul vizual cinematografic, încît aproape fiecare cadru al filmului ar putea fi decupat, înrămât și pus în perete ca un tablou. Compoziția cadrelor amintește de picturile Renașterii, prin prezența fundalurilor naturale — de obicei o fereastră sau o ușă deschisă, în planul ultim. Fiecare punere în pagină e minuțioasă ca un desen în peniță. Jocul de alb și negru, degradurile, combinarea lor aproape sonoră, frapează printr-o înaltă tinută artistică, dar și prin semnificațiile la care ajunge (amintesc, în acest sens, scena răsturnării tuzului negru, scilicet, pe plasa albă, cu o fină schiță arhitecturală — scenă simbolică pentru rolul arhitectului despre care se spune că „minjește totul”). Cînd prezentarea conținutului devine mai enigmatică, atunci acest travaliu plastic amănunțit, aproape exhaustic, este amenințat de manierism, calofie, aristocratism.

De aci, deduc, că cea mai puternică fascinație pentru un creator autentic rămîne tot fascinația vieții și a sensurilor ei cele mai adînci.

FREE CIN

CE ESTE



Probabil că în seara de iarnă a anului 1956, când la cinematema engleză s-au prezentat trei filme documentare sub un titlu comun: „Free-Cinema” (cinematograful liber), puțini spectatori bănuiau că asistă la inaugurarea unei noi etape. După o perioadă de penibilă amorțeală, greu se mai putea înfripa speranța că filmul englez va recuștiga un prestigiu pierdut. Dacă odată faima ecranelor britanice se datorase flegmatismului tipurilor, cețurilor Londrei, umorului rece al replicilor, aceste resurse fuseseră sleite printr-o intensă comercializare și o producție în serie. De neclintit stăteau de strași, severe și ucigătoare pentru artă, marile monopoluri din lumea ecranului.

Revoluta a pornit modest, cu o reprezentare în cadrul cinematismului. Toate numele astăzi ilustre ale curentului „Free-Cinema” erau implicate, ca regizori, scenariști sau consultanți în programul primei serii: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, John Schlesinger. Cum se explică răsunetul și amploarea pe care a căpătat-o ulterior „noua școală”? Trebuie să ținem seama de o seamă de împrejurări. Aproape simultan izbucnise mișcarea de protest a tinerilor intelectuali, care a primit denumirea „the angry young men” (tinerii furioși), mișcare hotărâtoare pentru dramaturgia și romanul englez. De altfel, multe filme din „Free-Cinema” sînt transparențe pe ecran a pieselor lui Osborne sau Wesker, a romanelor lui Alan Sillitoe sau John Braine. Liderul necontestat al tinerilor furioși, John Osborne, este o prezență marcantă și în „Free-Cinema”. Pasionat de problemele filmului, el a compus scenarii după propriile piese: *Privește înapoi cu minie*, *Cabotinul* și a ecranizat romane clasice ca *Tom Jones*, film premiat la Veneția. Împreună cu Tony Richardson, Osborne a fondat o asociație a producătorilor, opusă marilor trusturi, asociație care garantează o anumită independență față de revendicările mercantile și incompetente.

Dacă mobilul riposteii (anticonformismul) aproape noul film englez de cel francez să spunem, violența riposteii distinge net cinematografia „de peste canal”. O dată cu teatrul și pelicula înregistreză reacția „tinerilor furioși”, nemulțumiri de idealurile leșinate, de năruirea reputației Angliei după cîțiva ani de la război, de falșele virtuți puritane, care nu mai pot ascunde

nici mizeria materială a unor categorii umane, nici paraliza morală și spirituală din mediul intelectualității. Acestele de amărăciune și iritare din piesele lui Osborne invadează și ecranul. Ca și în „noul val” francez, refuzul criteriilor comerciale, premise ale producțiilor anodine și costisitoare, impuse, finanțate, de conerne atotputernice, a permis elaborarea unor filme cu un buget mai restrîns, cu o echipă tehnică minimă, prielnică căutărilor estetice.

Un impuls puternic l-a primit noul cinematograf englez prin renașterea reportajului filmat. Nu din întimplare zidul care despărțea arta de realitate a fost dărîmat de berbecele documentarelor. Din nou apăreau pe ecrane cheirurile înouate și munca docherilor, sau străzile înguste ale cartierelor proletare, învăluite de fumul uzinelor. Treccrea spre filmele artistice de largă respirație s-a produs firesc. *Sîmbătă seara, duminică dimineața* de Karel Reisz, consacrat vieții unui muncitor dînt-un oraș industrial continuă parcă subiectele documentarelor precedente, se mișcă în orice caz în decurul fixat de ele.

Ceea ce ni se pare că distinge astăzi în mod special cinematograful englez pe plan european este atenția acordată tipologiei. Nici un alt curent în filmul occidental n-a demonstrat, credem, atît de strălucit capacitatea de a crea caractere cu mijloacele celei de a șaptea arte, de a surprinde complexe procese de conștiință. Un același tip de om, cu variante de comportare, întîlnim în „Free-Cinema”. Resortul principal al reacțiilor sale rămîne inadaptabilitatea. Situația tragică rezidă în imposibilitatea de a împăca principiile de onestitate, încrederea în aptitudinile omului cu mediocritatea societății engleze postbelice. Neputința acomodării se exprimă în forme felurite: răbufniri brutale, aproape isterice, care sînt provocate de reacțiile reale sociale, dar care duc și la o autoflăiere în *Privește înapoi cu minie*; gemete travestite în poeză de cloy în tristă decădere în *Cabotinul*; chipul posac al eroului de o disperare gascială după catastrofa sentimentală în *Drumul spre înalta societate*. Tot ce desparte pe erou de banal, de filistinism și de convenție este înfășșat ca o sursă de incitare a indignării. Răzvrătirea rămîne însă anarhică, fără perspective, intrinsecă cu convingerea propriilor limite. Eroul e furios și pe el însuși, simte un regret și chiar

o rușine pentru felul lui abulic de existență. În finalul filmelor, el revine la stadiul inițial, înfrînat și într-un fel resemnat, cu convingerea că nu poate sparge o încercuire. După consumarea furiei, pe ecrane apare o imagine tragică a posomorîrii, a frustării și a devastării lăuntrice.

Pe aceste coordonate două filme ating un stadiu de realizare superior: *Viața sportivă* (Lindsay Anderson) și *Billy minciinosul* (John Schlesinger). Jucătorul de rugbi descumpănit de succesele sportive, de admirația pe care o stîrșește în jur, de avantajele materiale pe care o condiția lui umilă nu le-ar fi putut dobindi pe o altă cale, este în fond un suflet candid, naiv. Deoarece însăși pasiunea lui, căreia, în fond, îi subordonează totul, se materializează în tiparele violenței (singurul mod de manifestare pe care îl cunoaște), destinul lui o pecetluie: comunicarea cu femeia iubită va fi zdruncinată, condamnată la eşare. Femeia care a reușit să mențină o demnitate în mizerie și să reziste ispitei dezonorării este și ea victima unui proces de autodistrugere: o concepție puritană, prejudecări bolnave influențate și de mentalitatea celor din jur care consideră anormală legătura ei sentimentală și în sfîrșit, o repulsie în fața violenței și o neputință de a-l schimba pe omul dorit și respins totodată. Inadaptabilii din „Free-Cinema” nu sînt ființe blajine, ireproșabile; purtările lor poartă amprenta unei dezorientări și sentimentele contrariate îi pot împinge spre acte nu prea laudabile. Mai presus de toate se întrevede însă o aspirație sinceră spre fericire și o cinste funciuară (cu gesturile lui vehemente, eroul din *Viața sportivă* deschide ușile și ferestrele ca să strige tuturor cît sînt de corupți). Senzația că un prizonier se zbate în celula lui, lovindu-se de toți pereții, fără să poată ieși la lumină — se desprinde puternic din film. Tot niște frontiere de netrecut puternic viața eroului în *Billy minciinosul*. Cum nimic nu-l satisfăce în cartierul suburban în care locuiește (e salariatul unei întreprinderi de pompe funebre, părinții lui sînt oameni cu velleități și principii de viață rutiniere, prietenii se dovedesc liniari și cam previzibili), lui Billy îi place adesea să-și închipuie că trăiește într-o altă lume, în care găsește o compensație pentru umilițele indu-

CINEMA



2) Personaje complexe, zbuciumate, excelent interpretate, dau o valoare certă curentului denumit „Free Cinema”. Cunoscutul actor Richard Harris în *Viața sportivă*.

1) Richard Burton impune un alt rol specific cinematografului anticonvențional englez: Jimmy Porter din *Privește înapoi cu minie*.

rate. În orele prelungite de visare își imaginează că e conducătorul unei țări îndepărtate, Ambrozia, unde e adorat și respectat. Când ceva îl scoate din fire în ocupațiile zilnice, eroul, din vesele lui, trage cu pușca, își înlătură rivalii, îi umilește, după logica reconfortantă a plăsmurilor. La un moment dat nevoia lui de siguranță găsește un prilej de concretizare: o față veselă independentă, străină de meschinăria orașului îi propune să fugă împreună la Londra. Pe neașteptate s-a ivit prilejul unei verificări. În fond, plină de gravitate: dorința de izbăvire este reală? eroul e capabil de o acțiune efectivă? În tren, înainte de plecarea din gară, Billy simte că nu poate sfârșii niște lanțuri. Sub un pretext oarecare se întoarce acasă. Pe ulițele pustii merge cu capul plecat, copleșit de propria-lășitate. Peste câteva clipe însă își înalță iarși bustul și parcă aude în urma lui bătăi de tobe și pași unei mulțimi entuziasate care-și aclamă eroul. Numai visarea sterilă, ineficientă, dar orocitoare a luzilor rămâne refugiu căutat. Lipsa de curaj e astfel sublimată.

Pe o traiectorie de la tragic la grotesc, fiecare film din „Free-Cinema” prezintă versiuni ale unei înfringeri identice: în *Cabotinu*l masca impenetrabilă a actorului care debitează glume triviale într-un stil demodat, reținându-și lacrimile, sau în *Privește înapoi cu minie* privirea împietrită a eroului în gară (motivul găii ca loc al încreșării și dispersării existențelor se înscrie pe filiera cunoscutului film englez *Scurtă înfățișare*). Numai tinerii regizori italieni acordă, în filmul occidental, atita însemnătate determinării sociale a proceselor de conștiință, acuzând o ordine de viață precis demarcată. Pentru „Free-Cinema”, relația între factorii care decid comportarea eroului este însă mai complexă, tipurile căpătând o mai mare pregnanță și individualitate. Eroii suferă din pricina monotoniei civilizației industriale dar și din pricina normelor morale anchilozate și a rutinei, din pricina amenințării mohorâte a singurătății, din pricina gîndurilor obsedante despre iubire. Că uneori prin nuanțarea extremă a factorilor se pierde mobilul exact social — aceasta este o primejdie pe care filmele engleze nu o preîntîmpină destul de ferm.

Nu se poate face abstracție, în definiția migrației „Free-Cinema” de caracterul ei încheștat, omogen, constient. De la primul program de filme documentare, organizatorii au răpîndit un manifest, în care se putea citi: „*Atitudine înseamnă stil. Stil înseamnă atitudine.*” Declarațiile regizorilor proclamau întoarcerea spre

realitate și, corespondător cu această optică, renovarea mijloacelor stilistice în filmul englez. Deosebirile între modalitățile cinematografice folosite sînt însă evidente. Curentul „Free-Cinema” a înlesnit afirmarea unor stiluri și personalități. Primele filme de lung metraj ale lui Tony Richardson (*Privește înapoi cu minie*, *Cabotinu*l) păstrează mult din structura pieselor care le-au inspirat. Există în *Privește înapoi cu minie*, o aglomerație de împrejurări ieșite din comun pe care strălucita realizare dramatică a lui Osborne le justifică, dar mai mult în limitele reprezentării scenice (care poate pune în relief anumite momente și poate abuza, cu circumstanțe atenuate, de coincidențe, de eliminarea teatral neutre). Preponderența elementului strălucit se resimte și în intonația actorului principal, Richard Burton, care accentuează premeditat pornirile contradictorii ale personajului. În schimb, *Custu*l *mierii* și cu deosebire *Tom Jones*, ultima creație a lui Tony Richardson, evidențiază alte valențe printr-o tratare dezinvoltă, în spirit de farsă și parodie. O tendință artistică diferită exprimă filmul lui Anderson, *Viața sportivă*. Deși aici, ca și în *Privește înapoi cu minie*, impulsivitatea atinge paroxismul, mijloacele de reflectare sînt mult mai estompate, asectice. Simplitatea gesturilor și a asociațiilor, răbdarea privirii în contemplația convulsivilor, imbinarea de violență și austeritate în tratare — imprimă filmului o desăfușare remarcabilă. Imaginea de la început — șocul, intrarea în semiconștiență — care precede retrospectiva, are o asemenea acuitate, încît întreaga reconstrucție ulterioară se produce sub forța primei confruntări. Jocul de rugă poate fi considerat o metaforă. Prima arde aple pe ecran ca o izbucnire a forței elementare, ca o descărcare torențială și necontrolată de energie, iar apoi în final, devine o intruchipare a infernului: încăierarea mută, în noroi și în ceață, a unor oameni desfigurați de oboseală, de feroceitatea ciocnirilor, de irupția instințelor celor mai coborîte pe care nu le mai pot supraveghea. Este o intruchipare a infernului ca un fel de pedeapsă hărăzită eroului ca să ispășească vina de nerecuperat a distrugerii iubirii. Deși momentual ucident și plătjenului se încadrează în universul filmului — eroul încearcă să scriească destinul tot cu pumnul, cu armele care-i stau la îndemînă — el ni s-a părut totuși distonant nu numai prin simbolica facilă dar și prin aspectul său naturalist.

Spre ce direcții se va îndrepta acum curentul „Free-Cinema”? Întrebarea rămîne deschisă.

existență. În inițiale, salvîngerea după consumațiune tragică stării lăun-

ating un critic (Lind-ohn Schle-mit de succo strlnește e care cu boblindi pe did, naiv. În fond, lizează în manifestă e peccat-ii zdrun-ia care a mizerie și a victima concepție ențate și consideră în sfîrșit, utință de totodată. Ńnt ființe mără am-tele conrea lăuda- de însă o e funci- dîn *Viața* să strige ia că un ndu-se de nă - se frontiere Billy min- cartierul atul unei rînții lui de viață ri și cam să-și in- , în care ele Indu-

S-ar părea — dacă ne ghidăm după ultimile pelicule anunțate — că stema cinematografului italiane a pătîi simțitor în 1964. Hiper-super-ultra-producții, cu subiecte lefîne și decoruri de carton, diferitele neo-Cartagine în flăcări, printre care se strecoară cite un film din scheleturi (mai ușor de realizat și mai „gustat” de public). Iată o perspectivă cam firavă. Un asemenea epantou alcătuit din scheleturi este și Mitul, un film scris și regizat

mitul



de Adimaro Sala. Filmul încearcă pe lângă două drame de oameni „dezrădăcinați”. Violenta, primul episod, este povestea unei existențe inutile, în care predomină agresivitatea morală și fizică. Personajul interpretat de

Raoul Grassilli e tînăr, bogat, agreabil: are tot ce-i trebuie pentru a începe o viață fericită. Totușă, de un singur lucru: cheful de viață. Al doilea scheci prezintă un menaj destrămat, îndoesebit din pricina reacțiilor morbide ale femeii.

În concluzie, un nou film inspirat de vicisitudinile morale care alimentează în continuare literatura cinematografică italiană. Cele două imagini alcătuite reprezintă scene din Mitul, interpretate de Norma Bengell și Dino Mele.

R.L.

ci
ne
ma
MERIDIANE

La
ordinea
zilei:
SCENARIUL



Roza (Gina Patrichi) și ea una din victimele războiului.



Apostol Bologa (Victor Rebengiu) într-unul din rarele lui momente de seninătate.

FILMUL
ȘI BALADA

de Victor ILIU

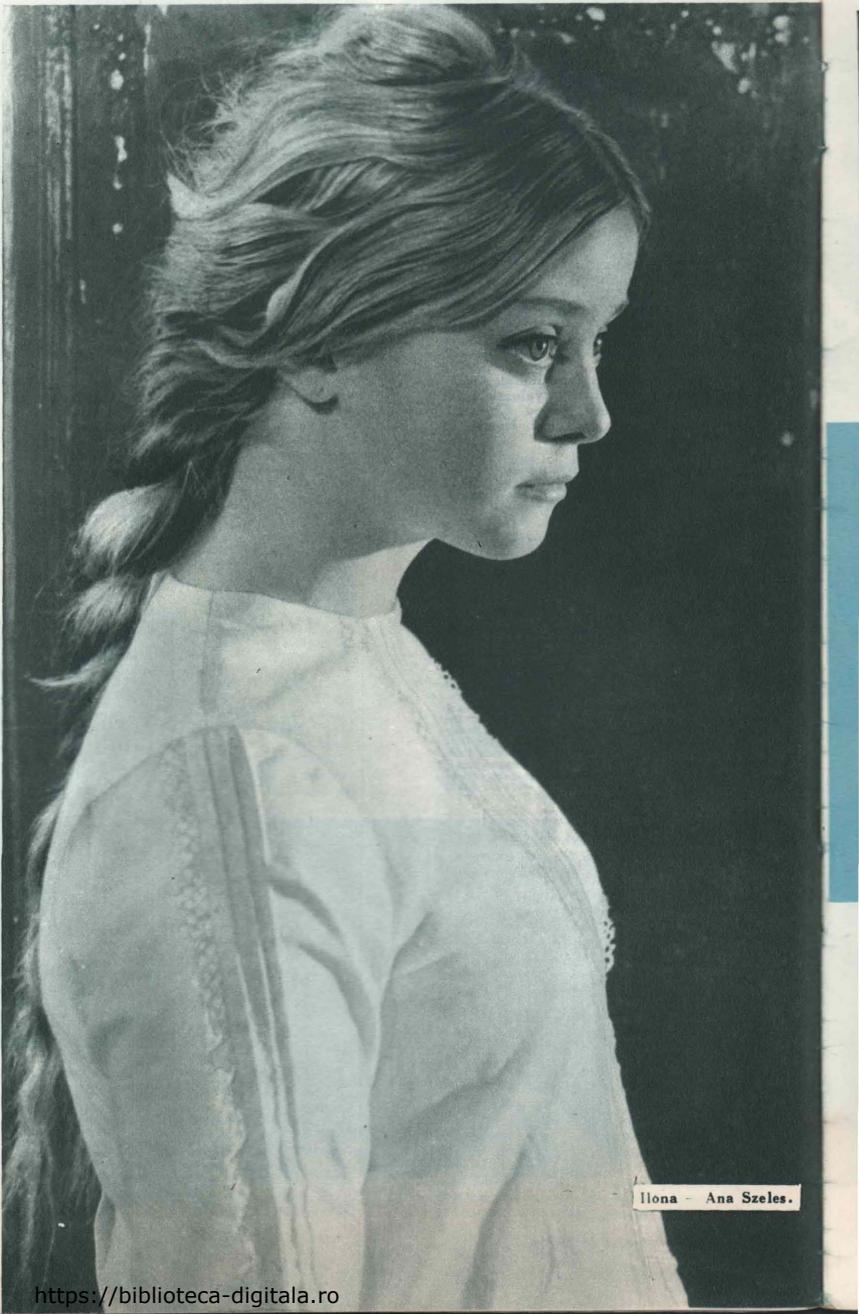
Cu ani în urmă, la un festival internațional, am avut o discuție cu un critic cinematografic prestigios. El îmi spunea că nu există școli naționale de film, ci numai mari regizori. Disputa este destul de rece și ea riscă să cadă în pedanterie, dacă absolutizăm un punct de vedere și îl neglijăm pe celălalt. Păreră mea e că școlile naționale de film se afirmă prin talentul unor mari regizori. Fără mari artiști, fără mari regizori, nu există cinematografe și degeaba am vorbi de școală națională și de specificul ei, dacă operele respective ar fi mediocre. Dar ar însemna să omitem din discuție atât substanța proprie a marilor opere, cât și ceea ce au ele unic și inimitabil în exprese, dacă le-am despărți de școlile naționale în care s-au născut. Tot ce au creat mai valoros mari regizori se circumscrie modului specific de viață și de gândire al popoarelor lor și numai în contextul lor național putem înțelege comedia, umorul și satira, de o factură atât de aparte, a filmului englez, ilustrate elocvent și în operele aliterilor furioși, realismul italoilor, experimentul de avangardă care, chiar dacă nu a produs un număr mare de opere „care să rămână”, continuă și astăzi — prin alt de discutatul „nou val” — să caracterizeze operele cineaștilor francezi. Și așa mai departe.



Nu e ușor să se definească drumul propriu și așa-zisa formă națională în artă, dar cred că discuția noastră despre scenariu nu poate atinge punctul unei depline eficiențe dacă nu-și propune să ajungă aici. Ar însemna să perseverăm în greșală, lăsând pe seama dezvoltării spontane cristalizarea acelor trăsături care să compună specificul nostru național în cinematografie.

Unii cred că filmul fiind o artă eminamente modernă este, dacă nu cu totul refractar, atunci cel puțin în afara unor corespondențe directe cu tradițiile culturii naționale și cu folclorul. Există chiar teoria „teoreticului gol” care ar fi propus „specificul cinematografic”, în timp ce prea bogatele tradiții i-ar sufoca. Nu mă pricep la prozedura, dar mi se pare totuși foarte interesant de urmărit, de pildă, corespondențele ritmului compozițional al baladelor noastre cu un anumit ritm cinematografic care ar putea să ne devină propriu. În baladele noastre există o interdependență atât de strinsă între formă și conținut, încât ele oferă cu o precizie și o forță de sugestie nimitoare adevărate „trăce de montaj”, imaginiile și ritmul lor. Se știe că Eisenstein a ilustrat principiile montajului cinematografic cu textele ale lui Pușkin și Maupassant subtile decupaie regizorale” cu lux de amănunte pentru lungimea cadrelor, cadența lor și orchestrarea contrapunctului audiovizual.

Diferențele între baladă și film nu se mai cer însărite, dar factura acestui gen literar atât de strălucit reprezentat în folclorul nostru, cu ample desfășurări epice și o rară densitate filozofică, lirică, poate să spună multe atât regizorului care se gîndește la un film despre Horia, cât și celui care se propășteie să tîrzie la hidrocentrala de pe Argeș. Și aceasta e doar o sugestie fugară, în efortul atât de complex, solicitînd atîtea forțe și atîta forță, de a ridica filmul românesc la nivelul creațiilor reprezentative ale poporului. Cînd am realizat *Moara cu noroc*, s-a vorbit despre o influență a westernului, acest gen cinematografic toc tot de intim lezată de istoria și tradițiile culturale ale poporului american, ca și filmele înfrățind contradicțiile vieții moderne în marele oraș capitalist. Într-adevăr, în *Moara cu noroc* puteam fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit; hanul izolat, la răsărit de drumuri, cavalcadele, caleașca, fuga prin pădure etc. Toate existau însă în nuvela pe care Slavici a scris-o cu mult înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat. Avem noi însine suficiente jaloane de referință pentru definirea unui univers și a unui limbaj proprii artei noastre, rămîind în afara oricăror îndoieli, că viața noastră de azi e aceea care poate să „comunique” filmelor noastre valorile la care ele aspiră și sensul lor.



Ilona - Ana Szeles.

pădurea spinzuraților

bengiuic)
mente de

Klapka (Liviu Ciulei) și Apostol Bologa (Victor Rebengiuic) într-o scenă din tranșee.



Fidel romanului scris de Liviu Rebreanu, filmul aduce în prim plan adâncile frământări ale eroilor.



Un interior rustic ardelenesc: o vatră, o laviță, o masă, un scaun... Deasupra mesei, atârnată de tavanul scund, o lampă cu gaz cu sticla afumată. Pe laviță, cu fruntea proptită în pumnii murdari de țărână șade un soldat proaspăt ieșit din tranșee (Ion Caramitru). Alături, îngindurat, apăsător, se află Petre (Ștefan Ciubotărașu). Într-un colț, lângă vatră, o grămadă de coceni. Cu mișcări încete, oșobite, Ilonca (Ana Szeles) desghioacă porumbul. În picioare, îmbrăcat în uniforma ofițerească a imperiului austro-ungar, Apostol Bologa (Victor Rebengiuic). N-are decât o singură replică: „Ce mai e nou prin tranșee, soldat?” Dar felul în care Rebengiuic o rostește, precum și întreaga lui comportare

trădează deruta interioară a personajului, rățacirea lui spirituală pe nisipurile mișcătoare ale valorilor unei lumi care se răstoarnă, setea lui de a descoperi, în sfârșit, adevărul. În indicațiile pe care i le dă Liviu Ciulei, regizorul filmului și totodată unul din principalii săi parteneri, caută să adinească această senzație.

Meticulos ca întotdeauna, operatorul Ovidiu Gologan mai are câte ceva de corectat în ansamblul armonios al zecilor de reflectoare care își încrucișează razele peste decor și actori.

În sfârșit, scena a fost turnată și, toți, de la regizor până la ultimul om din echipă, răsflă ușurați.

Ne apropiem de Victor Rebengiuic, care tocmai părăsește decorul.

Pașii lui sînt pașii lui Apostol Bologa, expresia de asemenea este încă cea a personajului ale cărui gânduri continuă să-l preocupe.

Victor Rebengiuic a împlinit în primăvara aceasta 31 de ani și este la cel de-al 9-lea film.

— Chiar acum mă gîndeam — ne spune el — la scena pe care am turnat-o. O particularitate a rolului, ca de altfel a întregului scenariu, este aceea că nu are pasaje „de serviciu”. Chiar atunci, Bologa trăiește intens complicate procese interioare.

— Sînteți desigur în posesia unuia din rolurile visate.

— De obicei actorii au roluri pe care le visează, pentru care se pregătesc. Eu

n-am așa ceva. Cu toate astea, interpretez acum un rol pe care parcă l-aș fi așteptat de mult. E un rol complex, profund, de mare rezonanță tragică. Sînt fericit că am o asemenea partitură. Bologa mă bucură și în același timp mă chinuie.

Scenariul este valoros, echipa fericit alcătuită.

— Cu alte cuvinte, există toate premisele care să facă din *Pădurea Spinzuraților* „un mare film românesc”, apt să dea măsura reală a posibilităților noastre creatoare.

— Nu știu ce loc va ocupa filmul în peisajul cinematografiei noastre. Tot ce vă pot spune este că eu personal mă străduiesc să-l interpretez pe Apostol Bologa într-o ținută actoricească echivalentă calității lui literare.

Mireasa HULUBAȘ



Klapka, sau chipul soldatului care luptă pentru un ideal străin.

Cu cască și binoclu, într-o ținută de campanie absolut regulamentară, Liviu Ciulei conduce... pregătirea filmării viitoare.



Szeles.

NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR



Ispas (Ernest Maftei)



Ilun (Constantin Rautchi) și Temir bei (Colea Răutu) într-o scenă din Tabăra tătarilor.



Redarea cinematografică a epocii lui Vodă Tomșa se află într-un stadiu înaintat. Regizorul Mircea Drăgan a isprăvit filmarea interioarelor, reconstituite cu grijă pe platourile de la Buftea și acum, împreună cu întreaga sa echipă colectivă de creație, se pregătește să colinde Moldova, minăstirile și cetățile ei, cite au supraviețuit vremurilor.

Se revelează întregul material filmat. Pelicula a înregistrat până acum fastul curții domnești din Moldova, ambianța conacelor boieresti și a caselor răzeșilor din preajma Sucevei, a castelelor în care își duceau veacul panii Poloniei, precum și a interioarelor specifice tătarilor lui Temir-bei.

Printre cei care asistă la vizionarea materialului fil-

mat se află și scenaristul Al. Struțeanu, care semnează ecranizarea romanului împreună cu C. Mitru.

— Sadoveanu, ne spune el, a scris „Neamul Șoimăreștilor” cîțiva ani după răscăla din 1907. Scopul cărții era acela de a reflecta indirect întregul complex de probleme care au determinat marea răscălață țărănească. Romanul îmbină trei planuri deosebite: socialul, eroticul și aventura.

— V-au ispitit perspectivele unei ample montări?

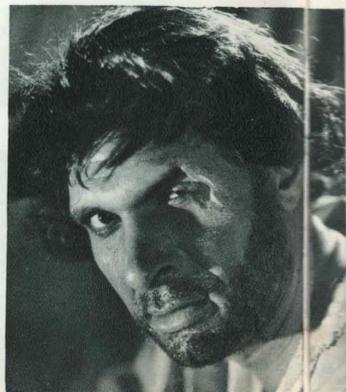
— Deși montarea cinematografică este cheia succesului unui astfel de film și trebuie să se țină cont și de ea, ceea ce ne-a interesat în primul rînd a fost dramatismul specific lui Sadoveanu.

— Se spune că Sadoveanu

nu poate fi ecranizat decît schimbîndu-i-se dialogul...

— Dialogul lui este foarte dramatic. În ecranizare noi am folosit în proporție de 90% replicile existente în roman. Pauzele lui Sadoveanu sînt de asemenea pline de semnificații. Deși povestitor epic, întreaga lui operă conține o profundă substanță dramatică. Substanța aceasta n-am căutat-o în acțiunile exterioare, ci în psihologia eroilor, pentru că, după părerea mea, în cazul lui Sadoveanu, epicul nu este altceva decît o uriașă cutie de rezonanță a elementului dramatic, pe care îl generalizează, dîndu-i permanență în spațiu și timp.

Împreună cu Mircea Drăgan, ne-am propus să redăm cît mai fidel valorile pe care Sadoveanu le-a imortalizat în paginile romanului său.



Iancul Țiganul (Alexandru Platon)

M.M.



Corețki (Jean Lorin Florescu)



Coribut (Fory Etterle)



Vornicul Ureche
(Toma Dimitriu)



Magda Orheianu
(Ana Maria Nicolau)

laton)

ci
the
ma

SANTIER

Scenariul a fost scris de către doi încercați „estradiști”: artiștii emeriti H. Nicolaidescu și Cezar Grigoriu care semnează și decupajul regional. Tânărul regizor aflat la începutul său film (până acum a fost numai asistent de regie) și l-a asociat pe Geo Saizescu, autor al *Sursului în plină vară*, pentru realizarea unei pelicule pe care și-o dorește plină de vervă și de tinerețe, o comedie muzicală spumoasă și modernă. Întîia grijă a reporterului care i-a vizitat pe semnatarii filmului, în plină iarnă la Poiana Brașov, a fost să se asigure că noua producție nu va fi o... „Vacanță la munte”. Era îngrijat deoarece pentru *Vacanță la mare* au lucrat o parte dintre cei care toarnă acum *Poiana soarelui* și — în urma unor critici severe — ale presei și ale publicului, era firesc ca ei să pornească la drum spornindu-și sfaturile, eliminînd de la început facilitățile de concepție. Decădată putem spune că *Poiana soarelui* își propune să se detașeze net de încercările anterioare făcute la noi în domeniul comediei muzicale. Spunem aceasta deoarece, din capul locului filmul ambiționează să realizeze un lucru esențial: contopirea neconvențională a numerelor muzicale și de balet cu narațiunea, cu țesătura de episoade, cu drumul personajelor. De obicei, în fil-

mele muzicale se urmărește în primul rînd asigurarea efectelor de interpretare (solisti celebri) și de decor și se ignorază desăsurarea locușă a acțiunii. Cu câteva panouri de mucava, violent colorate, o cîntăreță aflată „în voce” (nu e rău să aibă și nișoare frumoase) cu un cîntăreț (corpulent, dar palid) se poate încropi „ceva”. Dar nu un film. Deci, nici un rabat pentru comedia muzicală! Și aici, totul trebuie început de la scenariu: și aici trebuie urmărit evoluții de caracter, gradăția momentelor cheie și aici e nevoie de pricepere și de măiestrie, și de talent!

Despre acțiunea filmului nu vom vorbi. Rigorile genului o fac fatal, prea lentă de povestit. Evident, e un film cu multă dragoste, cu întimplări neprevăzute, dar cu final previzibil, cu unele încercături care-l solțesc pe spectator, cu bune momente de umor. Citit, scenariul nu este — de ce să n-o spunem? — un lucru deosebit. E cam „subțire”, e mai bun decît cele anterioare — și asta nu e puțin — dar mult sub ceea ce așteptăm. Scenariștii n-au motive să fie înștișii. Echipa de interpreți va suplini înasă, sîntem și guri, unele din lacunele scenariului. Spicuim din distribuție:

Andrei: Iurie Darie
Nică: Dumitru Rucăreanu
Brică: Dem. Rădulescu
Ilina: Coca Andreescu
Oana: Florentina Mosora
Prefigurînd generulul, reținem, din lista realizatorilor filmului:
Imaginea: George Cornea
Muzica: George Grigoriu
Scene de balet: Gabriel Popescu
Interpretarea muzicală: Orchestra „Electrecord”, dirijată de Alexandru Imre, Voce: Ilina Cerbance și... Dumitru Rucăreanu.
Am părăsit Poiana Brașov urîndu-și realizatorilor să facă un film tîneresc, un film de succes care să rămînă în memoria spectatorului, cu lumina, melodiile și culorile sale, astfel încît după ani și ani, turiștii să se întrebze și să-și răspundă firesc:
— Unde mergem azi?
— La Poiana soarelui!

Gheorghe TOMOZEI



Dem. Rădulescu sportiv? — în Poiana soarelui, da!



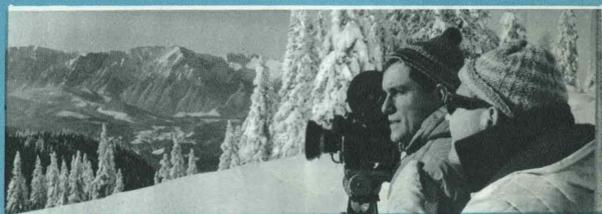
Cadru din film, realizat la Cristianul Mare

Poiana Soarelui



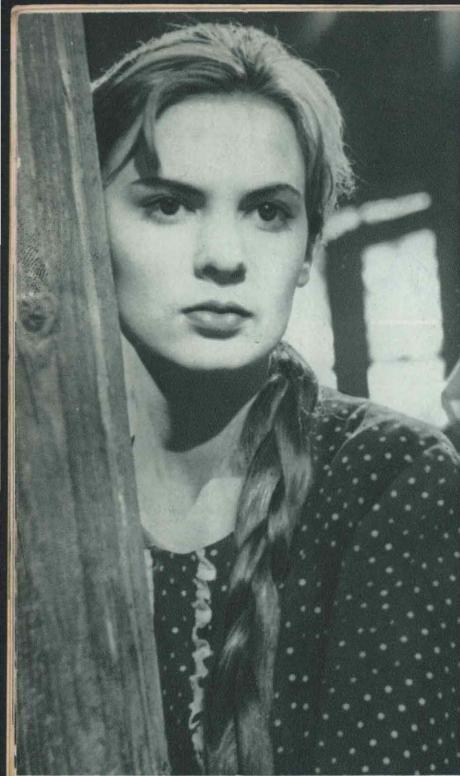
Un moment de odihnă între două filmări.

Geo Saizescu și Cezar Grigoriu sînt mulțumiți de peisaj?



Prietenul credincios al echipei așteaptă în liniște turnarea unei scene.





Iliana Tomoroveanu în noul film românesc *Dragoste lungă de-o seară*.

cinema
CRONICA

DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ

Trecînd de la un film cu intelectuali și muncitori constructori (*Omul de lîngă tine*) la unul cu țărani colectivști (*Dragoste lungă de-o seară*), Horea Popescu realizează un fel de tur de orizont asupra societății noastre contemporane, așa cum, la începutul noului său film, aparatul execută o rotire de 360 de grade asupra peisajului. Mișcarea aceasta introductivă trece peste cîmpii și dealuri fără a se opri să marcheze note cu totul surprinzătoare în relief. E o introducere pe care regizorul a simțit-o însă necesară, o recunoaștere preliminară a terenului în care se va desfășura drama — și ceea ce urmează ne solicită într-un incontestabil crescendo. E o urmare pe care o sperăm și turului de orizont tematic întreprins de regizor cu aceste două prime filme ale sale. Temeiul stă în salutul pe care-l face la un film la altul,

alergînd de data aceasta un scenariu de cîrță valoare, datorat unui prozator atît de receptiv la valorile satului nou, cum este Alecu Ivan Ghilia.

Horea Popescu face dovada unei reale pasiuni pentru cinematografie, deși e încă la ora fascinației juvenile. Evadat din cutia cu trei pereți a scenei de teatru, el se delectează în libertatea pe care i-o oferă aparatul de filmat, îndemîndu-l să zburde, să consume pe neașfurate spațiul din jur, fie că e vorba de parcul Herăstrău din Capitală (*Omul de lîngă tine*) sau de lanurile unei gospodării agricole colective (*Dragoste lungă de-o seară*). Pentru spectacolul natural al furtunii de la începutul celui de al doilea film, sint utilizate la maximum avionul de vînt, instalația de ploaie, mașina pentru grindină, fumigenele, tunetele și trăsnetele din laborator

cinema
INTERVIU

filmul de meditație

De vorbă cu Savel STIOPUL pe marginea filmului ANOTIMPURI

Se anunță în curînd premiera filmului *Anotimpuri*, al cărui scenarist și regizor este Savel Stîopul. La început documentarist (minuta *Parcurile Bucurestului — 1955* și *Cu fața spre public — 1957*), Savel Stîopul, după ce a realizat în 1959, *Approape de soare*, se alină acum la prima sa lucrare reprezentativă.

— Ați stabilit niște corespondențe surprinzătoare între anotimpuri și vîrstele omului. La *dimneavoastră*, copilărie îi corespunde iarna, adolescența — toamna...

— Copilăria e vîrsta la care omul simte toate lucrurile, „la esență”, și iarna mi-a permis să fac un peisaj grafic de negru și alb, lipsit de gri, degradeuri și estompări, care reliefează... nu „simplitatea” copilăriei (fiindcă viața copiilor nu e simplă — e la fel de intensă și profundă ca a noastră), dar puritatea care merge pînă la esența sentimentului, copiii nefolosind decublarile și duplicitățile. Bătrîneții îi corespunde primăvara, deoarece dialectica vieții e aceea că, în momentul cînd ceva dispare, altceva se naște, iar irizarea și difuzarea luminii în timpul primăverii corespund foarte bine opțiiei bătrînilor asupra lumii. Toamna se potrivește cu tinerețea, deoarece tinerețea e incertă și toamna e un anotimp incert, schimbător, în care lirismul nu riscă a fi schematic, ca primăvara. Pentru cuplul matur, al vîrstei împlinirii dragostei și puterii de muncă, am ales vara.

— Aici v-ați întîlnit cu metafizica clasică.

— Undeva trebuia să se producă această suprapunere. Vara e anotimpul cînd fructele se coc, la fel cum se întîmplă la maturitate oamenilor, cu dragostea și puterea lor de muncă. Povestirea se numește *Arșița* și începe cu un cadru în care vedem o furturie cu piercici coapte.

— Sînteți pentru filmul poetic!

— Expresiei filmice îi este absolut necesară poezia, dar n-am urmărit să fac ceea ce se cheamă un film poetic, după cum nu e vorba nici de un film de acțiune sau de „suspens”, nici de „neorealism” nici de „nouvelle vague”; e un film epic de meditație care nu ignoră însă lirismul și metafizica. Ca stil, mă folosesc de toate mijloacele cunoscute, de la montajul filmului mut, la descriptivismul „camerei-

stilou”. Trec de la cadre scurte de 5 centimetri, cuprînzînd doar trei fotograme — la altele foarte lungi; unul din ele are 240 de metri.

— E un record.

— E maximum posibil — o bobină întreagă. Acesta este cadrul care pornește de la furturia cu piercici coapte. Aparatul preia personajul într-un moment de viață obișnuit: o femeie își așteaptă bărbatul — și îi urmărește continuu în intimitate manifestările sale mărunte, dar revelatoare.

O surprindem în raporturile ei cu obiectele din jur — modul cum le privește, felul cum se privește pe ea însăși, bineînțeles folosînd oglinda, manifestările ei psihice — și astfel, fără ca percepția să ne fie tulburată de intreruperea cadrului, înțelegem ce gîndește, ce vrea, ce așteaptă, cum trăiește. Cînd s-a terminat cadrul, noi am rămas cu senzația trăirii vieții personajului și cu aceea a cunoștinței personale.

— Probabil că acest „descriptivism”, cum îl numiți *dimneavoastră*, obligă totuși la unele accente.

— Cadrul are numeroase apropieri pînă la detaliu și depărțări pînă la plan general, fiindcă altfel n-am putea trăi, ca spectatori, o dată cu personajul și numai determinîndu-l pe spectator să trăiască astfel, aparatul de filmat poate face artă. Toate elementele recuzitei „joacă” în acest cadru: o casă de motocicletist pe care femeia și-o așază pe cap, în fața oglinzii, jucîndu-se cu gravitate, obiecte mai vechi, probabil ale părinților, cuplul fiind tînr — îl vedem în fotografii; apoi hainele, decorul — apartamentul modern și tot ce se află în casă, arătînd că oamenii aceștia sînt dintre aceia care, datorită calităților lor, se bucură de toate bunurile pe care societatea noastră socialistă le oferă omului muncii înaintat. Toate se înțeleg fără să asistăm la nici o conversație, nici măcar la o convorbire telefonică.

— Dar „accentele” de ordin dramaturgic!

— Există la noi o prejudecată, la care l-am auzit referindu-se și pe Victor Iliu. Transmutăm în film legile teatrului și, în genere, ale



Gratiela Albini (Victoria), Iliana Tomoroveanu (Ileana) și Silvia Popovici (Maria) alcătuiesc un trio bine ales.



Mihai (Octavian Cotescu) este silit să infrunte privirile colectivștilor din sat.

— luminoase și sonore, fuga oamenilor deșerați pe cîmp ca sub amenințarea unui cataclism, apoi suspense-ul — o bătrînă uitată pe drum sub ploaia cu piatră, întregul arsenal al orchestrei simfonice, montajul dens, dar insistent, cu cadre scurte, cu reveniri care lungesc de secvența — toate adunate într-un moment de virtuozitate regizorală, dacă nu punem la socoteală umbrela trădînd prezența soarelui în zilele cînd s-au filmat unele cadre de furtună. Desori însă, în acest prolog, încercăm senzația spectacolului de teatru care știe că, atunci cînd tună pe scenă, cineva în culise lovește de zor, cu ciocanele de lemn, într-o tablă de zinc. Mijloacele de expresie par să capete pe alocuri o existență oarecum autonomă. Clopotele pe care le vedem bătînd ca în filmele istorice — aici anunțînd moartea bătrînei uitate în ploaie,

vocele stridente din secvența înmormîntării, ale personajelor secundare, aduse ca într-un tablou de teatru sau ca în unele producții hispanice, ca să illustreze o anumită opinie a satului, imaginile în raccourci pronunțat, cu siluetele celor trei surori îndoliate, tremolou-l dureros al muzicii, pizzicato-ul stingher, timpanele sumbre, figurile întunecate ale eroinelor costumate în negru și oprindu-se plîngînd în pragul ușii cu ușor negru, pe fondul cerului cenușiu — sînt puse „să joace” drama, „să creeze” o atmosferă. Ele depășesc însă măsura firească a lucrurilor. Potența lor expresivă le detașează întrucîtva de rolul lor funcțional, situîndu-le în vădită disproporție cu dimensiunile și natura reală a evenimentului. Durerea soriilor, astfel expusă, e lipsită de sobrietatea

și discreția pe care le presupun un fapt dureros, dar în firea lucrurilor.

Poate cel mai realizat moment al acestei narațiuni cinematografice, care sintetizează întreaga ei semnificație, este acela al „idilei intriziate”, consumate în două cadre, între Victoria, cea mai mare dintre surori și Cheorghie, președintele colectivei, înșă gardul împietit cu șirmă subțire al fermei de păsări. Ghilia înteză pe sub prima dată firesc în relațiile omenești dintr-un film, acest personaj omniprezent al peliculelor noastre cu tematică asemănătoare. „Idila” se putea întrevădea de la începutul filmului, dar tot ceea ce există înaintea cit și ceea ce urmează acestor două cadre nu le echivalează substanța. Victoria, recent investită cu o muncă de răspundere în gospodărie, încearcă să-i spună președintelui cîteva cuvinte

spectacolului dramatic tradițional. Teatrului nu-i prea este la îndemînă să exprime meditația mută a unui erou cuprins de un sentiment, pe cînd în cinematografie aceasta poate să constituie substanța unui film întreg sau cel puțin a 10-15 minute de proiecție. Aparatul poate să pătrundă în sufletul eroului într-un mod asemănător literaturii și să-i analizeze gândurile, sentimentele, „participarea sa la realitate”, fără dialog, ciocniri...

— Un anumit conflict pare însă absolut necesar.

— Există două feluri de conflicte și acțiuni — unele exterioare, altele interioare, care se petrec în gîndire.

Am în film o fetiță — în una din cele patru povestiri ale filmului, intitulat *Fantezie în do major*, dedicată copilăriei — o fetiță în sufletul căreia apar întîile licăriri ale sentimentului de dragoste. Valoarea ei o discernem imediat: ca tip uman, e foarte diferită de băiețelul de care, cum e și firesc, a fost atrasă și care e un tip voluntar, de acțiune; ea este liric-meditativ-poetică. Filmul o descrie în măruntele ei manifestări în raport cu lumea exterioară — chiar din primul cadru: modul cum privește la vitrina cu jucării, altfel decît ceilalți copii care se amuză doar; pentru ea acesta este un prilej de contemplație poetică, un moment de inspirație artistică, așa cum va rezulta mai tîrziu. Fetița participă la o bătaie cu zăpadă, îl apără pe băiat, se învește o neînțelegere, băiatul se răzbună, dar nu din aceste acțiuni, ci din înlăuntrirea stărilor ei sufletești i se relevă personalitatea. Spectatorul trebuie să i-o intuiască, dincolo de acțiunile la care ea participă, datorită felului cum aparatul știe să povestească, să transmită ceea ce se întîmplă în conștiința eroinei chiar dacă în film „nu se întîmplă nimic”.

— Aceasta nu periclităză capacitatea filmului de a captiva!

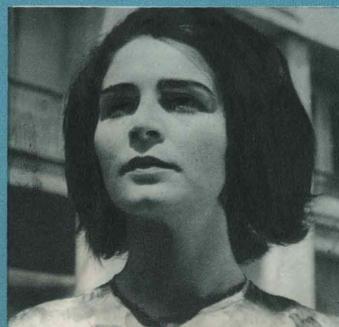
— Cine e deprins cu un singur fel de filme — filmele de acțiune exterioară, cu greu se va lăsa cucerit de filmul de meditație, dar aceasta este lumea adevărată a cinematografului, sau

mai bine zis teritoriul liber care i se rezervă, spre care tindem și unde o să atragem și pe spectator.

— Vorbești de un anumit conflict interior.

— Fiind talentată, fetița — sub impulsul sentimentelor ei: licărurile dragostei pentru băiat, impresiile provocate de realitatea care ei îi apare mirifică — are posibilitatea să-și învingă vîrsta și să iasă din situația de inferioritate față de tipurile active și voluntare. Participînd la o acțiune pentru alții lipsită de semnificații deosebite — un concert școlar, la care ea cîntă „Fantezie în do major pentru pian” de Mozart — ea trece pragul muncii obișnuite și ajunge la creație, ceea ce îi permite să-și manifeste încă de pe acum personalitatea în integralitatea ei, lucru care nu se poate spune despre băiat, care, deși trăiește în prezent, germele valorii sale va fi marcat de-abia în viitor. Concertul este prezentat integral în film, adică nu se vede un copil cîntînd la pian, ci un copil care face saltul de la muncă la creație, de la copilărie la maturitate, dominînd prin talentul lui o sală de oameni maturi, scoțîndu-i din

Dana Comnea în episodul dedicat dragostei mature.



— Creați prin aceasta o opoziție!

— Nu, arăt necesitatea celor două tipuri contrare, care — împreună — dau naștere progresului, întrucît omul absolut complet și perfect echilibrat este doar o anticipație. Toate cele patru povestiri ale filmului sînt construite pe două coordonate obligatorii ale vieții — dragostea și munca, prin care omul poate să învingă timpul, depășindu-i condiția sa de muritor. Filmul militează pentru oamenii care gîndesc și are ca eroi oameni care gîndesc, înfățișînd punctul de vedere al contemporanilor noștri care construiesc cu încredere pentru viitor, înțelegînd esența muncii lor, muncind nu mecanic, ci ca niște ființe pe deplin conștiente, fiecare om al socialismului fiind în parte — „filozof și muncitor”.



Unul din cadrele cele mai izbutite din punct de vedere plastic: întoarcerea de la cimitir.

de mulțumire, apoi observă că el are cămașa ruptă și i-o coase. („— Să nu-ți cos mîntea! — Ei, is prea bătrîn pentru asta! — Dumneata, bătrîn?! — Ei, nu chiar așa bătrîn ca să nu-mi pot da țina la cusut. — Mare meșterii trebuie să fie aia! — Pe mințile tale, mai mai că mi-ăș da-o!”). Intuind de data aceasta rezonanțele rare pe care le poate smulge chipului uman și gestului imperceptibil, prin încadrarea lor adecvată între cele patru laturi ale fotografiilor, regizorul adaugă un al doilea cadru, fără vorbe, înfățișînd în prim plan pe Victoria. Văzută în spatele dantelei de sîrmă albă, ea se apleacă peste umărul președintelui și rupe ața cu dinții, privindu-l de aproape. Gestul comun e încercat de emoție și în acest crîmpei de feroicită conștanță, imaginea (Nicu Stan) capătă brusc strălucire și vibrație, iar Grațiana Albini (excelentă actriță de film) difuzează în cadru tulburarea eroinei și șaga, speranța și uimirea, iar undeva, ca umbra unei amintiri, umilințele trecutului ei de fată săracă și părăsită, cu copil și fără bărbat, pe cale să cîștige acum sentimentul înălțător al demnității.

Dramaturgia filmului, înțelegă adesea fidel de regie și redată cu pricepere în mai multe secvențe, face ca în *Dragoste lungă de-o seară* să se simtă ecoul adîncilor — transformări din viața satului românesc. Fieca însăși și părănului este supusă astăzi unei subtile metamorfoze. Procesul evolutiv contradictoriu al unui anumit tip de țeran a fost cristalizat de Alecu Ivan Ghilia în figura unui tânăr brigadier, Mihai, fratele președintelui. Mihai a depășit de mult dilemele primare legate de proprietatea asupra pămîntului și uneltelor, dar individualismul său nu este nici azi fără obiect. Scenariștul a propus discuției pe „flăcăul toamnătec” — personaj foarte caracteristic îndeosebi satului moldovenesc — tînărul care, trecînd de 30 de ani, nu se gîndește încă să se însoare, crezînd în schimb că totul i se cuvine, dar nu din rapacitate, ci dintr-o anumită incitare în fața propriilor merite și succese — unele reale — și dintr-un fel de comoditate candidă care-l face să-și înfrîie unele decizii, ignorîndu-și răspunderile. Horea Popescu a strămutat acțiunea filmului în Ardeal, socotînd — cu tenei, de altfel — că povestea

respectivă se poate petrece în linii generale „oriunde”. N-a făcut însă efortul de a adapta personajele la noua lor conjunctură și a rămas suspendat undeva la mijlocul drumului, înfățișînd o poveste „de la țară”. Mihai devine aproape o lieche. Cînd frate-său, președintele, află că el e tatăl nemărturisit al copilului unei dintre cele trei surori, reacția lui nu mai ține de mîndria scoorșoasă a unui care socotește că nu e de demnitatea lui să-și recunoască pe loc vîna sau să-și trădeze remușcarea. Rîpota sa pare să vină dintr-o suficiență derizorie care diminuează personajul, în așa fel încît ulterioroara lui pocăință va fi mai mult ridicolă decît dramatică, jalnică și nu revelatoare de ascunse dimensiuni sufletești. Cu concursul regiei, actorul Octavian Cotescu, foarte potrivit intențiilor rolului, ar fi putut, nuanțîndu-și altfel jocul, să restituie tipului întreaga sa bogăție și o să dovedește în scena beției, cînd cîntă romanța populară ale cărei cuvinte nostalgice sună ca un rudiment dintr-un rol bun pierdut pe drum: „*Dragoste de-astă vară! Le-am lăsat pe prisp-ajară! Nu știu — ploaia le-a spălat! Dragă Mărioară! Ori furtuna le-a luat...*”

Un alt personaj, tractoristul Traian, care o iubește pe Ileana, cea mai mică dintre surori, suferă o dematurare de același ordin. În scena tentativei de viol, pornind de la aceeași partitură literară, dar cu alte tonalități în voce, altă expresie și altă gestică — altfel decupate, actorul Traian Stănescu, putea să atribuie personajului o pasiune reală care, în fața refuzului, îl face să devină nedrept și crud („*Știi tu altfel? Te-au învîțat surorile tale?*”). Impulsului blazat și debil îi urmează însă satisfacția facilă a insultei lansate prețios și searbăd. Ea nu poate de aceea atinge resorturile luiatrice ale fetei (Ileana Tomoroveanu) care afectează apoi zadarnic umilința și drama, pentru că episodul n-a tulburat-o de fapt cu nimic. Se declanșează astfel o reacție în lanț. Cînd mezinga ajunge acasă, surorile mimează și ele îngrijorare, fără să aibă însă suficiență justificare și fără să convingă pe deplin, pentru că între jaloanele fixate de scenariu nu s-a obținut întreaga acumulare de idei și sentimente scontată. Față de ipostaza falsă în care e pus fratele său Mihai, președintele (Sandu Sticlaru) e și el uneori stin-

gherit
tic din
(Maria)
răpesc
vența
ad-hoc
aproap
tiv, gh
detale
dramat
regizo
facolul
nilor,
ținea
concert
denuen
oamen
tul căr
văția l
încă o
care d
mai du
maior
ierție
intuiaz
a surpr
consti
aici de
finale.
„*Dr*
spune
intr-un
Dar du
aparati
distanț
mirare
vigore
pretati
ei, det
filmat
Pasi
tograf
toare c
nire, d
fi obți
nire, r
scont
plîniri
și urar

ci
ne
ma
MERIDIANE

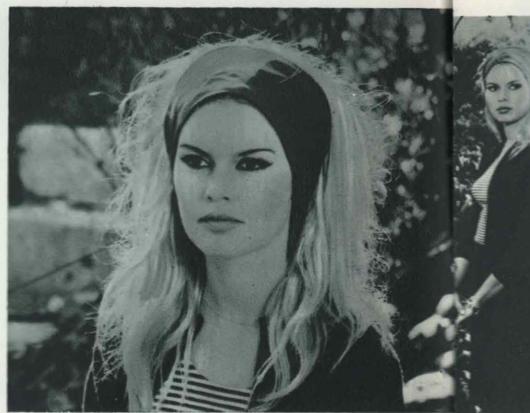
DISPREȚUL



Recenta ecranizare a unui nou roman de Alberto Moravia — *Disprețul* — de către unul din cei mai la modă regizori francezi care a debutat în „nou val”, Jean-Luc Godard, a suscitat numeroase discuții ante-și postfilmări. Intr-un interviu acordat nu de mult de Godard unei cunoscuțe publicității franceze, regizorul spunea: „cartea lui Moravia este un roman draguși destul de vulgar, plin de sentimente clasice și desuete, în ciuda modernismului situațiilor. Dar de multe ori, tocmai cu ajutorul unui asemenea roman se reușește un film mare. Am păstrat în general acți-

unea lui Moravia, dar am transformat elite viciile, plecînd de la principiul că ceea ce se filmează este cu totul diferit de ceea ce se scrie. Dacă mă gîndesc bine, în afara poveștii psihologice a unei femei care-și disprețuiește soțul, *Disprețul* îmi apare ca istoria naufragiașilor lumii occidentale, a celor salvați din naufragiul modernității care ajung într-o bună zi pe o insulă puată și misterioasă, în care misterul constă de fapt în absența misterului, adică în adevăr. Am turnat o odisee morală așa după cum odiseea lui Ulise era un fenomen

fiac: privirea aparatului de filmat asupra personajelor aflate în camera lui Homer, o înlocuiește pe aceea a zeilor — care îl urmăreau pe Ulise și pe tovarășii lui. Un film simplu și fără mistere, aproape aristotelian, debarasat de aparențe, *Disprețul*, demonstrează cu ajutorul a 149 de planuri, că în cinematografie, ea și în viață, nu e nimic secret, nimic de elucidat, trebuie doar să trăiești — și să filmezi viața.”
Protagonistii *Disprețului*: Brigitte Bardot, Jack Palance și Michel Piccoli.
R. L.



rale „ori-
lăptă per-
ămas sus-
infățișând
aproape o
afliă că el
ia dintre
de min-
că nu e
loc vina
a sa pare
are dimi-
alteriora
plă decât
de ascunde
egiei, ac-
rit inten-
și altfel
a bogătie
din cîntă
nostalgice
ierdur pe
lăsat pe
ut/ Dragă

a, care o
e surori,
In scena
și parti-
In voce,
decupate,
buie per-
fuzului,
tu altfel?
ui blazat
facilă a
nu poate
ale fetei
apoi za-
episodul
lanșează
a ajunge
nare, fără
fără să
aloanele
aga acu-
Față de
u Mihai,
ori stin-

herit în manifestări. Rolului cel mai drama-
tic din film, rolul iubitei neștiute a lui Mihai
(Maria), interpretată de Silvia Popovici, i se
răpesc de asemenea elemente de referință. Sec-
vența judecătorească a lui Mihai, înjehbată
ad-hoc în curtea gospodăriei, aduce în scenă
aproape toate personajele. Un decupaj ilustra-
tiv, ghidat îndeosebi de replici, nerezând să
detaliaze expresiile și să urmărească încordarea
dramatică, ne face să rivnim după virtuozitatea
regizorală din secvența inițială a furtunii. Spec-
tacolul care se desfășoară aici în sufletele oame-
nilor, dialogul pe care eroii îl stabilesc cu mul-
țimea și între ei înșiși, ca instrumente într-un
concert simfonic, nu sînt mai puțin tumul-
tuose. Apariția temătoare a Mariei, adusă să-l
denunțe pe Mihai, răsuflarea tăiată cu care
oamenii așteaptă mărturia, zbulucium la capăt
cărui femeia se autodepășește și neagă vino-
văt看 lui Mihai, „salvind-u-l”, dar rușinându-se
încă o dată pe sine în fața satului, lovitură pe
care demnitatea lui Mihai o resimte cu atît
mai dureros, ceea ce îl va îndemna să iașă din
inertie, uimirea asistenței care putea totuși să
intuiască ce s-a întimplat — erau un prilej de
a surprinde ceva din procesul de plămădire a
conștiinței noi, socialiste. Pierderile pricinuite
aici de decupajul expeditiv se resimt în scenele
finale.

„Dragostea noastră! Lungă de-o seară...” îi
spune cu tristețe și amărăciune Maria lui Mihai,
într-un cadru care trebuia să fie foarte frumos.
Dar după pocișina insignifiantă a bărbatului,
aparatul pare să o considere pe eroină de la
distanță, cu rîceala, replica ei exprimă doar o
mirare incoloră, trăirea nu are densitate și
viagore, cu toată generoasa disponibilitate inter-
pretativă a actriței și expresivitatea chipului
ei, detașată o clipă din noapte, într-un cadru
filmat „peste poartă”.

Pasiunea lui Horea Popescu pentru cinema-
tografie nu seamănă cu cea a dragoste fulgeră-
toare care se realizează integral la prima întil-
nire, dar se dovedește uneori efemeră. Fără să
fi obținut rezultate definitive la prima întil-
nire, rezigolur — constant și perseverent — le
contează la cele următoare. În așteptarea îm-
plinirii, el e stăpînit de o „dragoste lungă”. E
și urarea pe care i-o facem.

Val. SAVĂ

ci-
ne-
ma-
MERIDIANE

Aestinea filmului bulgar Rîul negru,
realizat de Zahar Jandov, se desfășoară
în mijlocul unui centru forestier, în condi-
țiile aspre de viață și de muncă ale tăietori-
lor de lemne. Dumea, o tinăără sărăcăcă și-
mîdă, pleacă să-și găsească bărbatul, înapoi
în munți care se pare că a părăsit-o. Pe
drum ea îl înduplește pe puternicul Dobri și o
dragoste pură și desinteresată se întîlnește
între cei doi tineri.

Un mic film dificil, cu o temă specială,
mărturiește Zahar Jandov. Un film
întim, cu un subiect simplu și cu personaje
pușine, dar cu o bogată și complicată viață
sufletească. O dragoste livră din împlinire,
deutro de brutal chiar. Ceea ce pentru alții
ar fi rămas doar un incident, se transformă
pentru cele două suflete pure într-o adevă-
rată tragedie. Iubirea se opune moralei
convenționale subrede. Un mic film în care
aparatul de filmat se lipește de personaje,
le urmărește, pătrunde și scrutăcă sufle-
tele”.



Correspondență specială de la

Enrico ROSSETTI

ci-
ne-
ma-
INTERVIU

PIETRO
GERMI
DESPRE
FILMELE
SALE

De ce mă interesează atît de mult Sicilia?
Bineînțeles pentru că Sudul conține și
fie cea mai gravă problemă italiană. Cu
un spirit aproape reacționar, continuăm să
facem autostrăzi în timp ce în Sicilia mai
sînt oameni înfometăți... Și apoi, Sicilia
e frumoasă. Își dă sentimentul de Fron-
tieră, de aventură înfrîc panoramă în
care există laolaltă rafinament și arhaism,
bogăție și miserie. Sicilia înseamnă un
mod de viață, o căsătorie a spiritului.
Telsajul? În Ghepardul ei nu există. A
dispărut, înghițit de case somptuoase, de
granderoarea detaliilor, de evenimentele. Poate
că, dintre toate regiunile italiene, Sicilia
îmi este cea mai apropiată, de ea mă simt
cu deosebire atras. Din nefericire, cu cît
mă strage astăzi, cu atît mă respinge un
anumit aspect al obiceiurilor, legate
încă rigid de vechea tradiție musulmană,
aceșai satul, cu cea de acum tresporesce
ani, cînd m-am dus pentru prima dată în
Sicilia pentru a filma în numele legii.

Vreți să știți care este emoția care stă
la baza ultimelor două filme pe care le-am
făcut despre Sicilia? Minia țută de satul
și prejudecăți (de legile ce le conșază),
care ofensează conștiința morală și civică.
Din acest protest, din această minie se născ
satira, grotescul.

Cînd am început să lucrez la Divorț
italian, mă gîndeam în realitate la un
film dramatic. Dar aspectele grandioase
ale faptelor nu lăbuteau să fuzioneze cu
elementele tragice. De altfel, cum s-ar

putea construi o dramă în cadrul sicilian?
O astfel de sociologie o a hîmă demostată:
dacă am merge pe stradă cu halne de acum
cincizeci de ani am face oamenii să sim-
bească. Și obiceiurile de acum cincizeci
nu trebuie să ne facă să zîmbim? Așa
împe, pe măsură ce scenariul înalță și
filmul căpăta formă, mă dădeam seama că
nu puteam împiedica elementele net comice
să depășească pe cele dramatice, și astfel,
în mod firesc, am ajuns să alegem tonul
grotesc, care este într-adevăr un ton
adevat pentru aceste povești de necrezut,
cu crime și „onoare”. Este trist că există
moarte și sînge, dar tot restul — glințele,
acțiuni, fapte — care înconjoară și for-
mează fondul crimei, sînt lucruri despre
care nu știu dacă sînt mai mult ridicele sau
mai mult demențiale.

O dată luată decizia, ne-am dat seama
că nu am fi în stare să numim un alt film
italian (și poate nu numai italian) care să
se asemene ca ton și dispoziție, cu al nostru.
Acest lucru ne-a sporit în mare măsură
interesul. Eu, personal, sînt din fire oare-
cum eclectic, am tins întodeuna să
turnez filme cu tonuri diferite, și nu cred
că așesia ar fi un aspect negativ. Viața
prelucioasă acur, numeroase în sufletul
omului, și un rezor ar sittea tonuri de
reflexia, altăca chipuri de lumină. E
adevărât, înscrind experiențe noi te poți
însela, dar merită ostensala să le încerci,
să mergi pînă la capăt (dacă am reușit
să le aprobund, rămîne să aprecieze
spectatorul); dar pînă la capăt, pînă la a
obține ceva concisiv, bine definit. Foate
că sub acest aspect nu sînt modern, dacă
a fi modern înseamnă să lași totul nesigur,
să estompezi sfîrșitul filmului, să nu-l
definiști. De acord, și viața are ambigui-
tăți, dar eu cant să dau — pe cit pot — o
concluzie lucrurilor, o morală. Aceea pe
care Manzoni o numea „substanța întregii
povești”.

De exemplu Dramul speranței. Era
finalul naiv? Era prea nereal? Poate, dar
eu l-am refuzat exact în fel. Am intrat aproape
în conflict cu Fellini (care era unul dintre
scenariști), pentru că și el îmi reproșea
sentimentalismul finalului. Am rămas fie-
care la loca noastră. Nu pot să nu
mă-as fi dat seama de improbabilitatea unei
situații în care niste grăniceri, într-un
seces de generalizație, ar fi intrat orico-
graniți. Dar era — cum aș putea spune? —
o dorință, expresia unei speranțe, și nu
întimplător speranța este titlul filmului.

Era în definitiv, o concluzie a unei îndu-
lungate emoții a filmului.

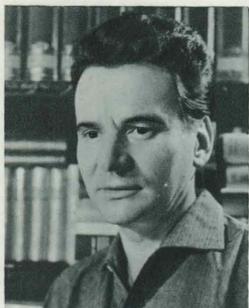
Și Feroviarul? El moare lăsat în urmă
multă durioșe, multă iubire, un gir întreg
de amintiri triste și ferice, după cum trită
și fericită este și viața. Optimum senti-
mental? Ei bine, da, poate că sînt într-ade-
văr optimist și chiar sentimental, exact
astia de sentimental ești orice om nor-
mal cu o inimă normală.

Nu iau parte la nevroza nelinistit din
epoca noastră. Am și eu micile mele nevroze
particulare (îmi rod sălbatec unghiele, de
plidă) dar nu posed acest simț al existenței
nevrozice. Nu mă plătiseșe și îmi place
viața, mărturiește, așa cum e, frumoasă
și urfă.

Dar să înclidem această paranteză și
să revenim la Sedus și abandonată.
S-ar putea obiecta că este prea asemănă-
tor cu Divorț Italian. Că untele lucru care
îl deosebește de acesta este articolul de
cod pe care îl a drept obiect al polemicii
sale. Pentru mine, chestiunea codului este
însă cu totul secundară. Lucrul esențial
care deosebește cele două filme este re-
prezentarea diferită a obiceiurilor, a prejudecă-
ților, a psihologiei. Este o reprezentare
largă a unei ambianțe, a unei societăți:
tipuri, caractere, o întreagă lume. Ceea ce
aș dori să rețină cu pregnanță din film
este deformarea grotescă a unei realități.
Toti mă întreabă ce intenționez pe viitor.
Nu știu. Ceea ce știu este că nu voi face
nicioaltă filme de genul celor ale lui Anto-
nio. Nu îmi place Antonioni pentru că
lumea lui îmi pare o lume care nu există.
Are genul de a complica lucrurile cele mai
simple.

Unde este, în Italia, plătiseală? Sintem
încă plini de vitalitate, de dinamism.





ci ne ma

ÎN VIZITĂ LA



RADU BELIGAN



Radu Beligan locuiește pe o strada liniștită, undeva în centrul Capitalei, într-un apartament la etajul II, asediat de cărți și tablouri.

Am urcat scările blocului una câte una; am sunat. Deși Radu Beligan se afla într-una din rarele sale seri libere, noi l-am găsit foarte ocupat. Sădea pe un scaun minuscul, înarmat cu tot felul de ustensile fotografice. Iși-fotografia fetița.

— După cum vedeți, ne-a spus el zimbînd, sînt un pasionat fotograf amator. Și nu numai fotograf. Sînt și cineast — și cu un ton de prefăcut orgoliu adăugă: — Am și aparat de filmat. Să vi-l arăt...

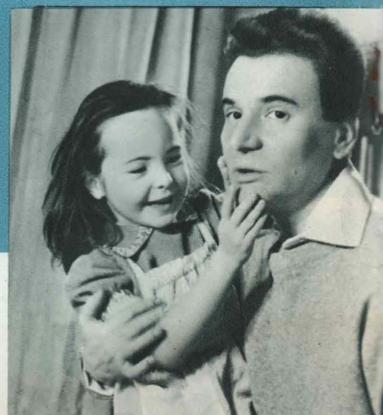
Și Radu Beligan ni-l arată. Se interesează apoi de aparatele fotoreporterului nostru. Pe nesimțite se înfiripă un adevărat schimb de experiență. Un obiectiv de construcție neobișnuită sau o peliculă de mare sensibilitate îi smulg exclamării de admirație.

Incutul cu incutul, discuția părăsește domeniul artei fotografice și se apropie de cea a artei actoricești, de rolurile preferate.

— Trebuie să vă mărturisesc că unul din personajele pe care le-am îndrăgit îndeosebi este Miroiu. Pînă la el am jucat comedie „pură”. Publicul se obișnuise cu asta. În „Steaua fără nume”, lucrurile s-au schimbat. Am trecut de la

etapa comică la cea lirică. O dată cu Miroiu, în viața mea de actor a intrat Poezia. Și de atunci nu m-a mai părăsit niciodată. Știți, n-aș vrea să îmbătrinesc înainte de a trăi acest rol încă o dată, pe platouri, în fața aparatului de filmat.

— Ce alte roluri ați mai dori să jucați?
— Am citit recent un scenariu scris de Al. Mirodan și Vlad Mugur. Este închinat lui Luchian. Aș dori să interpretez figura acestui mare pictor al nostru, să-i reconstitui, să-i redau viața zbuciumată, profund dramatică. Și, fiindcă tot am început, trebuie să vă mărturisesc că aș dori mult mai multe lucruri de la cinematografia noastră. N-a fost exploatat încă tezaurul rămas de la Caragiale. Schițele sînt adevărate filme condensate. De Sebastian să nu mai vorbim. Ce lucruri frumoase am putea realiza pornind de la „Jocul de-a vacanța”, „Steaua fără nume” și chiar de la „Ultima oră”, întrucît filmul *Afacerea Protar*, turnat acum cîțiva ani pe marginea pieței, nu reprezintă — după mine — cel mai fericit echivalent cinematografic. Ar fi de asemenea util ca „Insula” să fie prelucrată de un scenarist și dusă pînă la capăt. Din peisajul cinematografiei noastre mai lipsesc două mari comedii contemporane — „Mielul turbat” și „Ziaristii”.



— Cu care din aceste trei capitole socotiți că ar fi bine să se înceapă?

— Cu al patrulea, răspunse prompt Radu Beligan. Studioul cinematografic lucrează fără o perspectivă tematică mai largă. Dacă veți întreba pe oricine din conducerea studioului care anume sînt temele pe care cinematografia noastră își propune să le reflecte în următorii, să zicem, trei ani, vi s-ar răspunde: „E prematur să discutăm despre asta. Așa se face că apar filme ca *Vacanță la mare* sau *Cinci oameni la drum*. Prezența lor pe ecrane vădește tocmai lipsa acestei perspective mai largi de care vorbeam. Cu o bază materială ca a noastră, cu actori talentați, așa cum sînt actorii noștri, se poate organiza o producție de înalt nivel tematic și artistic. Avem forțe, avem și condiții. Nu există deci nici o scuză. Stacheta calității trebuie ridicată la înălțimea ei maximă. Pentru asta ar fi însă necesar ca studioul să se ocupe de formarea cadrelor de scenariști, întrucît, orice s-ar putea spune, aceștia alcătuiesc totuși baza unei producții cit de cit serioase. Ei descoperă ațit adevărurile care se cer reflectate, cit și modalitatea artistică a reflectării acestor adevăruri: munca unui regizor nu poate da niciodată rezultate bune dacă nu se



bazează pe o dramaturgie solidă în concepție și construcție.

Discutînd despre dramaturgi și dramaturgie am ajuns la Eugen Ionescu. Despre piesa acestuia, „*Rinocerii*” — ultima premieră a Teatrului de comedie, Radu Beligan, interpretul lui Berenger ne spune:

«Montînd „*Rinocerii*”, îi descopeream mereu noi trăsături înrudite cu teatrul lui Caragiale.

„*Rinocerii*” nu e o satiră pură. Eugen Ionescu combină tragedia cu comical în aliajul specific dramaturgiei absurdului, demascînd esența inumană a fascismului. Berenger m-a interesat ca personaj, pentru că el exprimă protestul împotriva acestei ideologii, rezistența împotriva degenerării condiției umane»

Se făcuse tirziu. Ne-am luat rămas-bun de la Radu Beligan și am plecat. Afară se întunecase. Tuburile de neon păreau aripi de foc încremenite în noapte. Un gînd ne urmărea stăruitor: cinematografia noastră poate și trebuie să dea la iveală comedii demne de forțele și talentele de care dispune.

Mircea MOHOR

C U I R I N A P E T R E S C U P R I N B U C U R E Ș T I



Deși a absolvit abia anul trecut Facultatea de actorie a Institutului de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale” din București, Irina Petrescu n-a părăsit Institutul. A rămas mai departe aici ca asistentă, la catedra ale cărei cursuri pînă nu demult le urmasse.

Inițial, Irina Petrescu era preocupată de arhitectură. Studiul liniilor și volumelor ar fi devenit poate profesiunea ei, dacă în 1959 Liviu Ciulea nu i-ar fi încredințat rolul principal în *Valurile Dunării*. Debutînd cu succes, ea și-a descoperit vocația, afirmîndu-se totodată ca una din speranțele ecranului românesc. Au urmat *Poveste sentimentală*, *Nu vreau să mă-nsoar*, *Pași spre lună* și *Străinul*, în care o veți vedea pe tînăra asistentă universitară interpretînd rolul unei eleve.

Una din fotografiile noastre o reprezintă printre cărți. Ambianța aceasta nu a fost aleasă pentru plasticitatea imaginii. Irina Petrescu printre cărți nu este o poză de studio, ci un instantaneu, iar rîndurile de față nu vor decît să sublinieze simpatia firească pe care o trezește o tînără actriță de succes pentru care meseria ei nu este numai o problemă de frumusețe fizică și de fotogenie.

M. H.



MOBILA MISIUNE

Hostile de Batalov cele mai patetice cuvinte îi par simple, firești, cotidiane. Ca și felul lui de a-și răspunde, deloc surprins pentru împrejurarea neobișnută în care i-te-a adresat. L-am „interceptat” pe un culoar al „Sovexport”-film-ului, la garde-robă. Se pregătea să plece din nou la Leningrad unde se stabilește de câteva luni, de pe vremea când turna cu Raizman *Ziua fetei*. N-a început cu scuze convenționale de stat grăbit cochetând cu timpul și nervii reporterului. S-a așezat calm la masa din hol, și, în câteva minute, Batalov — actor, Batalov — regizor, omul de concepție, teoreticianul, se contura în fața mea dintr-un fragment de conversație, o idee succint exprimată, o intenție abia schițată.

Eram încă sub impresia ultimului film văzut în ajun: *Ziua fetei*. Doctorul Berezkin îmi strălucise admirabil printr-un contrast ciudat dintre aparența degajată, de personaj comun, înfățișat pe stradă, și puternică ardere lăuntrică, freacănt intens pe care îl ghiceai sub zîmbetul distrat, ușor ironic.

În roluri diferite, în filme diferite ca factură, stil, timp al acțiunii (9 zile dintr-un an sau Doamna cu cănelul), Batalov își afirmă aceeași puternică personalitate artistică.



Batalov a început discuția încercând să-și demitifice, cu înțelepciune, personajul.

— Nimic extraordinar, nimic romantic. De altminteri nu-mi plac excesiv de fantastici. Chiar dacă unele scenarii exaltă virtuțile eroilor, eu încerc să descopăr nota comună, simplă, omenească, ce-l caracterizează pe contemporanul nostru. Un om obișnuit din zilele noastre.

— Și totuși Gusev...

— E un savant ca profesie. Dar indiferent de profesie, ceea ce mă interesează e omul simplu, știind să trăiască și să moară modest, fără emfază.

— Și să-și mascheze puternicele sentimente, emoții sub un voal pudic de umor fin, autoironic. Mă gândeam la Gusev din 9 zile dintr-un an la medicul din *Omul meu drag*.

— Da, umorul însoțește multe din personajele pe care le interpretez.

— E o calitate a dramaturgilor?

— Mai curind un defect al meu. Îmi plac mult comediile.

Mirarea mea nu pare să-l surprindă pe interpretul narriilor roluri de drame: frământatul personaj cehovian din *Doamna cu cănelul*, soldatul ucis în plină tinerețe, Boris, din *Zboară cocorii*, savantul care se sacrifică în numele științei din 9 zile dintr-un an.

— Și în așteptarea personajelor „vesele” le înștrăști pe cele dramatice cu umor...

— Nu tocmai. Viața le înzestrează cu trăsături complexe. Eu nu ajut decât natura să-și găsească oglinda fidelă. Dar acesta este un deziderat maximal.

— Aveți și un rol minimal?

— Vreau să realizez un basm (în calitate de regizor și — poate — de interpret). După cum ați auzit vorbesc cartea „Trei grăsuți” de Olesă, prelucrare a unui basm din folclorul rus. Îl voi filma pe peliculă color de 70 mm în sistemul Todd A.O. Tin mult la acest film. Pentru că basmul e mai vesel decât celelalte genuri.

Prin contrast îmi amintesc de *Mantua* care mi-a părut cea mai bună ecranizare după Gogol.

— Totuși să-ți placă tema, să te contopești cu ea. Fără asta creația nu e viabilă, nu respiră.

Revin la personajul din *Ziua fetei*.

— La Berezkin m-a atras lumea sa spirituală, complexă, înțelepciunea unui înțeles care a trecut prin multe încercări ale vieții. Am urmasi să redau mobilitatea, dinamica acestui băiat carismatic să treacă cu atita spontaneitate de la o stare la alta, având totuși o constantă proprie tineretului de astăzi: convingerea fierbinte în dreptatea sa. În plus, o impulsivitate juvenilă și un simț fin al ironiei. Sînt contradicții, inconsecvențe proprii tineretului care se caută să realizeze într-un proces complicat de înfruntări, de cristalizări.

Pocul pur al dragostei pentru Sura este opus iubirii și egoism, meschine a soluțului Sarei. Un sentiment care înalță și unul care înjosește omul. Și, cu toate că în primul plan apare povestea de dragoste a lui Berezkin și a Sarei, părerea mea este că filmul exprimă probleme de viață mult mai generale, semne ale epocii în care trăim. În jurul nostru sînt alții ca Berezkin (omenii care trăiesc mîndri pe pînă). Pentru că au conștiința datoriei împlinite.

Acesta este și sentimentul pe care ți-l lasă o convorbire cu Batalov. Admirîm mîndria actorului care-și îndeplinește meseria ca pe o nobilă misiune.

Interviu luat la Moscova de Alice MĂNOIU

ci ne ma CRONICA

Totul despre Eva

Despre curioasa gîntă a actorilor și fantastica lume a teatrului s-au scris multe. Dar nici esecul lui Diderot, nici „Istoria comică” a lui Anatole France, nici *Comicos* de Bardem, nici „Saltimbancii” de Somerset Maugham, nici „Dans un mois, dans un an” de Françoise Sagan, nici „It's love, it's after” de Archie Mayo — în sfîrșit niciuna din aceste povești nu a pătruns atât de bine în psihologia lui „iritabile genus” ca filmul lui Joseph Mankiewicz (Twentieth Century Fox, producție Zanuck, interpreți Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders și alți mulți impecabili actori). Găsim aici toate contrastele pe care acesastă interesantă lume le cuprinde, toate alternanțele ei de sublim și ferocitate.

Unul din personaje zice: «Ori unde se află public și make-believe (adică „fă-l-să-creadă”), acop ai și teatru, o-o fi vorba de Sarah Bernhardt sau de Calul Rex, de Eleonora Duse sau de cinele Rin-Tin-Tin». *Make-believe*, un substantiv făcut din două verbe (ca în romînește „du-te-vino”, sau îl are pe „vino-ncoa”) — make-believe: *fă-l-să-creadă*. Dar asta e o poveste veche, care se știe de mult. Stanislavski, cînd un actor juca prost, îi striga: „Nu creed... nu cred!” Filmul nostru arată cum acest „make-believe” e un amestec de sinceritate și prefăcătorie; creăm viață adevărată și în același timp „iluzionăm” pe spectator.

„A fi un bun actor sau orice altceva în munca de la teatru, înseamnă să vrei să fii *asta* mai mult decât orice alt lucru pe lume”. *Concentrare de dorință*, o concentrare de ambiție, o concentrare de sacrificiu cum nici o altă profesiune nu o cere”.

Cu amindouă mîinile va iscali acest jurămint hippocratic atit actorul cu structura de apostol, cît și cel cu structura de arivist. Iată un exemplu foarte tulburător al actorului din prima categorie.

Personajul pe care îl întruchițează Bette Davis este o actriță

celebră, adorată de public. Este o femeie deșteaptă și cultivată, dar nervoasă, plină de hachițe și arțaguri, pe care le exprimă în vorbe de haz, sarcasme și ironii în general foarte nostime. De pildă: „Ce doresc? Ultima mea dorință e să fiu îngropată în picioare”; sau: „nu pot acum; albumul meu de autografe e dat la curățat”; sau cînd un dramaturg indignat exclamă: „Pînă cînd o simplă actriță o să-și închipuie că ea a scris vorbele pe care le debitează?”, ea răspunde scurt și tăios: „Exact pînă în momentul cînd n-o să mai fie nevoie să le rescrie, ca să împiedice publicul s-o șteargă din sală”. O să vă mirați cînd vă voi spune că toate aceste citate au o profundă semnificație morală. De ce diva noastră e de dimineață plină seara agitată? De ce mușcă în dreapta și în stînga? De ce de 2% de ori din 24 proferează sarcasme și atît permanent cu capsa pudic? Istericale de cabotină? O! Nu. Cu totul altceva. Ceva de o supremă noblețe. Iată cum alt personaj (un dramaturg cu succes, deci un bun psiholog) definește acest nestimpăr: „Ea sarjează în viață fiindcă se silește așa de mult să nu sarjeze pe scenă”. (Intraducibil): „she overplays in life because she underplays on the stage”.)

Așadar artista autentică dînt_rîna știe că joel actoricesc cere sobrietate, că expresivitatea e invers proporțională cu numărul de exprîmări. Cabotinal care doarme în orice om o împinge pe panta naturală a exagerărilor cabotinetice. Artistă însă oprește, învinge, „refulează” pe cabotin. În tendințelor ei viața particulară. Toată agitația ei are un nume clinic: este sublimare catastrofică de cabotin refuflat. Este un nobil sacrificiu, un scump preț plătit artei; perfecția de pe scenă e cumpărată cu otrăvirea voință a vieții private...

În ordinea înversă, definiția teatrului citată mai sus este valabilă și pentru cazurile peiorative (gen fetișcana care vrea să ajungă c...



Bette Davis își face o glorioasă reintrare pe ecranele noastre. Iată-o susținând cu verve și profunzimea ce o caracterizează trei momente din filmul Totul despre Eva.

va

... Este o
... avată, dar
... și arde
... în vorbe
... în general
... „Ce do-
... e să fiu
... sau: „nu
... se auto-
... sau când
... exclamă:
... și să-și
... vorbele pe
... răspunde
... plină în
... și fie ne-
... împiedice
... sala”. O
... spune că
... profundă
... ce diva
... până seara
... septa și în
... ori din 24
... permanent
... de cabo-
... va. Ceva
... cum alt
... cu succes,
... definește
... iarjează în
... de mult
... intraduc-
... fie becua-
... e stage”).
... încă din-
... dioses cere
... teuta e in-
... mărul de
... de doarme
... pe panta
... bobinești.
... înge, „re-
... dințelor
... drumul
... și agitația
... este subli-
... tificiu, un
... perfecția
... cu otrăvi-
... ate...
... nția tea-
... valabilă
... tive (gen
... lungă c”



... oric pe preț pe scenă. „Cum?!” Toate acestea (niște cumplite infamii) le-ai făcut ca să capeti un rol într-o piesă?” (o întreabă o ne-actriță, care deci nu înțelege regula jocului). La asta, artista răspunde:

„Aș face de o mie de ori mai mult pentru un rol așa de bun”.

Echivocul, dublul sens, ambivalența noțiunilor de sacrificiu, elan, datorită sint caracteristica unei lumi dominată de „make-believe”, de acel Janus cu două capete care se numește „Fă-l-să-creadă”, amestec de creație și simulare.

Ca o încoronare a acestei idei tematice, filmul operează, pe la mijlocul poveștii, un viraș lent, o întorcere de 180 de grade: tot ce pînă atunci admiram, de-acum dezaprobăm; pe toți cei pe care îi dezaprobam, acum îi admirăm. Bineînțeles nu vîi voi povesti despre ce e vorba. Aș răpi o parte din plăcerea spectacolului. Dar semnalez faptul ca o dublă reușită: și artistică și tehnică; și privitoare la ideea tematică, și privitoare la procedeele de realizare cinematografică.

Încă o remarcă, tot de tehnică cinematografică. E bine ca subtilurile tipărite să fie cit mai scurte. Uneori însă asta nu e bine de loc. Iacă aici un caz cînd trebuia să nu se contragă așa de mult dialogul vorbit: personajul feminin declară celuilalt că este îndrăgostită de el. Acesta îi răspunde pe un ton de ironică persiflare:

— Eu o iubesc pe Margot. N-ai auzit de asta?

— Ei, se aud atîtea...

— Și încă ceva... cînd umblu după un lucru, vreau să umblu eu după el, nu el după mine.

Acest dialog a fost redus tipografic la:

— Eu o iubesc pe Margot.

— Am auzit.

Și atîta tot. Ceea ce este o nenorocire. (Se numește nenorocire a pierde multe lucruri deodată.)

Într-adevăr:

Răspunsul ei este de două ori mai malițios decît ironia lui. Sensul cuvîntului „se aude” (care înseamnă că toată lumea știe, toată lumea vorbește, că chestia e evidentă), ea îl transformă în sensul exact opus, adică: gura lumii sloboadă, zvunori, intrigi, nu trebuie să te iei după rumoarea publică etc... Asta dovedește o malițiozitate și o stîmă a polemicii surprinzătoare la o fată așa de tânără. Dar încă și mai interesantă este ultima frază. Ea înseamnă: îmi place să fiu vinător, nu vinat, îmi place să am eu, nu să fiu eu avut de alții. Este extins la tot ce există: amor, carieră, prietenie, glorie, afaceri, profesiune

etc... — este aci hipertrofiat, absolutizat instinctul posesiunii, sentimentul proprietății, al apropiatității, al exproprierii. Și este interesant că personajul care exprimă această hipertrofie este un om sută la sută cumsecade, bun, generos, altruist, liniștit și înțelept. Într-alt de țearpă aceste apucături posesive sînt încredute în inima oamenilor care trăiesc sub imperiul lui „jus utendi et abutendi”.

Tot în ordinea ambivalenței condatei de „make-believe”, găsim în film un caz de Nemesi răzbuătoare. La sfîrșitul poveștii, acea fetiță cu înfățișare angelică, mic monstru care nu crede decît în aplauze, avea precece campionat în arta păcălirii aproapelui, se îmbarcă și ea, fără să-și dea seama, într-o lungă, durabilă și probabil dureroasă situație de păcălit. Și filmul se termină așa. Desnodă-

cultate infernală. Este acela al lui Bette Davis. Această artistă face parte din rara categorie a actorilor care pot juca orice și nu doar roluri care li se potrivec cu făptura fizică. Am văzut-o intruchipînd pe regina Elisabeta, pe o damă de consumație într-un local de noapte, pe o sprintină și inventivă reporteriță, pe o fată fără iluzii pierdută în deșertul Arizoniei, pe o mitocană insuportabilă (în *Of Human Bondage*) pentru care timp de 2 luni a vorbit cu toată lumea numai jargon cockney, am văzut-o în sfîrșit în rolul de actriță cîndva celebră și decăzută din pricina beției (*Dangerous*, cu Franchot Tone). Acum personifică un rol cu totul altfel de actriță. Am explicat mai sus care li este durerosul complex psihologic. Ce poate fi mai greu decît să personifici pe un om care e de dimineața pînă seara cu capsa pusă,



mlnt savuros, care conține două lucruri rareori împreunate: morală de carte de citire și acrobatică ironie a soartei.

Din punctul de vedere al actorilor este un adevărat regal. Nu se poate spune care din ei joacă mai bine decît ceilalți. Adică se poate. Căci rolul unuia din ei e de o difi-

trintind și bufnînd, mușcînd și împroșcînd pe toți cu ironii, și totuși necăzînd în vulgaritate (fiindcă tot ce spune e inteligent și de nivel intelectual ridicat) și în același timp lășînd să se vadă „a este o ființă bună și de o înaltă noblețe”

D. I. SUCHIANU

cinema

CRONICA

VACANȚĂ CU MINKA

Există un bun film poetic ceh, așa cum există o subtilă dramă psihologică poloneză ori o seidă satiră franceză de moravuri. Dorința lui Jansy descoperise esul poetic și filozofic acelu aude se extindă bîrșie poncilor lirice (sentimentalul album cu fotografiile primite la baluri — și le admiră!) Clasică pereche de îndrăgostiți surzind leșnă și urîndu-vă de pe fundalul vîștinăli infiorți grațioase „sărbători tericte”). Echivalentul cinematografic îl era (și, doamne, încă este!) poezia! frumos în fața cărții te pierci cu un oftat romantic, melancolicul apus de soare în munți ori fineși tremurate în cadrul de energia heliopterului. Și, bineînțeles, nelipsitul cuplu amoros fără de care nici un film „poetic” n-ar avea haz. Cu sensibilitate, lucidul Jansy tăie, bărbătește, nodul gordian. Feeria lui ulterioară — Cînd vine plîca—părăses aproape cu totul ambiția convențională lirică de dragul studiului de moravuri (unsingur „tableau”, plîmberea Îndrăgostiților,

recidiva sentimentalismul adolescentului „e ofînoară”). În cinematografia cehoslovacă se spune astăzi că Jansy a creat o „școală”. E poate cam mult, dar influența lui se resimte și orientează pe un dram mai viguros suavitătea cu veletății poetice. Nu întotdeauna și nu cu aceleași rezultate. Ca și Griji. Vacanță cu Minka, a lui J. Pinkava, mizează pe două aturi poetice: copilii și natura. Dacă socotim separați și calul, superb animal cu farmec cinematografic, ar fi trei. De la Crin alb, relația pură dintre copil și cal pe fundalul spectacolului al naturii, nu mai aduce ceva nou. Dimpotrivă, băstătoarele și drumul de o nobilită sălbatică care ne încintase atunci. Privim Griji cu o ușoară teamă pentru alunearea realizatorilor către ambigul justifiării freudiene și naiva, pretențioasă lor ambiție de replică chibzuită. Astăzi — dată clasicii! un film francez (Crin alb). Vacanță cu Minka e mai modestă de aceea mai reușit.

Copiii! dintr-o gospodărie colectivă, cărora li se incredînfășcă calul, nu li se trezese nostalgia tulburii care fetiței din Griji, ei niște reacții sănătoase, firești, vizavi de vitalitatea lui Minka. El le stimulează inițiativa, îl mobilizează, le cheilutește energiile într-un chip fructuos. Minka reprezintă „vacanța activă” și nu trîndăvia nostalgică într-un peisaj siropos. Un colectiv se eudenză, recunoaște valoarea muncii folositoare chiar dacă în mod naiv cei lenesi sau egoști

trăsesse niște didactice remuscări finale. Pretextul călătorului nu ajunge să devină un factor dramatic (pierderea lui Minka o partea cea mai slabă a filmului), dar nu rămîne nici un element de poezie letină. Răspîțit (poate peste așteptări) filmul ceh, premiat anul trecut la Festivalul tineretului din cadrul marelui competiții de la Veneția, se distinge prin naturalitate și prospețime cotidiană.

AI. CREȚULESCU



ÎNDRĂGOSTITUL

ci
ne
ma

CRONICA



Pe fundalul crizei comediei de caracter, resimțită în mai toate cinematografele, o apariție ca *Lesopirant* (Îndrăgostitul) capătă valențe reconfortante. Pierre Etaix scenaristul, regizorul și interpretul rolului principal din această spumoasă comedie reeditată prin persoana sa multilaterală dotată imaginea pionierilor marii comedii cinematografice americane din perioada copilăriei filmului. Rarorii s-au intrunit într-un singur individ călărit alți de distincție și deopotrivă valoroase. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină deernat vara trecutului lui Etaix de jurul prestigiosului Festival de la Moscova, ora merită să onoreze triplu efort artistic al laureatului.

Evident, comedia sa nu depășește cadrul spectaculo-

lui de amuzament, realizat în mare parte ca stare, dar ceea ce rămâne totuși deosebit de valoros în film este ingeniozitatea scenaristului, ineditul celor mai multe gaguri (cu totul remarcabile gagurile realizate, ca o reacție în lanț, acumulând cantitativ ilaritatea până la explozia de ris din final — ruful de buze devine brichetă, trabuc, motiv de pământului imprudentului care a încercat să-l fumeze) prospețimea unei interpretări de calitate în care primează introspecția comică în caracterul personajului fără nici un fel de bufonerie facilă.

Intriga simplă, cuplurile destul de bine alese, gagurile ingenioase oferite cu diabolică i-au asigurat lui Etaix un binemeritat succes de public.

Povestea hotelului intruzat, fiul unic al unui mic-

burghiez intelectual cu fabeiuri și pretenții de cășmionist, candid și buclucos, ar părea că nu poate depăși limitele anecdotelor și totuși, atunci când scenariul se potlăcește îl salvează ideile regizorului, sau când regizorul s'aplat intervine fantazia actorului. În cazul „*Soupirantului*” cele trei identități întruindu-se sub un singur nume fac în cele din urmă ca un spectator să fie cel ce oftează. Putem insera în galeria comedilor de calitate care au rulat în ultimii doi ani pe ecranele noastre, punându-l alături de apreciatul Alerg după o stea, dar neamfibionindu-ne să-l cerem mai mult decât și-a proscut triplul lui creator: un simplu spectacol de amuzament.

Răzvan POPOVICI

Un program deosebit de încărcat, solitudinea tovarășilor de la „O.S.T.A.” care aparau cu strânicie liniștea oaspeților, puneau sub auspiciu cam sumbre misiunea de a obține câteva minute de convorbire cu actorii englezi de la „Royal Shakespeare Company”. Ne-au ajutat însă răbdarea, întâmplarea și mai ales amabilitatea unor oameni dispuși oricând să sacrifice din timpul lor pentru a discuta despre ceea ce le e drag.

Între două drumuri, l-am „prins” pe Paul Scofield. Mersul tineresc, privirea cercetătoare și amuzată, cine ar recunoaște în acest cuadragenar fermecător pe bătrnul și tragicul Lear din ajun?

— Dacă mă interesează cinematograful? Bineînțeles! Sint chiar un „public bun”, din acela care plînge și ride la cinema. Într-un cuvînt, îmi place filmul și urmăresc ceea ce se întîmplă nu în acest domeniu. De pildă, în ultima vreme se manifestă în Anglia un soi de „nou val” de cineaști care merită să fie urmăriți.

— Pe cine ați putea numi?

— Există filmele lui Tony Richardson, Lindsay Anderson sau



Irene WORTH

o specie superioară de realizare, dar răspunderea mă mare a actorului de teatru — ducînd stîngur, seară de seară lupta cu publicul — mă stimulează mai mult decât decititatea împușă actorului de film.

— Ca spectator la teatrul shakespearean ne-ar interesa opinia dumneavoastră cu privire la posibilitățile și tentativele de a-l traduce pe ecran?

— Poate că e o opinie parțială, dar cred că teatrul lui Shakespeare, eminentul bazat pe arta cuvîntului, nu cîștigă să fie adus pe ecran. Ar trebui să fie vorba de o transpunere foarte liberă sau, dimpotrivă, de o reconstituire pioasă în genul lui Henric al V-lea al lui Olivier. Mai rămîne, firește, considerentul „conservării” unor spectacole sau acela de „popularizare”. Dar acestea sînt considerente care depășesc sfera artei.

★

Cu Irene Worth n-am avut altă posibilitate decît să o însoțim într-un drum cu mașina: două întrebări între hotel „Ambassador” și Piața Universității: una între Universitate și Muzeul de Artă al R.P.R. și alta în drum spre hotel „Zimbabwe” blind cu care a fermecot pe telespectatorii recitalului de poezie risipește jena „autoctonică” pentru silita mea indiscreție profesională.

De vorbă cu actorii de la „Royal Shakespeare Company

Dar filmul?



Julie CHRISTIE

noul film al lui Losey, *Servitorul* (The servant).

— Despre propria dumneavoastră activitate cinematografică ați vrea să ne spuneți ceva?

— Sincer vorbind, nu am de ce să fiu foarte încîntat. Am intrat mai bune mi-au lăsat rolurile Filip al II-lea al Spaniei din filmul lui T. Young Doamna (The Lady) și acela al unui luptător din rezistență în Franța ocupată de hitleriști din filmul *Gravează-i numele cu mindrie* (Carve her name with pride) (regia L. Gilbert). Trenul, în regia lui John Frankenheimer, la care am lucrat recent, va fi o producție americană realizată în Franța, cu o distribuție internațională: din America a venit Burt Lancaster, din Anglia eu, mai joacă un număr de actori francezi în frunte cu Jeanne Moreau și Michel Simon, cîțiva actori germani. Scenele în care trebuie să apar eu au fost filmate în mare grabă pentru a mă elibera în vederea acestui turneu.

— Aveți și alte proiecte de cinema?

— Decamdată nu. Și nici nu mă pare cu adevărat inovator ca idei și factură. Încă n-am văzut, dar mi se spun lucruri bune despre



Paul SCOFIELD

— Îmi place mult filmul și n-am refuzat niciodată să apar pe ecran cu toate că mi-a procurat unecori dezamăgiri.

— Dar și o distincție?

— E drept. Am primit Premiul Academiei de film pentru rolul interpretat în filmul *Ordin* să ucizi (Orders to kill), realizat de regizorul

Anthony Asquith (personajul unei luptătoare franceze). În *Țapul ispășitor* (The Scapegoat), realizat după un roman de *Daphné du Maurier*, am apărut alături de Alec Guinness. Recent „am fost” regina *Eliabeta I* în filmul *The Seven Seas to Calais* (Cele șapte mări pînă la Calais) un film cu costume, bălăuile navale și alte accesorii spectaculoase.

— Ce-ați spune încă despre un rol shakespearean pe ecran?

— O, aș fi încîntată. Cred că filmul o în măsură să impună un succes grandaora tragică și finețea analizei din dramaturgia lui Shakespeare. De pildă un „Lear” pe ecran ar fi un spectacol copleșitor. Din vasta filmografie shakespeareană pot fi citate opere care nu se mulțumesc doar să rețină pentru posteritate o interpretare sau alta, ci încearcă să clujească dramaturgia lui Shakespeare cu mijloacele specifice filmului.

— Munca de defrișare dusă de Laurence Olivier are cred o importanță covârșitoare în acest domeniu. Filmele lui deschid calea spre un nou mod de a trata pe Shakespeare, mai cinematografic. Sint însă că adevăratele filme inspirate după marile noastre dramaturg ne stau de-abia în față. *Visez, de pildă, un „Macbeth” cutremurător...*

— Cu dumneavoastră în rolul ladyel *Macbeth*?

— Cine știe!...

★

Una din cele mai tinere „recruite” ale ansamblului face parte din „Royal Shakespeare Company” de numai două luni dar se bucură în Anglia de o vie notorietate ca actriță de cinema. E vorba de Julie Christie, vedeta filmului *Billy minciunos*.

— M-am pregătit pentru cariera de actriță de teatru, și oricît de mult îmi place filmul, nu m-aș gîndi niciodată să părăsesc scena — ne spune Julie. Mai ales cînd ai norocul de a intra la vîrstă mea într-un ansamblu ca al nostru.

— Care sint momentele principale ale carierei dumneavoastră cinematografice?

— Am debutat în filmul *The last Lady* (Doamna cea grăbită) de Ken Annakin; Billy minciunos a fost al doilea film al meu. Citisem romanul lui Keith Waterhouse, văzusem piesa inspirată de el și m-a entuziasmat personajul acestei fete care-și opune rezistență lui Billy o vitalitate și un curaj impresionant. Nu speram pe atunci c-o voi interpreta pe ecran și îi sint recunoscătoare lui John Schlesinger că mi-a oferit această ocazie.

Ana ROMAN

Les Enfants du Paradis

ANTOLOGIE

(OAMENI ȘI MĂȘTI)

Doă categorii de opere jalonează evoluția celei de a șaptea arte: filmele-explozie, deschizătoare de drum, cum sînt *Crucișătorul Potemkin*, *Cetățeanul Kane*, *400 de lovituri*, și filmele-monument, care încununează un ciclu de evoluție ca *Patimile Ioanei d'Arc* sau capodopera lui Marcel Carné *Les Enfants du Paradis*, care a rulat la noi sub titlul *Oameni și măști*. Ea poate fi socotită drept punctul culminant și de confluență a două curente din cinematografia franceză: așa-numitul „realism poetic”, ilustrat în perioada antebelică de Feyder, Duvivier, Renoir, Grémillon și Carné — precum și „cinematografia poetică atemporală” la al cărui limbaj esopie au fost siliți să recurgă, în unei ocupații naziste, regișori care în filme ca *Trubadurul diavolului* (*Les visiteurs du soir*—Carné), *Sinfonia fantastică* (Christian Jaque) sau *L'éternel retour* (Jean Cocteau și Jean Delannoy) făceau din triumful binetului, al artei și al dragostei un simbol, al speranței de viitor.

Știința care avea să aprindă imaginația și entuziasmul creator al echipei lui Marcel Carné s-a iscat într-o după amiază din iarna 1942 pe terasa unui hotel din Nisa. Se întilniseră acolo, refugiați din Parisul ocupat, cîțiva reprezentanți de seamă ai lumii artistice franceze. Actorul Jean-Louis Barrault povestea o anecdotă despre celebrul Deburau, cel care în prima jumătate a veacului trecut ridicase pantomima pe culmile artei. Ascultîndu-l, Marcel Carné și scenaristul său preferat, poetul Jacques Prévert, au fost captivați de personalitatea genialului mim și au hotărît să facă din el eroul viitorului film, interpretat, firește, de Jean-Louis Barrault. A urmat o perioadă de febrile căutări prin documentele vremii, în muzee și biblioteci, pînă cînd, în filele scenariului, începu să prindă viață imaginea Parisului din veacul trecut, Parisul lui Balzac și Eugène Sue. Pe fundalul celebrului Boulevard du Temple, al arterei cunoscută în anii monarhiei din iulie drept „Boulevardul Crimei”, centru al romanticeii lumi a spectacolului dar și loc tenebros al celor mai sordide crime, începeau să capete contur personaje. Erau mai întii figurile autentice, ca mimul Deburau, actorul Frédéric Lemaitre, criminalul și scriitorul anarhist Lacenaire și — alături de ei — eroi fictivi ca poetica și lucida Garance, pătimașă Nathalie, balzacianul conte de Montray și talalul Jericho, intruchipare a unui erou omniprezent în filmele lui Carné: Destinul.

După multe luni de pregătire, în septembrie 1943, la Studioul „La Victorie” din Nisa, se dă primul tur de manevră filmului care pe atunci se intitulase *Les Funambules* (după numele teatrului lui Deburau). Evenimentele războiului aveau să tulbure și să întirzie filmarea care a continuat apoi la Paris. Premiera are loc de-abia în 9 martie 1945, în ajunul capitulării Germaniei fasciste. Filmul se numea acum *Les Enfants du Paradis* și se împărțea în două episoade intitulate respectiv *Boulevardul crimei* și *Omul în alb*.

Un succes fără precedent a salutat pe toate ecranele lumii această sumptuoasă frescă ale cărei calități poetice subliniau rafinamentul și desăvîrșirea sa plastică.

Spre deosebire de construcția dramatică strînsă de tragedie, a precedentelor filme ale lui Carné, ne aflăm de astă dată în fața unei compoziții ample, care se desfășoară sinuos, pe mai multe planuri, ca o lucrare simfonică.

Doă ecse simetrice încadrează, ca porțile unei paranteze, povestea dragostei dintre Baptiste Deburau și Garance. Filmul se deschide pe o paradă de cîrc în Boulevard du Temple, cu prilejul căreia se înfățișează tregpat viitorii eroi ai filmului, pînă cînd — o dată cu Garance — întilnim pentru prima oară o pitavă patetică,

pe un chip de var, a mimului. În final, un uriaș defileu de carnaval inundă bulevardul și-i desparte pe îndrăgostiți. Luptînd să răzbată printre mîile de pierroți și colombine, eroul rămîne mereu mai singur, mai pierdut în mijlocul mulțimii în sărbătoare. Între acești doi poli, despărțiți în timp de șapte ani (1840—1847), tema Dragostei în luptă cu vrăjmașii Destinului se împletește cu o meditație asupra relațiilor dintre artă și realitate. Evoluția de cîrc se învîrtește într-un dramatic carusel al iubirii neîmpărțite: Baptiste o iubește pe Garance care îi cedază lui Frédéric și apoi contelui, Nathalie îi iubește pe Baptiste, care nu o poate uita pe Garance, aceasta la rîndul ei se întoarce și îl găsește pe Baptiste căsătorit, dar respingea dragostea lui Frédéric, ca și propunerile lui Lacenaire, părăsindu-l firește și pe conte.

Toate aceste tribulații se răsfrîng de-a lungul episoadelor filmului în spectacolul pe care-l dau personajele. Diversele genuri de spectacol ale vremii sînt prezentate act, în epansion: de la simple jonglerii sau atracții de cîrc („Garance își începe cariera într-un „tableau vivant”) la tregiectiv prin melodramă sau comedie bufă (Frédéric Lemaitre cereoște celebritatea făcînd din handitul Robert Macaire, eroul melodramei l'Auberge des Adrets, un personaj de parodie) pînă la tragedia shakespeariană (aceiași Frédéric Lemaitre se autodepășește, extrăgînd din propriile sale sentimente seva unui viguros Othello) și mai ales la subtila artă a pantomimei creată de Deburau. Cele două spectacole de pantomimă „Statuia” și „Chand d'habits” (reconstituiri ale unor autentice creații ale marelui mim) constituie momentele-cheie ale filmului, momentele în care viața și arta se întrepătrund. Măiestria lui Jean-Louis Barrault atinge aci culmi de pe care inspirația îl proiectează pe actor în zona marelui arte.

Ar fi greu de stabilit partea de merit ce revine regișorului și respectiv interpretului său pentru crearea acestor neuite momente de emoție artistică. (Cert este că acestor doi artiști li se datorează în bună parte renașterea pantomimei care, cu școala lui Marceau și cu cele născute în Uniunea Sovietică, Polonia și Olanda, se îndreptă spre o nouă înflorire). Bagheta atentă a regișorului a asigurat de altfel echilibrul unui ansamblu de interpreți cu temperamente artistice. (Cert este că acestor doi artiști li se datorează în bună parte renașterea pantomimei care, cu școala lui Marceau și cu cele născute în Uniunea Sovietică, Polonia și Olanda, se îndreptă spre o nouă înflorire). Bagheta atentă a regișorului a asigurat de altfel echilibrul unui ansamblu de interpreți cu temperamente artistice. (Cert este că acestor doi artiști li se datorează în bună parte renașterea pantomimei care, cu școala lui Marceau și cu cele născute în Uniunea Sovietică, Polonia și Olanda, se îndreptă spre o nouă înflorire).

„Somptuos divertissement”, iată o caracterizare prin care s-a urmărit limitarea importanței filmului *Les Enfants du Paradis*. Căutări estetice — explicabile prin epoca în care a fost realizat — au făcut din el un veritabil „strat de stil cinematografic”. Dar ar fi nedrept să se tregăsc sub tăcere valoarea umanistă a acestei parabole despre dragoste și fatalitate, despre viață, concepută ca scena unei imense Comedii Umare. În ciuda a ceea ce ne pare astăzi depășit și în tonul prea literar al dialogurilor, sau ridicol în silueta lui Jericho „Destinul” (conturat ca trăsături cam apăsate de actorul Pierre Renoir), capodopera lui Marcel Carné și-a păstrat peste decenii prospețimea. Savoarea sa autentică populară, amprenta stilului și lumii de preocupări a autorului fac din acest film unul din monumentele artei cinematografice.

Ella RIND



Un cuplu de neuitat: Arletty și Jean-Louis Barrault în *Oameni și măști*.

cinema

REVISTA
REVISTELOR

SIGHT AND SOUND

Se poate distinge în orientarea venerabilei publicații trimestriale editată de Institutul Britanic de Film, în ultimul an — al 32-lea de la apariție! — dacă nu o poziție nouă „în sine”, ci drept una din manifestările conștiinței sociale.

Remarcabilă e consecvența cu care se revine la tema relațiilor dintre film și realitate, frecventele cărți de poziție puternică față de vengeria mistică pentru „cinematograful pur” profesat pînă la alți echipașii de la „Cahiers du Cinéma”. Aceasta nu înseamnă — firește — că ne-am putea însuși fără rezerve toate concluziile criticilor de la „Sight and Sound”. Probătele lor intelectuale și a foarte sincer atașament pentru ceea ce unul din el numește „cinematografia umanistă” fac însă din revistă o tribună internațională de dezbateri interesante și utile.

Pentru Geoffrey Nowell-Smith, autorul articolului „Film și mit” (Prima mără 1968), rolul fundamental al filmului constă în comunicarea directă a unei experiențe umane”. Autorul arată că o anumită critică a căutat să învalideze într-un exoteric jargon metafizic miezul de țel care face, de pildă, valoarea unui mitor filme ale lui Resnais sau Bunuel, străduindu-se să-l anexeze pe acești artiști culturali „cinematograful pur”.

Dar, insistă G. Nowell-Smith, „atunci cînd Antoniotti îl arțire pe spectator în viaa vaurilor unei mări de incommunicabilitate, cînd Bunuel îl aruncă în obraz ipocrizia burgheză ca pe un burete multat în ojei, sau atunci cînd Resnais, în *Guernica*, *Noapte și zi* și *Hiroșima* apăsază la conștiința lui cu o crudă evocare a suferințelor, estelui rafinat și căutat mai poate nega mesajul cu argumentul: — Dar asta-i numai artă...”

În articolul intitulat „Nimic altceva decît adevărul” (Vara 1968), Louis Marrocelles pune sub semnul întrebării cîndveritabil „această preînșă „revoluție” care nu face decît să reia, o dată cu apelativul derivat din „Kinopravda” lui Dziga Vertov, unele din teoriile cunoscutului regișor sovietic. „Omul și aparatul” dispune acum de o dotare tehnică portabilă miniaturată permițîndu-i să surzindă mai ușor sunetul și imaginea „pe viu”. Dar această

ta nu asigură în mod automat captarea „intrinsecului adevăr” și nimic altceva decît adevăr”. Înseși divergențele manifestate cu prilejul întilnirii de la Lyon dintre șeful școlii americane Richard Leacock și Jean Rouch, promotorul mișcării „Cine-verité” în Franța, au realizat la iveală limitele metodei. Înregistrarea mecanică a unor aspecte ale realității, așa cum o fac Drew și Leacock, frații Mayles și Pennebaker nu e mai aproape de adevăr decît investigațiile la iveală limitate metodei. Înregistrarea mecanică a unor aspecte ale realității, așa cum o fac Drew și Leacock, frații Mayles și Pennebaker nu e mai aproape de adevăr decît investigațiile la iveală limitate metodei.

În căutările cineastilor contemporani, Bernard Pingaud în eseu „Adevărul” discerne încercarea unora de a se apropia de adevăr mergînd la iveală metodele curente de lectură a expresiei cinematografice. Împotriva convingerilor — „Renunșarea la simboluri și convenții facile poate duce la desoperirea realității — dar realitatea este în aparență nu are semnificație, nu ascultă de legi, e nedefinită și bogată în posibilități”, mica nuanță pe un fapt documentar, conținut Pingaud, înseamnă a răsi o garanție prea fadă pentru realism.

„Vrajitorii și ucenicii” se intitulase articolul semnat de Robert Vas (Toamna 1968), care se ocupă de filmul de propagandă. După ce arată că în cinematografia modernă noțiunea de propagandă e uneori considerată cu suspine, autorul demonstrează că unele din cele mai de seamă realizări ale celei de-a șaptea arte se prezintă ca opere de propagandă; pînă și benziile publicitare își datorează eficațitatea însuși unor metode „esențiale”.

R. Vas aminteste însă că și un monument de propagandă nazistă ca *Triumful vitei* (Levi Klefenthal, 1939) e o fotografie de acest tip. Hooce.

„Acest film a demonstrat că dispunem de o armă periculoasă care își poate ușor ereși.”

Polemizînd cu partizanii artei „impartiale”, autorul ajunge argumentat la concluzia că „principalul scop al propagandei ar trebui să fie defilarea rolului și locului ființei umane în universul nostru frământat...”

„Dar o propagandă, cu toate primejdurile ei, e aminteste necesitatea de a înfrunta lumina în care trăim. Este obligat să nu rămînem neutri ci să adoptăm o poziție, atunci „ajungem pentru propagandă”.

A. R.

Filmul este o adevărată forță, scrie într-unul din numerele sale pe aprilie 1914, revista săptămânală germană „Die Licht Bild Bühne“. În industria cinematografică mondială au fost investite peste nouă miliarde de mărci. Cinematografele se înmulțesc ca ciupercile după ploaie. La Paris sint 200, la Berlin — 280, iar la Londra — 400. Până și micul Bruxelles dispune de 115 săli de cinematograf.

cinema

CRONICA

DOCUMENTARUL

de Radu CÔSAȘU

MINILE ȘI CHIPUL

Afirmam, în ultima noastră cronică, părerea că documentarul, raportajul cinematografic, nu face operă de „caractere”, teritoriul lui se circumscrie la o mărturie asupra unui gest uman, căutându-se semnificația vibrată. Această „circumscriere” trebuie însă înțelesă dialectic în sensul că, documentaristul, concentrându-se asupra restului, nu poate rămâne la el, la simplul circuit de mișcare, ci încearcă să-l depășească, fără a cădea pe teritoriul filmului jucat, cu „erol”; fără a folosi mijloacele acustice... (Vai ce se întâmplă atunci!). Documentaristul urmărește — discernând larg și ușor metaforic — mințile omului, acțiunea lor (un documentar eho-sloav, premiat în anii trecuți, prezenta renasterii unui oraș distrus/sălbatic de război, concentrându-se sonor cu o melodie clintă la pian de un pianist din oraș, clintă doar cu mîna stîngă, dreapta fiind pierdută în mîncare). Unul din cele mai bune filme ale lui Milos Forman, Cota 540 avea în focar degetele unui macragiu de la Bicaș, „Joeni” lor milimetric pe manetele macarului dirijind, zăna și noaptea, mișcarea benelor cu beton deasupra Bistriței zăgăzuite. Omul, suspendat între cer și apă, hotărînd totuși printre-o fină mișcare a inderului, avea ceea ce demurgul.

Dar urmărind mințile, operele lor — de la infinitul mic la infinitul mare — aparatul nu-și poate repriza tentația de a cuprinde omul — omul despre care, repet, reportajul de film nu are posibilitatea „naturală” (fiziune, intrică, subiect etc.) să spună ce fel de om e („complex”, „cu lipsurile”, „melancolic”, „numorat” etc.). Veli replica: dar comentariul? Nenecrolog — depășită — a multor comentarii de „documentar” era încercarea — esuată, sistematic — de a recomanda verbal „eroul”, de a face caracterologie sumară, „omenească”, zice-se... Apărea un cules de

„Înainte de a avea ecou în lume, gestul își găsește expresivitatea pe chipul nostru” (George Georgescu dirijind).

de metraj mediu sau în două seri, concentrîrîstringente de biografii care ar avea nevoie de comentarii ample, valuri de cuvinte stîncose într-un suris, concluziile cele mai depletite reduse la o privire. Dacă, ahakoperean vorbind, „lumea e o scenă” — chipul e ecranul cel mai sensibil (afis stereofonic, etic și panoramic...) și documentaristul — îndrăznese să spună, înaintea regizorilor de „artistic” — nu poate descoperi filmul fascinant de adevărat alostriți unel fraze, al exprimării unei idei, filmul înțindurării, al zimbetului triumfătoric, o lungă dialectică... Cred că dacă am filma 90 de minute fața unui „sporter” la tribuna a II-a, filmul filonomei! lui ar fi mai interesant decît mecul propriuză. Secvența cea mai bună din filmul lui Titus Măzaruș, Oamenii noștri, care mi-a înținat de altfel și aceste rînduri — este cea a unei sedințe (arid, nu?, dar fînte ferice, ce ar putea da pe ecran o sedință) de conducere într-o colectivă. Din „of”, președintele ne prezintă membrii comitetului, ne spune numele fiecăruia și trece de la unul la altul, foți stînd pe acunee. În așteptare, aparatul „clintă”, adică fiecare este expresiv, chipul are melodia clară — din clipitul de ochi, din funul fîgării, din nimic, al zice, dacă n-ai și țil că în mimica! aceluia se ascunde a frunji sau ale huzelor... Altcave decît „prim-planurile” studiate ca la fotograf, în care „omul gîndește”, e emoțional și se filmează direct în ochiurile frunji sau ale huzelor... Altcave decît „prim-planurile” de serviciu, la-a-zice, prin care se face legătura rapidă, între două planuri generale ale unei hale de montaj, profituri soabdate pe care joacă două-trei sceneti dintr-o piatră de polizor... sau, mai rău, prin care regizorii cantă și spun la adăpost de „obiecția critică”, a „lipsei omului”, lipind din cînd în cînd „figură” luminoasă-simbolică...

Trebuie urcat la chip, trebuie „lucrat” acolo, conectată fața cu mințile — și mi-vin în minte încercare a reușită a lui Paul Barbăneagră în George Georgescu al său — unde lege gestica dirijorului, folosind transfoacatoare brutale (operator: Sergiu Huzum) cu patru spectatori — numai priviri — în aculțarea „Simfoniei a IX-a”. Transa de concert trezește, îndeobște, suspiciuni. Totuși, unul din chipurii, o femeie în vîrstă, mi-a rămas, definitiv, în minte; transa cea nefirească (nu artificială!) pînă la vrajă, te subjugă. Am văzut de trei ori filmul — de fiecare dată l-am dat acelei spectatoare explicații diferite, imaginîndu-mi biografii diferite, în cîrșii am atlat adevărul; de 25 de ani, nu scapă concert dirijat de maestrul Georgescu. 25 de ani erau concentrați în privirea ei, „furață” inspirat de Huzum.

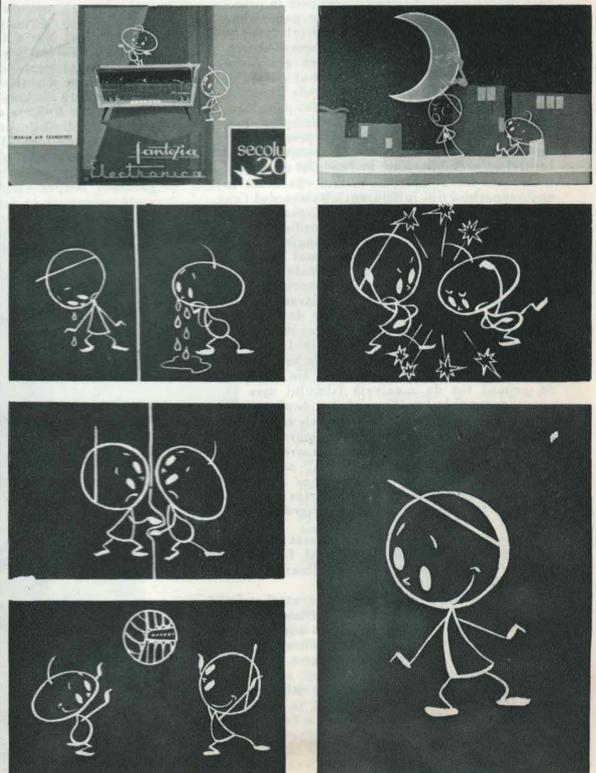
JERZY TOEPLITZ SCRIE PENTRU REVISTA „CINEMA”

ISTORIA VIE A FILMULUI

CALENDAR DE APRILIE

Jurnalele săptămînale de actualități aduc nenumerate imagini din viața familiilor imperiale, regale și princiere. Puternicii zilei nu numai că sint mari amatori de filme, dar le face plăcere să și apară pe ecran. Iată-l pe mostenitorul tronului englez, prințul de Wallis alături de fratele său, principele Albert (ulterior Eduard al VIII-lea și respectiv George al VI-lea) la concursurile de la Stratton Audley. Principele Wilhelm de Wied este salutat cu entuziasm de „supușii săi credincioși” albanezi la Durazzo. Și încă o mică curiozitate din lumea diplomatică K.F. Shah, primul reprezentant al Republicii

Cadre și schițe din Cearta.



George Antonescu, președintele colectivei de la Piscu Vechi, în cea mai bună secvență din filmul Oamenii noștri.

scrie in-
prile 1944,
Licht Bild
lică mondi-
miliardo de
de a ciuper-
la Berlin
și micul
ematograf.

ME

mități aduc
imperiilor
zilei nu
me, dar le
pl pe moște-
Wales ală-
r (ulterior
e al VI-lea)
Princi-
entuziasm
a Durazzo.
diplomatică
Republicii

Chineză la Washington, face la Casa Albă o vizită oficială în costum... european.

Reginele autentice rivalizează pe ecran cu reginele care-și datează domnia gustului publicului sau sonorității reclamei. Iată-o pe Annette Kellerman numită și „regina mării”, care se întoarce dintr-o călătorie în Bermuda, întovărașită de aviatorul Clifford B. Hamon, „regele spațiului”. Și, aproape de aviatori, în săptămânalul cinematografic „Universal” se pot vedea concursurile senzaționale de aeroplane care au avut loc la Paris. Își dispută întâietatea Garos din Franța și Hamel din Anglia.

Există totuși un punct inflamabil la care se referă din când în când reporterii înarmați cu aparate de filmat. În Mexic e război civil. Devine aproape o stare normală de care nimeni nu se mai miră; o oarecare emoție produce știrea că Statele Unite s-au pregătit de intervenție. La cinema, contra sumei de 1,5 cenți se poate vedea cum generalul Pancho Villa ocupă orașul Toren și cum crucișătorul „Florida” pătrunde în portul Vera Cruz. După o luptă scurtă, infanteria marină S.U.A. ocupă clădirile guvernamentale.

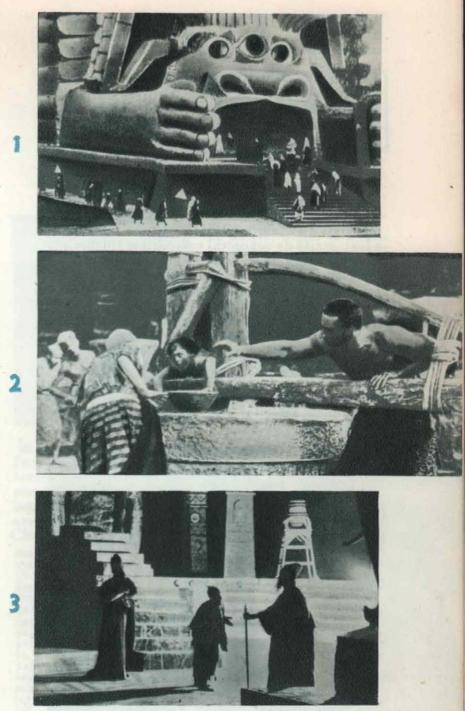
Cu un interes evident, sportiv, privesc parizienii fotografiile canalului de Panama, inaugurat de scurtă vreme, sau concursurile de cini de la Heidelberg. De un deosebit succes s-a bucurat pelicula realizată în cinstea aniversării a 300 de ani de când întreprinzătorii negustorii albi au cumpărat insula Manhattan. Strănețopii stăpînitorii insulei, indienii din tribul Seneca, demonstrează pe ecran cum s-a ajuns la această tranzație.

Zilnic apar zeci de filme noi, dar nici unul dintre ele nu se poate măsura cu *Cabria*, superproducția italiană a întreprinderii de filme „Italfilm”, în regia lui Piero Fosco. Sub această emblema se ascunde Giovanni Pastrone, unul din stilpii și întemeietorii întreprinderii. Premiera *Cabriei* are loc la cinematograful „Vittorio Emanuele II” din Torino, în ziua de 18 aprilie a anului 1914. Pentru prima oară în istoria cinematografiei un cotidian serios italian „Corriere della Sera” publică în pagina a treia (ce mai importantă!) o lungă recenzie a filmului.

Opera lui Pastrone are în versunea de la premieră 4.500 de metri peliculă și constituie, fără îndoială, cel mai mare succes, de avergură mondială; este vorba de un amplu film istoric sau, după cum anunță reclama, de un „film monumental”.

Poate că presa nu ar comenta cu atita entuziasm acest film, dacă de *Cabria* nu s-ar lega numele marelui scriitor italian Gabriele d'Annunzio. În generic se precizează că autorul „Francesca da Rimini” este și autorul scenariului și al insertelor. Să fie oare într-adevăr banala povestire din vremea cel-de-al treilea război punic opera lui d'Annunzio?

În aprilie 1919, asadar cu 40 luni înainte de premieră, la locuința de la Paris a poetului s-au prezentat doi domni, Giovanni Pastrone și inginerul Sciamengo, amîndoi de la „Italfilm”. Veneau cu o propunere destul de neobișnuită: dispuneau de scenariul numit „Triumful dragoștei” sau „Cîntecul dragoștei”, în baza căruia fusese turnată o bună parte din film. Acum se pune problema că d'Annunzio să binevoiască să accepte „paternitatea” acestui film, contra unei sume care nu era de loc oarecare — 50.000 de lire în aur. Scriitorul la modă, care în acel moment avea unele greutăți financiare, căzu de acord cu propunerile făcute. Mai trîziu ajunse să creadă chiar că el însuși scria istoria *Cabriei* pe care n-o prea aprecia în mod deosebit. Neîndoind încă rămîne însă faptul că el a compus textele filmului gata realizate. Ele purtau pecetea stilului său, a preferinței sale pentru fraze frumoase rotunjite și formulări avîntate. „Iată tragicul spectacol al luptelor purtate de



1 Primul film „mamut” produs de casele italiene: *Cabria*.

2 Scenele de turtură pe care mizează astăzi celebritățile producției „H” au avut ca strămoș *Cabria*.

3 Efecte plastice deosebite, un anume expresionism al imaginii, caracterizează monumentalul *Ivan cel Groznic* al lui Eisenstein.

Intenții și realizări

de Gheorghe NAUM

Filmele din producția 1965, despre care vom vorbi în rândurile de față, vădese și ele, într-o măsură mai mare sau mai mică, împliniri și izbiri întru cele ce s'annuntau în filmele lui Bob Gălănescu.

Povestea cu iepurasi (color — regia, decorați, păpușii: Florin Anghelescu) se înscrie pe linia filmelor cu destinație directă pentru copii. Scenariul, de Horia Gălănescu, simplu, în sensul bun al cuvîntului, asigură reușita filmului. Ideea principală, *fotosec sporului*, preluată o suită de împliniri ale unei familii de iepurasi și ale unui călețel rău, într-o ambianță plastică plăcută și din care nu lipsește hazul. Animația (Elena Iurescu), ca și imaginea (Const. Iurescu) contribuie din plin la reușita peliculei. Muzica (George Grigoriu), spiritul și adecvata scenă de decorațiuni de amănunt, folosea cu abilitate a obiectivului într-o suită de planuri variate și echilibrate cu precizie dar filmul o acuratețe care împrestonează plăcut. Spu-

neam că *Povestea cu iepurasi* este destinată direct copiilor. Aș adăuga că are suficiente calități ca să placă spectatorilor de toate vârstele. În legătură cu realizarea lui Florin Anghelescu mi se pare necesar discutarea unor aspecte carecum ar fi: portiere și neafectate și nimic calitatea filmului său. E vorba de ocaie urmată de regizor. Florin Anghelescu a ales pentru *Povestea cu iepurasi* calea clasică a filmelor cu păpuși. Lucrul acesta constituie, în-deste, un avantaj față de căutările lui Bob Gălănescu sau ale lui Olimp Vărsteanu de pildă. Aici, terenul e bine cunoscut, riscurile sînt puține. Cuvîntele bune, spuse despre realizatorii *Povestii cu iepurasi*, nu înseamnă că sîntem pentru promovarea exclusivă a căli aiese de regizor, mai comodă decît celelalte. Dacă în filmele lui Bob Gălănescu și în unele rezerve, căci la filmul lui Olimp Vărsteanu, după cum se va vedea, insuficiență vor reveni, în să spun totuși, că am mercur prezent în minte și meritul real al celor doi

Ci- che- na

CRONICA

FILMUL DE ANIMAȚIE

regizori de a insera un material sau un ansamblu plastic mai personal, mai puțin clasic, decât mă pot exprima așa. Aceasta nu înseamnă însă că un regizor animator sau un operator fără calități, morgă pe ce mai clasică dintre cele, nu poate realiza un film. Și tocmai calitățile realizatorilor *Povestii cu iepurasi* au vrut să le sublinieze aici.

Cearța (scenariul, regia și desenele: Olimp Vărsteanu, imaginea: Radu Codreanu, desenul animat și decorațiile: Sirbu Laureniu, animația la cartonase: Julietta Badveland-Dobrescu) este un scurt metraj color, în care mișcarea desenului decupat se îmbină cu a desenului animat. Plastica îngustă și cam monotonă a filmului (aproape tot filmul, cu destul de rare excepții) este învelită fixată în panou de reclame) alternează între o stilizare accentuată și un ațîș simplifict. Lipsa aceasta de unitate, insuficiență și sfîșgac accentuată, dacă a fost în intenția desenatorului, dezamăgește. Pe linia aceasta,

cel doi omuleți, viol și intenționat, ne-au atras mai mult. Dacă vor fi reluați și dacă își vor răsi și mai mult personalitate în prezentul și pe un drum bun, desigur încă tributari omulețului lui Gopo) nu putem aștepta la surprize plastice din partea lor. Inșugina și sunetul atîng nivelul filmelor rusești din producția acestui an. Muzica, acordată cu intențiile scenaristului, subliniază spiritualul desigur al acțiunii.

Principala deficiență, insist asupra ei, o constituie neclaritatea scenariului. Scenariul a folosit leit-motivul unei panou de personaje, Lumea afiselor colorate, în carese mișcă cel doi omuleți, crea pe un panou de personaje, destul de variat pentru cerințele scurt-metrajului și în lăunța acestuia, în care se desfășurau aventurile celor doi omuleți. Dar scenariul e despărțit, clar, în două cîmpuri: în prima parte a omuleților. În prima parte a filmului, care ocupă cam jumătatea din peliculă, omuleții sînt prieteni și regizorul, în prima deplină lor înțelegere prim-o lipsă totală de acțiune. Dacă nu se întîmpla nîcel meară o ceartă, ar părea că vră să spună scenaristul, că în această parte a filmului, ca și în lumea devine încoloră, că pivnotul existenței (toamna la tulburarea apelor. Jumătate din film decu (cu excepția a doi oameni, înțelegem că nu se întîmplă pe panoul cu reclame, iar spectatorul o convins că vizionează un film publicitar

și se străduiește să indentifice beneficiarul. Lurul acesta nu l-ar supără deloc (filme publicitare au și ele dreptul a cărui temă o prietenului) dacă, în a doua jumătate a filmului, nu și-ar da seama că asistă în a scurt metraj a cărui temă o prietenului) și nu a publicitatei. Către afișii, acțiunea devine mai dinamică, omulețul care se îneca în afișul „Litoral” e salvat de prietenul său. Iar spectatorul prețpe că prim parte a filmului, pe care o secotise moment publicitar e, în fapt, o înșugă sfîșgăcie a scenaristului și regretă că filmul n-a fost corectat măcar la montaj.

Tomul cu care scriu acestea nu trebuie interpretat ca o lipsă de considerație față de bunele intenții regizorale și față de talentul lui Olinp Vărsteanu, vădit, pe alocuri, chiar în *Cabria*. Cu un scenariu bine gândit am fi avut încă o producție reușită. În orice caz, remintese aspectele tehnice pozitive cumalate la începutul notelor privind *Cabria*. Încercările scenaristului, prezentă în *Ritmul* lui Bob Gălănescu, s-ar putea să se dateze unor critice făcute, după care tema prieteniei, sau a ariei, sau a prezentării frumuseții folclorului, înate în parte și puse la baza unor scurt-metraje separate, ar fi „miron” și ar avea neapărat nevoie să se completeze, să se sprijine pe a pealta. În *Ritm*, pleoara pentru ar și idila celor doi tineri era, înțelegînd, după cum ne amintim, cu excesiv de multe motive folclorice care, luate în sine, merita să singure să stea la baza unui scurt-metraj dar care, în economia scenariului este un film, îneca tema principală, așa cum în *Cabria* publicitatea îneca tema prieteniei pe care îl înceară spectatorii: e pe ori ori elnd și „bîineze” cum trebuie un film despre prietenie, bine făcut. Dacă mai adăugăm încă o temă sau două nu fa-

cem ca tema inițială să devină majoră. Ea este sau, nu este așa, prin ea însăși. „Întărirea” prin adăos înseamnă, de fapt, o slăbire a eficienței ideilor. Ingrămădirea a două-trei teme într-un singur scurt-metraj, departe de a servi, scade puterea de convingere, face să se impună spectatorilor ideile exprimate și, în orice caz, due la reapărțirea filmului de artă.

Lacl zinelor (scurt-metraj color; regia: George Saldel) depășește limita acestor note. Neconcordanța materialelor (zine din sticlă, adomă bînelorului dinvitrinele magazinelor cu obiecte de menaj, alături de un clobăș confecționat din plină, cu vizibile cusături pe brați, înexpresiv și cu mișcări stîngace) se alătură neconcordanțelor culorilor: roșu-violet, urmat de albastru-violet și de roz-întesec. Personajul clobășas apare parca pentru a demonstra că e dăunătoare *neautenticitatea* în domeniul cinematografic. Prezența lui pare că spune: nu ajunge doar un costum național și un fluter ca să crezi atmosferă de basm popular, mai ales într-un decor lucios, făcut din sticlă și material plastic. Neconcordanța plastică a personajelor și a mișcărilor pe care le fac alternează cu etapele acestui basm de nylon al cărui scenariu a fost simplifict la maximum, parca pentru a-i cere să nu urmărești ideile și acțiunile prea bine conștente, ci doar tehnica regizorului. Toate acestea m-au siliți să nu pot urmări nici calitatea imaginii, nici sunetul, nici muzica. Regreind, murea grea, fără îndoială, a celor care au lucrat la realizarea filmului, ești și materialul cheltuit, critică bunăvoință ar exista pentru sublinierea unor aspecte pozitive: scotoșea că discuzia despre *Lacl zinelor* nu-și poate găsi locul într-un discurs despre arta cinematografică. Tie ele cî de modeste. Și n-aș dori decît să mă înșel în privința aceasta...

două puteri din cel de-al treilea veac dinaintea lui Cristos...". Așa începe acțiunea a cărei eroină era o fată romană, Gabiria, dusă la Cartagina.

Ce nu se găsea în filmul lui Giovanni Pastrone? Armata lui Hanibal trecea Alpii și Cartagina era mistuită de flăcări. Jerite umane erau oferite lui Moloch, iar Arhimede dădea foc flotei romane la Siracuză cu ajutorul unei oglinzi. Pastrone puse în joc totul, chiar ultimele inovații din tehnica filmului: iluminatul artificial, machetele de decoruri, trucaje. Pentru prima dată a folosit și „travlingul“ pentru filmarea trecerii peste Alpi. Partitura muzicală specială intitulată „Simfonia focului“ a fost scrisă de cunoscutul compozitor Ildebrando Pizzetti; cînd pe ecran apărea preutul Karthalo în scena festivităților religioase, în spatele ecranului un bariton interpreta aria pocăinței.

Gabiria a creat gloria filmului italian, cunoscut apoi în toată lumea. În anul 30, filmul a fost reluat într-o versiune sonoră pregătită de Pastrone. Fără îndoială e la exercițiu a anume influență asupra lui Griffith (care se continuă pînă în ziua de astăzi de către producătorii serilor de „Cleopatre“, „Samsoni“ și „Barabași“). În numele actorilor care au jucat în acest film sîră după 25 de ani tot atît de romantic și de



Un partener demn de talia lui Boris Șciukin (Lenin): Cerkasov în rolul Gorki din Lenin în 1918.

ireal ca și numele eroilor pe care i-au interpretat. Lydia Quaranta — Gabiria, Italia Almirante Manzini — Sophonisba, Bartolomeo Pagano — Maeciste...

APRILIE 1939

Jurnalele săptămânale de actualități înregistrează cu exactitatea unor seismografe cataclismul care se apropie. Epilogul luptelor de aproape patru ani în Spania — căderea Madridului și defilarea armatelor lui Franco pe străzile capitalei. Italia ocupă Albania. În prezența fîhrerului are loc lansarea celui mai nou vas de război din Kriegsmarine, „Grossamiral von Tirpitz“. Aviația americană execută manevrele anuale. Mareșalul Goering a sosit în vizită la colegul său italian, mareșalul de aviație Italo Balbo, la Tripolis. Freiherr von Neurath preia puterea la Hradcin ca Reichsprotektor al Cehiei și Moraviei. Fîhrerul își serbează aniversarea a cincizeci de ani pe Unter den Linden, printr-o zgomotoasă paradă. Un deosebit interes stîrnesc unitățile noilor formații militare de parașutiști și, probabil, numai pentru a permite o relaxare, iată și imaginea căsătoriei popularei perechi de actori de la Hollywood: Clark Gable și Carole Lombard.

Filmul lui Romm, Lenin în 1918, a intrat în fondul de aur al cinematografeii mondiale.



Nu numai jurnalele cinematografice amintesc spectatorului despre problemele politice internaționale. În cel de-al treilea Reich rulează cinematografele două filme documentare de lung metraj avînd titluri caracteristice *Victoria asupra Versailles-ului* (despre acțiunea de „anexare“ a Cehiei și Moraviei la Germania) și *Pîmîntul german din Africa* (despre „necesitatea“ redobîndirii fostelor posesiuni coloniale). În Anglia rulează în 1 500 de cinematografe, un film de instructaj despre atacurile aeriene împotriva orașelor, sub titlul: *Avertismentul (The Warning)*. După fiecare spectacol, publicul este chemat la exerciții voluntare de apărare pasivă. În Franța este premiat, ca cea mai bună cronică cinematografică, reportajul despre călătoria premierului Daladier în nordul Africii. Consulii japonezi are invitați la Waterloo Theater din Berlin la o vizionare a unor filme care prezintă scene de pe cîmpurile de luptă din China. Presa hitleristă comentează: „Filmele japoneze sînt cea mai bună dovadă că armata Mikadoului nu luptă împotriva poporului chinez, ci împotriva primejdiei comunismului“.

Pe ecranele americane rulează mai cu seamă comedii și drame de salon. În filmul *O chestiune de dragoste (Love-affair)* joacă Irene Dunne și Charles Boyer. Iar în *Partea de răsărit a cerului (East Side of Heaven)* cîntă Bing Crosby în tovrășia lui Joan Blondell. În filmul *Cheamă Dr. Kildare (Calling Dr. Kildare)* pe medicul sacrificat îl joacă Lew Ayres. Peste douăzeci de ani, un nou Dr. Kildare (Richard Chamberlain) va apărea la televiziunea americană... La Paris se bucură de excelente critici noul film al lui Duvivier, *Antana cordată* — o frescă istorico-familială la început — despre certurile, iar după aceea despre prietenia franco-britanică. La Berlin, în filmul italian *Castelli in aria* cîntă și dansează Lilian Harvey. Partenerul ei este Vittorio De Sica. La Moscova, în ziua de 7 aprilie 1939 are loc premiera festivă a filmului *Lenin în 1918*. Este o continuare a unui ciclu de filme despre viața și activitatea lui Lenin, ciclul început de către Mihail Romm în anul 1937 cu *Lenin în Octombrie*.

Scenariul pentru *Lenin în 1918* a fost scris de A. Kapler și D. Zlotogorskaia. Operator e tot Boris Voleek, iar în rolul titlular apare din nou Boris Șciukin. Încă din filmul anterior, creația lui a entuziasmat spectatorii și a smuls cuvinte de laudă criticii. De astă dată însă excelentul actor s-a întrecut pe sine, realizînd o figură într-adevăr de neuit. Fără îndoială că dacă nu ar fi existat primul film despre Lenin și spectacolele de la Teatrul Vahtangov cu piesa „Omul cu arma“ de N. Pogodin, lui Șciukin i-ar fi fost mult mai greu să repurteze succesul pe care l-a obținut cu *Lenin în 1918*. În rolurile sale anterioare în care îl interpretase pe Lenin, artistul se străduise mai ales să creeze asemănarea exterioară, cîștigînd încrederea spectatorilor pe care amintirile și întîlnirile cu Lenin cel real nu trebuiau să-i stingherească în momentul cînd receptiv pe ecran imaginea lui Vladimir Ilici. Elementele caracteristice, modul de a păși, de a se mișca, gesturile, mimica și glasul — toate erau importante pentru a reînvia pe ecran figura omului pe care îl cunoscuseră milioane de oameni. După nu personal, cel puțin din fotografie, jurnale cinematografice și povestiri ale acelor oameni ferițiți care apucaseră să-l audă vorbind și să-l vadă pe Lenin.

Cînd a trecut la seria a doua, Boris Șciukin avea toată această muncă în urma lui. Spectatorii erau unanim de acord cu modul său de interpretare. Pentru ei Șciukin era pe ecran însuși Lenin și nu un actor care joacă un rol important. În *Lenin în 1918*, interpretul nu mai era nevoit să se ocupe de probleme referitoare la aspectul exterior, în schimb putea să pătrundă în adînc, să încerce să dea — ceea ce era mai greu — portretul interior al acestui om genial. Și asta în niște condiții dificile pentru jocul actorului. O mare parte din film se desfășoară în interior, numai în încăperea în care Lenin zace rănit grav, aproape nemîscat, de-abia vorbind. Tot astfel și lungul discurs pe care-l ține la fabrica lui Michelson nu constituie cel mai bun prilej pentru creionarea siluetei sale, pentru a-i reliefa nuanțele și a-i îmbogăți imaginea pe ecran. Și totuși, a fost o reușită a lui Șciukin. Actorul nu s-a mai străduit să imite nici glasul, nici gesturile lui Lenin. Nu l-a mai interesat cum se exprimă eroul său, ci ce anume spune. Și implicit — ce gîndește, cum reacționează psihic.

La mai puțin de 6 luni după premiera filmului *Lenin în 1918*, Boris Șciukin a murit. Din păcate n-a mai putut fi turnată a treia parte a trilogiei despre Lenin.

cinema
MERIDIANE



JURNALUL UNEI CAMERISTE

Prea devreme s-a bucurat Luis Bunuel de posibilitatea care i s-a oferit de a se întoarce în Spania după aproape 30 de ani de exil pentru a turna filmul *Tristana*, adaptarea unei povestiri de Galdos. În ultima clipă, forurile de resort (ca să nu spunem cenzura), din Madrid au interzis filmările sub un pretext oarecare, iar rezizorul nu i-a rămas altă soluție decît să plece din nou în bejnie în altă țară, unde să-și poată continua munca. Așa a început *Jurnalul unei cameriste (Le journal d'une femme de chambre)*, adaptarea după celebrul roman al lui Octave Mirbeau pe care Bunuel a realizat-o la Paris cu Jeanne Moreau în rolul titular.

Opera lui Mirbeau conține o satiră violentă la adresa moralei și obiceiurilor burgheziei primului sfert de secol XX. Jean-Claude Carrière și Bunuel (autorii scenariului) n-au păstrat decît o parte a romanului, cea în care camerista este angajată rînd pe rînd, de mai multe familii — și n-au tratat decît episodul „Prietură“ („Capelă“): proprietarul, domnul Rabour, o obligă pe cameristă să vină în fiecare seară să-i facă „lectură“ înainte de a adormi; ginerelul vrea să se consoleze cu aceeași cameristă de neînțelegerile cu soția sa etc. Bunuel a situat acțiunea în 1927, pentru că el refuză să turneze vreun subiect care se petrece între 1900 și 1925. „Este o perioadă sacră, spune el, de care nu mă atîng, pentru că este perioada tinereții mele“. Jeanne Moreau a acceptat rolul cameristei cu entuziasm, pentru că dorea să lucreze sub magica baghetă bunueliană, iar la rîndul său, Bunuel apreciază de mult precizia interpretării șiavigoarea talentului actriței franceze.

Se spune că *Jurnalul* va reprezenta — cu șanse — Franța, la Cannes'64. Anul trecut culorile Franței au fost apărute de romînul Codin...

R. L.



SOVIETUL din Franța

CORES-
PONDENTE

de la Albert CERVONI

S-a vorbit mult despre cinematografia franceză. Se mai vorbește încă foarte mult și trebuie să spunem că această vorbărie nu se sprijină pe baze prea solide. Una din primele cauze ale acestei stări de fapt e că în Franța presa nu adevărată critica, revistele de specialitate relativ serioase, nu pot atinge decât tiraje destul de mici (între 10 și 20 de mii exemplare în cel mai bun caz), în timp ce presa de senzație se oate cu ușurință (cazul săptăminalului „Cinéma” în comparație cu revistele prestigioase care abia reușe să fie lunare) 100 de mii de exemplare.

Mal mult, o parte foarte importantă din presa cotidiană nu comportă o critică de film reală, ci dă pur și simplu cuvântul unor „gazetari de ecou” care povestesc anecdotă despre viața personală a vedetelor. Chiar printre criticii sînt mulți care au o cultură cinematografică foarte redusă și tratează cinematografia ca oricare material capabil să furnizeze un articol de efect. Așa s-a întâmplat și un fenomen ca „nou val” despre care s-a vorbit mult și în strălăta. În loc să fie examinat, studiat, i-a fost deformată semnificația reală, făcându-se din el o modă dominantă, dar

de scurtă durată. Mulți au încercat să-l prezinte ca pe un fenomen coerent, înțeleg în timp ce el era parțial și contradictoriu. I-a fost constată? Noul venit în țară a reacționat împotriva, academicismului realizatorilor generației precedente, împotriva unui cinematografi clădit pe formule de la dobindite. Decadența unui Marcel Carné sau Julien Duvivier, altă dată autori de opere importante care acum se pierdau în prefabricate facile, a furnizat un excelent argument. Se preconizau filme mai personale, realizate în condiții optime de independență dar cu bugete

mici. Anunțite peluete produse la începuturile „noului val” au fost într-adevăr destul de personale, dar repetarea aceluiași teme (problemele cuplului, aceluiași meșter (burghezia mijlocie) și a unui anumit număr de tineri formale a plictisit repede publicul și agențiile de distribuție. Mai trebuie adăugat aici că a fost o vreme cînd s-au făcut orice fel de filme numai cu condiția ca autorul lor să nu aibă mai mult de 30 de ani și ca aparatul de luat vederi să seosea înșirul puțin tremurată. Ce a mai rămas din acest curent? Autorii cu adevărat talentați au reușit să se impună. Cei alții au reușit în uitare, după unul sau două filme mai mult sau mai puțin ratate. Poate că „nou val” nu a demonstrat mare lucru, dar a distrus în mod feroce un anumit număr de convenții admise înainte de apariția lui.

Mai rămas și nume importante: Alain Resnais, Chris Marker, Louis Malle; altele cunoscute mai recent ca Jacques Deray sau Jacques Rivette, sau cunoscute pentru distracția unuia domeniului mai neobișnuit al cinematografului, ca de pildă Jean Rouch. Pe de altă parte, au fost de vîrstă diferite dar care au atins de-a reală notorietate înainte de apariția „noului val” — spunea tânărul regizor Rocha. Noi vrem să facem filme care să nu aibă caracter pur comercial (filme-narocitice, trandafiruri, filme convenționale care să placă burghezilor); dorim să facem filme de autor”, în care creatorul și devină un artist capabil să abordeze marile probleme ale timpului său; dorim să facem filme militante pentru o eră militantă, filme care să creeze o monicre culturală în Brazilia.



În spatele ochelariilor fumurii și a unei uniforme militare, îl recunoaștem pe fragilul Rocco — Alain Delon în același film de René Clément:

monitor, el a realizat la început scurt-metraje de artă (Van Gogh, Gauguin) apoi documentare și stătuile mor. În colaborare cu prietenul său Chris Marker, o acuzare a degradării civilizației populare și păpînite de către puterile coloniale și Noaptea și ceață, document agutur despre universul concentraționar hitlerist. Au urmat două filme cu un caracter intelectual foarte pronunțat, Hiroshima, dragostea mea, — un fel de eugestare despre memorie și uitare, despre pace, despre război,

despre dragoste, despre pedepsirea unei femei în Franța, la Neapole pentru că a iubit un soldat german și despre „pedepsirea” unui întreg popor la Hiroshima, în același an, în ziua aruncării bombei atomice — și Anul trecut la Marienbad, tentativa de recreare interioară a anumitor mecanisme psihice. Or, cu ultimul său film, Muriel sau Vremea întoarcerii, Alain Resnais rupe cu estetica foarte elaborată a celor două filme precedente și practică un fel de realism imediat, foarte concret și direct. El nu descrie un univers de mici burghezi măgălii amăgindu-se unui pe alții cu aventurile unui trecut pe care-l aurose în imaginația lor pentru a înșela medicoterapia foarte reală a vieții lor de ficcare și. Exponind mai mult decât denunțind (pentru că expune medicoterapia așa cum este ea), Muriel este unul din primele filme franceze în care se vorbește de practica torturii în Algeria de către soldații francezi. O dată în plus, Resnais utilizează culoarea așa cum o utilizează deja în Noaptea și ceață (Hiroshima și Marienbad au fost turnate în alb-negru), ca un element nu de esteticeci et de realism. El respectă urțenia decurului unui oraș de provincie modernizat după distrugirile războiului din 1939—1945, urțenia mașinilor de făcut hani colorate foarte ciudate, reclamele de neon amestecate în cea mai mare



Jane Fonda (fiica celebrului actor Henry Fonda) apare în comedia lui René Clément: Crims și plăcerile ei (Le crime et ses plaisirs).

Autoral articolul de față este cunoscut regizorul de film și apreciatul critic cinematografic Alex Vianu. La rugămintea noastră — el ne-a trimis acest material oglindind o parte din eforturile cineștilor brazilieni de a crea o cinematografie de avangardă.

SOVIETUL din Brazilia

de la Alex VIANU

Un bilanț nu tocmai rău pentru primul doi ani de cinema novo”, ani în careți de discuții teoretice, de încercări multiple și contradictorii de a găsi o definiție concretă a noului cinema. Cinema la un preț de cost scăzut, cinema cu mai puține studouri, cinema-„autor”, cinema cu aparat de filmat portabil, un cinema receptiv la problemele Braziliei și ale lumii întregi.

În 1962, Brazilia a fost reprezentată pentru prima dată la toate festivalurile cinematografice internaționale. Cu Mandacaru cel roșu (Nelson Pereira dos Santos) ne-am prezentat la Mar del Plata, Cuștinăi dat (Anselmo Duarte-Dias Gomes) a fost trimis la Cannes, Depravații (Rui Guerra / Miguel Torres) la Berlin, Uraganul (Gláuber Rocha) la Karlovy-Vary, Atacul tremurabil cu banii Roberto Farias) și Cele trei capre ale lui Lâmpido (Aurelio Teixeira — Miguel Torres) la Veneția.

Anul 1963 nu a fost tot atât de fructuos ca 1962, cînd Cuștinăi dat s-a întors cu „Palme d'or” de la Cannes și Uraganul a primit o recompensă specială la Karlovy-Vary. Dar acesta nu a însemnat că nu au existat filme interesante pentru a fi trimise la concursurile internaționale. Astfel era potrivit la Mar del Plata, Insula, Gimba — la Cannes, Portul Coiros — la Sestri Levante, Fotobalul Garrincha și A cincea putere — la Berlin, Domnul navigatorilor — la Moscova, Cersătorii

— la Melbourne și Vieți ucate — la Veneția.

„Cinematografia noastră este nouă, deoarece problemele Braziliei sînt noi, punctele noastre de vedere sînt noi — spunea tânărul regizor Rocha. Noi vrem să facem filme care să nu aibă caracter pur comercial (filme-narocitice, trandafiruri, filme convenționale care să placă burghezilor); dorim să facem filme de autor”, în care creatorul și devină un artist capabil să abordeze marile probleme ale timpului său; dorim să facem filme militante pentru o eră militantă, filme care să creeze o monicre culturală în Brazilia.

Pentru un alt tânăr autor realizator, Paulo Cesar Sarraceni, regizorul filmului Portul Coiros, un film foarte discutat, cinema novo este „o problemă de adevăr și nu de vîrstă”.

Grupul cel mai tânăr și înaintat din această mișcare s-a concentrat în Centrul popular de cultură al Uniunii Naționale a Studenților cu sediul în Rio de Janeiro și filialele în toate statele de provincie. Centrul a produs De cinci ori Favela și are în proiect alte două filme: Copiii însemnați pentru a și o producție cu o uniune a muncitorilor de la căile ferate.

Cei cinci tineri regizori ai



Seara vermelha (Secerisul roșu) este titlul filmului realizat după romanul lui Jorge Amado. Interpretele Margarita Cardoso și Ivanilda Alves.



Os cafajestes (Depravații), primul film al lui Rui Guerra, scris în colaborare cu Miguel Torres, descrie decadența burgheziei și a micii-burghezii din Rio de Janeiro.

filmului Favela provin din cinecluburi și posedă o mare experiență de critică și de realizatori a unor scurt-metraje.

CUM MĂNINCĂ BRAZILIANUL

„Stilul noului cinema”, spune Eduardo Coutinho, „a trebuit să fie liber de orice constrîngere formală, astfel încît montajul intelectual să nu aibă preocupare de acest gen să nu ne îndepărteze de problema de bază: reflec-

țarea realității braziliene. Este important ca filmele să găsească sau să sugereze soluții pentru dramele noastre, să arate în ce constă greșelile, să intereseze publicul în problemele politice. La fel de important este să arătăm simpla realitate cotidiană, cum mîncă brazilianul, cum munceste, cum suferă, cum luptă, cum gîndește. Pînă acum am dat pe ecran o imagine plăcută, dar inexactă a unor oameni cu care nu semănăm.”

Intr-un recent interviu, Nelson Pereira dos Santos,

unul din promotorii „noului cinema”, prin filmul Eto, 40 de grade (1955), declară: „Resping tot ceea ce nu este autentic, ceea ce nu reprezintă expresia unui individ care trăiește într-un anumit context social, într-o epocă dată.”

„CINEMA NOVO”

...este prima mișcare de liberată în sensul că aceasta tinde spre o adevărată cinematografie braziliană, în-

SCRISOARE din Franța



René Clément în timpul realizării filmului Ora și ceasul.

neorinduală. El ne redă universul nostru autentic cotidian.

Se pot găsi acestui film merite apropiate de Adlo, Philippine al lui Jacques Rozier. Rozier istorisește povestea unui băiat care se străduie să ducă o viață ușoară, lipsită de preocupări, plină în clipa în care este mobilizat și trebuie să plece în Algeria. Atunci totul se prăbușește. Filmul lui Rozier — cu multe accente critice — este valoros mai ales datorită anurilor scene de o autenticitate neobișnuită.

MARKER ȘI ROUCH

Chris Marker și Jean Rouch reprezintă o opțiune formală, categoric opusă celei lui Resnais. El își bazează metodele pe utilizarea camerei portative, întrebându-și pe pelicule ultrasensibile. Camerele folosite de ei permit înregistrarea simultană a sunetului și a imaginii cu pricejul unui eveniment real. Afărând de gîtul lor sau de al colaboratorilor lor „microcravate” portative și practice

invizibile, ei pornește să surprindă viața „pe viu”. Așa a făcut Marker Frumosul mai, un soi de reportaj destul de pasionant despre francezii din primăvara anului 1962. El îl înregistrează pe cel care nu are niciun fel de simpatie africană, pe un muncitor algerian care a fost torturat de poliția franceză, pe niște liceeni care au fost obligați să facă exerciții de pregătire militară, pe niște funcționari la burată foarte tineri, aproape pe copil încă, dar care nu visează decât să devină patroni. Meritul mare al lui Marker este de a fi știut să nu dispară nici o clipă din film. Când unul din cei înțebați îi dă un răspuns contestabil, Marker replică, încercând să provoace o raționament sustinut despre un subiect grav, ca de pildă războiul, colonialismul, fascismul, responsabilitatea tuturor față de evoluția societății. Ar fi desigur ridicol să reducem cinematografia la acest fel, foarte special, de filme, dar această cinematografie poate obține un contact cu viața în aceeași măsură imposibil de atins prin alte mijloace.

Un alt adept al cinematografului direct, Mario Biondi în Necunoscuții de pe pământ, a turnat după metode asemănătoare, în filmurile sale cu țărani săraci din Corșeze, fiind lăsat în părăsire din care mulți localnici emigrează.

Jean Rouch nu a mai turnat filme importante. El pare a se consacra mai mult, pentru moment, activității de etnolog, atașat pe lângă Muzeul Omului, dar a fost și rămas animatorul acestui fel de cinema. El participă la toate dezbaterile teoretice care au avut loc pe această temă și își asumă rolul de legătură între cei care practică actualmente în lume această cinematografie. Și totuși, Rouch a realizat pentru televiziune un film intitulat Pe deapsa, turnat într-o singură zi. O tînră fată este dată afară din școală. Ea vagabondează o zi înrăsadă prin Paris. Rouch a utilizat fără doar și poate interpretii și a reconstituit un eveniment. Dar el nu a prezentat actorilor săi decât situații foarte

sumare, cerîndu-le, de pildă să se lanseze într-o discuție fără să cunoască textul. Actorii au fost nevoiți să improvizeze și astfel a fost obținută o anumite autenticitate.

L-am cîntat și pe Jacques Deray. Deray este un caz aparte. Destul de tîndr, el nu a fost niciodată integrat „moului val”. El a înlocuit să facă în Franța o adaptare a unui gen foarte răspîndit în Statele Unite, filmul polițist și a reușit un lucru de calitate, cu o mare înțelegere psihologică, o mare grijă de realism în decor, o mare nervozitate în punerea în scenă. Două din filmele sale au și obținut un mare succes: Rififi în Tokio și Simfonie pentru un masacu. Deray visează în prezent proiecte mai ambicioase printre care mai ales adaptarea Secolului luminilor după cartea marelui scriitor cubanez, Alejo Carpentier, un rofan care evocă ecurile contraloviturilor date Revoluției franceze din 1789.

FOCUL FATIDIC AL LUI LOUIS MALLE

Louis Malle, o alt tînr regizor a turnat Focul fatidic, povestea unui tînr burghez aliat într-o situație materială și morală foarte grea. Mai ales, el nu trăiește decât din veniturile femeii pe care a părăsit-o, iar pe de altă parte suferă din cauză că niciodată nu a putut stabili raporturi firești, totale, cu o femeie. Acest complex



Eroul filmului lui Malle într-un moment caracteristic derutei totale (Maurice Ronet în Focul fatidic).

de nepuțință îi duce spre alcoolism. Subiectul rozumut așa ar putea deveni suspect și ar putea evoca o anumită stare morbidă. Dar nu o nimic din toate acestea. Desigur că Alain, eroul, nu va succeda în final, dar filmul lui Malle l-a acordat o atenție extremă și s-a abținut de la orice condamnare moralizatoare, demonstrînd cum alte personaje, angrenate în propria lor furtivitate nu au știut să fie înțelegătoare cu nefericitul unei ființe omenești din presiunea lor. Intențiile critice ale lui Malle se referă la orgoliul, înecitura, lena meditor marelui burghez, iar puterea sa în scenă este de o precizie admirabilă, acotită la ivașii cel mai mic gest al personajului principal, cea mai minime atitudine, cea mai banală expresie a feței. Regia este de o intensitate constantă, admirabilă servită de altfel de Maurice Ronet care s-a dovedit a fi un mare actor.

★

Încotro se îndreaptă așadar cinematografia franceză? El nu-i lipsește nici oprită importanță, nici autori sau actori de talent indiscutabili. Universul social al cinematografului francez este restrîns, el rămîne închis față de celelalte clase în afara burgheziei și a marilor burghezii. Problemele individualului sînt adeseori sesizate cu o individualitate ascuțită, dar din păcate, abordarea problemelor sociale cu implicații largi este foarte rară.



Frumosul peisaj italian văzut de un poet al ecranului, Joris Ivens, în documentarul Italia nu e o țară săracă, realizat în 1950.

SCRISOARE din Brazilia

tegrată în tendința generală de dezvoltare a culturii naționale. Primul film brazilian a fost făcut în 1898 de Italianul Alfonso Segreto; în 1907, portughezul António Leal împreună cu un alt italian, Francesco Marzullo, au realizat în coproducție filmul *Sugramătorii*. Trebuie spus că pionierii acestei arte nu au încetat niciodată să lupte pen-

tru supraviețuirea cinematografiei braziliene. Datorită unui complex de împrejurări — în primul rînd starea de inepolece a industriei, stare din care țara a început să se smulgă abia în ultimul timp — plină acum s-a dovedit a fi imposibil să se creeze o industrie cinematografică națională. În realitate, istoria cinematografiei braziliene este constituită din episoade

de activitate ale unor indivizi izolați, fără nici un fel de legătură între ei.

În perioada filmelor mute și chiar în timpul primilor zece ani de film sonor, diverse realizări pe plan regional, precum și manifestările individuale de talent au rămas, asemenea unor insule într-un arhipelag, fără nici un mijloc de comunicație între ele.

Pe întreaga perioadă 1930 — 1940, producția a înregistrat 70 de filme artistice, iar în decada următoare aceasta nu a depășit 90 de filme. Cel mai important film al ultimilor ani a fost *Rio, 40 de grade* (1955) al lui Nelson Pereira dos Santos, considerat acum ca primul pas spre noul cinema. Influențat puternic de neorealismul italian, *Rio, 40 de grade* reprezintă un amestec de dramă, comedie, melodramă și chanchada, cu interludii muzicale, relatînd un număr de istorii cu legătură între ele.

Anul 1964 promise să fie mai bogat în filme de calitate decît a fost 1963 și chiar 1962.

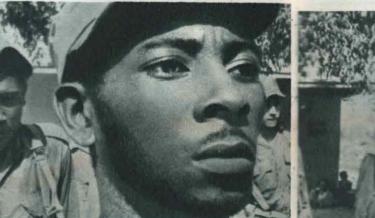
Încurajatoare, dovedind o înaltă răspundere, sînt cîvintele înaintașului nostru Miguel Torres: „Astăzi timp cit nu vom face filme care să rupă lanțurile conformismului, al peliculelor comerciale, nu vom putea fi la înălțimea timpurilor noastre”

Tres ca bras de Lâmpião (Cele trei capre ale lui Lâmpião) a marcat debutul regional al actorului Aurelio Teixeira.



Se filmează tulburătorul poem al Senai (Sena a întîlnit Parisul)

Temele de luptă găsec la Ivens o rezonanță profundă: cadrul din documentarul Popoarele sub armă (1961)





ur de
Ivens,
u e o
0.



poem
sul)

Ivens
ul din
arme



UNIVERSUL LUI JORIS IVENS

Robert GRELIER

Correspondență
specială
pentru
„CINEMA”



Joris Ivens și-a sărbătorit de curând cea de a 65-a aniversare și 30 de ani de activitate cinematografică. După retrospectiva operii sale făcută de Universitatea din Santiago de Chile și de Arhiva Națională de Filme de la Berlin cu prilejul ultimului festival de la Leipzig, este rîndul Muzeului cinematografic de la Amsterdam să-i consacre un binemeritat omagiu.

UN MARTOR AL TIMPULUI NOSTRU

Joris Ivens, realizator a 42 de filme, este cel care a înobilat documentarul. Pe parcursul unei opere bogate el nu

a încetat să analizeze o noțiune despre om fundamentată pe istoria sa, pe lupta sa, pe sentimentele sale; și credem că aceasta este esențialul. Simultan, în fiecare din filmele sale, el este cronicarul, filozoful, poetul care folosește mărturia și critica constructivă.

De la primul său film *Podul (De brug)* pînă la ultimul, *Stinge cerului (Le sang du ciel)*, timpul mînuior al evenimentelor s-a scurs și a țesut intriga filmelor sale. În acest secol în care istoria se dezvoltă cu pași de uriaș, ea devine adevăratul motor al operei sale. Această angajare în istorie determină întreaga optică realistă a lui Ivens și implicația ideologică pe care el o dă adeseori filmului documentar... (Vezi filmele *Pământul Spaniei (Spanish earth)*, *Cele 400 de milioane (The four hundred million)*, *Frontul nostru din Rusia (Our russian front)*, *Acțiunea Stația (Action Station)*, *Vorbește Indonezia (Indonezia Calling)*, *Cîntecul fluviilor (Das Lied der Ströme)*, *Cu voi sînt 600 de milioane (600 millions avec vous)*, *Popoarele sub arme (Pueblos en armas)*.

Chiar de la primele sale filme, Joris Ivens caracterizează atît de deplin personajul încît nimic nu-l mai separă de omologul său din filmele de ficțiune. Oamenii din filmele sale sînt simpli, fără a înțelege prin asta că sînt schematici; ei sînt simpli pentru că trăiesc într-o lume cotidiană care nu exclude de loc conflictele.

Pentru ca publicul să-l recunoască pe eroul său atît în filmul documentar cît și în cel romanțat, Ivens va arăta viața lui intimă și va reuși, în majoritatea cazurilor, un portret uman viu și profund.

Cunoașterea obiectivă a omului ca individ sau a colectivității a cărei viață ne este povestită, rămîne un lucru primordial în filmele lui Joris Ivens. Un film în care adevărul nu ținește cu violență poate cu greu să aibă o influență revelatoare asupra sensibilității celor care-l privesc. Identificarea spectatorului cu personajul,



O mare de oameni lîngă o mare invizibilă
Sena a întîlnit Parisul (1957)

sau mai simplu, adeziunea spectatorului la intriga acțiunii, nu se poate face decît dacă lumea reflectată prin imagini este cea pe care spectatorul o cunoaște, în care se integrează.

Documentaristul Joris Ivens care studiază condițiile vieții sociale ale personajului său este deci nevoit să îmbrățișeze toate aspectele realității economice, politice, culturale, istorice și geografice și, degajînd din ele adevărurile esențiale, el sugerează în același timp mijloacele de a acționa asupra lor.

Dacă admitem că viața omenească se bazează pe adevăruri prozaice, pe locuri comune chiar, dar esențiale, care se numesc tristețe și bucurie,

nedreptate și solidaritate, război și pace, mizerie și fericire, foamă și libertate, și că a exprima această viață într-un limbaj semnificativ și ușor de înțeles pentru toți reprezintă etica artistului, putem spune că *Joris Ivens este unul din creatorii cei mai importanți din zilele noastre.*

A arăta și a glorifica munca omenească face parte din componentele esențiale ale universului lui Ivens. Această glorificare este valabilă la toate latitudinile, pentru toți oamenii, indiferent de rasă, culoarea pielii, obiceiuri sau religie: iată constanta filmului *Cîntecul fluviilor.*

Filozofia lui Joris Ivens este dialectică, el consideră omul și istoria în permanență mișcare. Filozofia lui Ivens este lăunată de toate o analiză concretă a situațiilor concrete, a faptelor și a conjuncturilor concrete, care refuză prin definiție logica privirii, rețetele și afirmațiile; în schimb, prin modalitatea sa de a explica universalul, poate determina alegerea unui crez politic.

Regizorul folosește permanent dialectica drept un mod de gîndire și unealtă de creație. El caută nelăcețate faptele trecutului pentru a le lămuri pe cele prezente și pentru a anunța schimbările care pot interveni. În *Cele 400 de milioane*, lupta pentru independența națională este legată de contextul politic, social și cultural al anilor și secolelor precedente tocmai pentru a formula cu preștiință viitorul.

UN POET AL NATURII

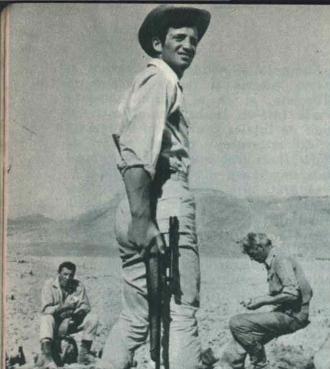
Omul nu se hrănește numai cu pline, ci și cu poezie. Aceasta nu înseamnă evadare, poezia fiind de fapt o privire aruncată în viitor și nu doar un produs scris, o acumulare de imagini, de sunete și culori, un *fel de a trăi*. Joris Ivens este poet ca și Dovjienko sau Paul Eluard și își însușește aceste adevăruri ale lui Eluard: „Poezia adevărată este inclusă în tot ceea ce îl eliberează pe om.” Ca poet Joris Ivens are încredere în viață, în fericirea prezentă și viitoare. În *Sena a întîlnit Parisul*, liniștea, gingășia imaginilor Senei înseamnă fericire.

Alături de istorie și de om, natura constituie cea de a treia componentă fundamentală a operei lui Joris Ivens. Dacă omul se găsește în centrul istoriei, el se află în același timp în centrul naturii, legat profund de ea. După circumstanțe și context istoric, această natură li va fi prieten sau dușman. Permanența unei naturi permite animarea, cu ajutorul unei mișcări contrapunctice și în același timp necesare, a dialogului om-istorie.

Asemănătoare picăturii de rouă care conține în ea lumea, fiecare evocare a unui peisaj precum într-un film de Joris Ivens este întotdeauna chintesență caracteristică geografică și sociologică ale unei localități, regiuni, națiuni sau univers (nu acesta este oare sensul filmelor *La Seine a rencontré Paris (Sena a întîlnit Parisul)*, *De main à Nanguila (Mîine la Nanguila)*, *A Valparaiso (La Valparaiso)?* Noțiunea sa despre natură nu e niciodată redusă la cea a unui principiu sau a unui simbol inert, niciodată natura nu va fi doar un pretext pentru „decor”. Natura nu este numai motor, ci și un limbaj, purtător de idei și purtător de poezie. Intrebunțarea ei reprezintă cuvintele, punctuația, metaforele, limbajul poetului.

★

Nu putem termina această uvertură la opera Joris Ivens fără să amintim că dacă ea nu a dat naștere la imitatori, în schimb a devenit o școală pentru numeroși colaboratori, elevi și realizatori care, prin intermediul unor personalități diferite, traduc o realitate pe care Joris Ivens a descifrat-o primul.



În Era noaptea la Roma, Roberto Rossellini includea cîteva personaje legate de Rezistența Italiană din timpul ocupației fasciste. Un regizor mai puțin cunoscut, Gianfranco De Bosio, consacră întregul său film *Terroristul* (Il terrorista), Rezistenței (de data asta, acțiunea se petrece în Venetia lui decembrie 1943). În filmul lui De Bosio impresionează deopotrivă ambianta (o Venetie mohorâtă, apăsată de nazisti) și eroii (oameni aparținând unor medii diferite, atrași însă de idealul comun al luptei împotriva ocupației.) În fotografia pe care v-o prezentăm, actorii Giulio Bosetti și Gian Maria Volonté.



O cinematografie nouă se impune în Brazilia. Căutări și încercări de multe ori contradictorii marchează primii pași ai acestui curent inovator. Lupta pentru un „cinema-autor”, receptiv la problemele social-economice și culturale braziliene, și nu numai braziliene, reprezintă principala obiectiv al tinerilor cinești entuziași de la Cinema novo. Printre cei mai înfăcărați pionieri se numără și Roberto Farias, cunoscut, publicului european abia după premiera venețiană din cadrul Festivalului internațional - (1962) a filmului său *Asaltul trenului* cu bani. Fotografia alăturată fixează un moment din această producție.

Jean-Paul Belmondo, una din stelele nu lipsite de răgăsi ale „nouului val” francez, este incontestabil unul din cei mai talentați actori de cinema din pleiada tinerilor. Persoana sa atrage atenția nu numai prin calitățile actoricești, ci și pentru că aduce în peisajul cinematografic un lăune prim de o factură deosebită. Este tipul care intruchipează - dacă vreți - un nou ideal masculin. Pe vremea lui Rudolf Valentino idealul trebuia să aibă priviri languuroase, gesturi moi și o frumusețe de horușim. Belmondo reprezintă antipodul și chiar antideutul. Tipul său cinematografic exaltă bărbăția și asprimea, o bărbăție din care nu lipsește uneori primitivismul și o asprime care nu ocolește prea des cinismul. Pentru un astfel de tip, cuvîntul: frumusețe - frumusețea în vechea accepție - răsună aproape ca o insultă. De curînd Belmondo a jucat în regia lui Henri Verneuil, în filmul 100.000 de dolari sub soare, un fel de variantă franco-italiană a „western”-ului, o producție din care nu lipsește nici peisajele exotice, nici furturile de carabină și - vai - nici decepțiile sentimentale.



Stanislaw Bareja a realizat de curînd comedia *O nevastă pentru un australian*, în care un tânăr polonez stabilit în Australia revine în patrie pentru a se căsători. Pretextul prilejuiește numeroase situații comice prin intermediul cărora eroul și filmului croienescă diferite personaje și mentalități. Din distribuție face parte actorii: Elżbieta Ceykowska, Wiesław Golas și Edward Dziewonski. Filmul a fost realizat cu concursul cunoscutului ansamblu de cîntece și dansuri „Mazowsze”.



După ce a apărut în cîteva filme franceze și italiene, alături de o distribuție prestigioasă, Hilaria și frumoasa actriță Michèle Mercier a fost aleasă să intruchipeze personajul principal din filmul *Angelica*, marchiza Inghirori, ecranizarea a romanului de mare succes „La Marquise des anges” de Anna și Serge Golon. Regizorul filmului, Bernard Borderie, o consideră drept interpreta ideală a Angelicii. Era și cazul pentru că alegerea sa a fost făcută după un an de căutări prin toată Europa.



În ultimul timp s-au anunșat multe, poate prea multe producții de noi filme franceze cu gangsteri, escroci și asasini. Jean Gabin a turnat foarte recent *Melodie în subteran* (*Melodie en sous-sol*) în care apare ca un bătrîn gangster înrăit și Maigret este furios (*Maigret voit rouge*), în rolul faimosului inspector Maigret. Și acum iată că și marca tragediană Emmanuel Riva a acceptat să joace în filmul lui Jean Valère, *Lovitura cea mare* (*Le gros coup*). Ea va interpreta o femeie care pune în cale uciderea sotului și pentru a încasa suma cu care acesta era asigurat.

Se scoatează pe prezența apreciatelor actrițe pentru ca oprobriul asupra soției criminale să fie mai puternic? Sau doar ca... „o lovitură” de casă? Abia în lunile următoare, cînd producția va fi gata, se va putea răspunde la aceste întrebări.



François Truffaut, pe care l-am admirat de la prima sa realizare *Cele 400 de lovături*, nu se sfîștează să măturîncească că își caută subiectele filmelor la rubrica de fapte diverse din cotidiene. Ultimul său film, *Pielea cea netedă* (*La peau douce*) a fost inspirat de cîteva din povestile de dragoste nefericite, pentru care presa occidentală era o prelicie binecunoscută. „Lucez cel mai bine pe material dat” - spune el. Am o mare neîncredere față de fabulație. Nu vreau să inventez ceva extraordinar. Dar, dacă știu că există un fapt semnificativ, chiar dacă altcineva a scris despre el, atunci fac totul ca să devină al meu”. În fotografie: Jean Desailly și Françoise Dolze.



Tradiționalismul britanic nu se dezmințe în nici un domeniu. Douăzeci de ani după ce filmele „în serie” au ieșit din modă, în Anglia se tur-nează în continuare filme cu „va urma”. Una din cele mai populare serii este aceea a „Doctorului”. Personajul central este interpretat în crea de Dirk Bogarde. Intr-unul din filmele mai vechi din această serie i s-a încredințat un mic rol unei stăpăne franceze, aproape anonime: Brigitte Bardot. În *Doctorul în pericol*, cel mai recent din serie, protagonis-tul Dirk Bogarde este secundat de o altă actriță franceză, mult mai cunoscută decît era atunci, B.B. Actrița, pe care alți vădute-o și dumneavoastră în Vrăjitoarele din Salem, se numește Mylène Demongeot.



După Șapte dădace, Colegii, Salut viață, încă un film sovietic care tratează cu inteligență problema relațiilor dintre tinerii ailor noastre. Mă plimb prin Moscova e o spirituală comedie lirică, susținută de interpreți tineri: A. Sokolov, M. Mihal-kov, G. Polshik. Te cucereste spontaneitatea replicii, vivacitatea acțiunii și în același timp subtila înțelegere a psihologiei adolescenței.

grafic nouă
a Brazilia
ncredări de
ntradictorii
simii pași ai
t inovator
un „cine-
ceptiv la
cial-econora
brazi-
aunui brazi-
intăntă princi-
al tinerilor
lași de la
Printre cei
și Roberto
cut publi-
abia după
oțiană din
sului inter-
1963) a fil-
trelului
grafia ală-
un moment
oductie.

ci
ne
ma

SECVENȚE



O femeie „de stradă” și alia „de lume”, o subreț și o acțiță-pătru, reprezentate ale etornei cocheteții și abilități feminine. Un soldat și un tânăr student, un soț și un conte — patru reprezentanți ai nu mai puțin veșniciei credulității masculine. În filmul Cercul (La ronde) toate aceste personaje se întâlnesc într-un „Joc al dragostei”, în Particul primului deceniu al secolului nostru. Producția franceză a lui Vadim, pare a nu deși calificativul „agrabili”



Din păcate, populara actriță Maria Felix nu prea are acum posibilitatea să-și măsoare talentul în filme prea consistente. Astfel, de pildă, nu de mult ea a turnat La bandă și, foarte de curând, Săno '63, ambele realizate sub semnul minimele rezistențe artistice. Cliseul alături o reprezintă în filmul La banda, alături de Emilio Fernandez.

O foarte modernă — nu știm dacă bărbații vor fi de acord să o denumim așa — „comedia”. Cu o soție veșnic ocupată, care vine seara târziu, în virfurile picioraelor, ca să nu-și deranjeze bărbatul și un soț liber care a preluat treburile menajului. O versiune îngușoasă care amintește de filmul polonez Sotul soției sale. O revoltă a soților, apoi una a soțiilor... într-un film care poartă ca titlu: Bărbații, și ca gir regia lui Milo Dukanovic.

ci
ne
ma

SECVENȚE



Tamara Siomina respare în filmul lui Heifit Focul veșnic, alături de Alexei Batalov. Întrebat o dată despre ce tratează filmul, rezizorul a răspuns: „Despre dragoste și atât tot. De obicei, cînd vorbim despre dragoste lăsam rușinat ochii în jos, de parcă dragostea ar fi un fel de supliment umoristic la o revistă ilustrată”. Filmul lui Heifit demontrează că iubirea nu este „supliment umoristic” și că rădăcinile pe care ele le implintă în viață antrenează într-aga feiță umană.

Tăcere. Prudență. Lășitate. Cîți pași le despart una de alta? Și cite drame nu se produc pentru că, din comoditate, n-ai spus la timp cuvîntul hotărîtor? Tăcerea este chiar titlul pentru tînăra sa soție, Maria Moore, un nou Extase (Machaty), Roger Vadim înfruntă umbra lui Max Ophüls cu o reluare a Rondei. Iar Martin Ritt va încerca să ne facă să uităm celelele brui Rashomon cu ajutorul unui film american care pînă acum s-a intitulat pe rînd, Violul, Jignirea, pentru a se transforma finalmente în Judecăt la soare.

În aprilie 1964, întreaga lume va celebra 400 de ani de la nașterea lui William Shakespeare. Cineaștii sovietici s-au pregătit și ei pentru această sărbătoare comemorativă. Astfel, la „Lenfilm” s-au terminat filmările la Hamlet, ecranizare în două serii a celebrei tragedii shakespeariene. Realizatorul, Grigori Kozintev, a lucrat mai bine de 8 ani la scenariu, timp în care eminentul rezizor a devenit un minutier cercetător și istoric al aștelui „marelui Will”. Aproape în acelaș timp cu premiera filmului, în librării și istorică a lui Kozintev „Contemporanul nostru, Shakespeare”.

— Robert Enrico, autorul filmelor atît de discutate, Viata frumoasă, interesă recent de către cenzură în Portugalia, și în inima vieții, va turna în vara anului 1964 un lung metraj după cartea Monică Lange, Platoni. — H.G. Clouzet care din 1960 (Adevărat) nu a mai turnat aici un film, pregătește Noaptea obscură semăind și scenariul împreună cu José-André Lacour. Noaptea obscură, o poveste cu dragoste și gelozie, are ca interpreți principali pe Serge Reggiani și Romy Schneider.

— Michael Cacoyannis începe în primăvară filmările la Alexis Zorba, ecranizare a unui roman al lui Nikos Kazantzakis, pe care l-a scris: Anthony Quinn și Simone Signoret.

Cenzura suedeză a interesat ultimul film al lui Vilgot Sjöman Patru sute nouzeci și unu. Acest film care are ca temă rezistența tineretului delictiv, a fost condamnat pentru scenele sale brutale și erotice. În realitate, cenzorii au fost șocați mai ales de critica violentă pe care Sjöman (ca și autorul romanului, Lars Bjoerling) o formulează împotriva metodelor oficiale de apăsare rezistență.

Unul din principalele rezultate ale crizei interioare care macină cineașmatografia franceză este deosecată, evoluția spre concentrarea de interese. Societățile existente nu fuzionează între ele, dar își coordonează și armonizează activitățile pentru a reduce reciproc cheltuielile. Această tendință s-a manifestat îndesăbi în domeniul organizării exclusivității pariziene. Acest sector-cheie al cineașmatografiei franceze a căzut aproape cu desăvîșire pe mina a două grupuri rivale de care va depinde de aici înainte posibilitatea de a da un film pe piața pariziană. O asemenea concentrare riscă să devină periculoasă și dăunătoare pentru programarea filmelor independente, care, aruncate de la un grup la celălalt, se vor vedea fără îndoială condamnate să nu mai iasă niciodată pe ecran, în timp ce producătorii caselor „Pathé” sau „Gaumont”, de pildă, li se vor asigura, indiferent de calitatea lor, premiere răsunătoare în marile săli.

Pentru a se asigura împotriva eșecurilor, producătorii reias vechi succese de pe vremuri. Citeva exemple: Lary Mazer produce pentru tînăra sa soție, Maria Moore, un nou Extase (Machaty), Roger Vadim înfruntă umbra lui Max Ophüls cu o reluare a Rondei. Iar Martin Ritt va încerca să ne facă să uităm celelele brui Rashomon cu ajutorul unui film american care pînă acum s-a intitulat pe rînd, Violul, Jignirea, pentru a se transforma finalmente în Judecăt la soare.

Interpreții principali: Paul Newman, Laurence Harvey și Claire Bloom.

S-a aflat în sfîrșit că realizatorul peliculei Am opt ani, sau mai bine zis amintitorul echipă care a făcut filmul, este operatorul Yann Le Masson. Tot el este și autorul unui alt film clandestin, Zahăr amar, care relatează alegerea din insula Reunion. Viza Comisiei de control nici nu a fost cerută, pentru că se presupune că tot nu va fi acordată, fiind vorba de un pamflet politic despre alegeri deficițiale, se pare că acestea nu sînt un subiect tabu. Noul document cineașmatografic își găsește forță în stilul care-l plasează dincolo de limitele cineașmatografului-adevăr. Dacă totul este grav și cuvîntul combativ, satira și umorul își au ocazul lor: sînt reunite toate armele pamfletului. Zahăr amar, ca și Octombrie la Paris și Am opt ani, va fi obligat să înfrunte o carieră clandestină: experiența colorate două filme constituie astăzi un precedent care demontrează că totuși acest lucru nu reprezintă un obstacol în fața unei largi difuzări.

Gustav Machaty, realizatorul neuitatului film Extase a murit la Mînchen în vîrstă de 61 de ani. Născut în Praga în 1904 el a debutat în 1919 cu filmul Teddy ar vrea să luzioneze. În 1927 el semnează scenariul la Sveik în civil, precedat de Sonata Kreutzer și urmat de Eroic în 1929 și Extase în 1933 (cu Hedy Lamar, pe atunci Kiesler, în rolul principal) care i-a adus consacrară internațională. Părăsește Cehoslovacia pentru a turna în Austria Nocturna, în Italia Balzarină, după care pleacă în Statele Unite unde realizează Madame X... (1937). În afara legii (1939) și Gelozie (1945). După război, Machaty se instalează la Mînchen unde realizează, în umbra gloriei de alădată pelicle mediocre. El a revenit de mai multe ori în Cehoslovacia, nostalgic, la festivalurile de la Karlovy Vary, vîșind fără îndoială la o carieră care s-a fi mai mult puțin cosmopolită dar mai stabilă.

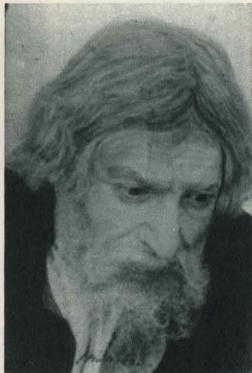
Cunoscutul scriitor Julien Green a adaptat pentru ecran Moartea lui Ivan Ilici de Tolstoi, care va constitui viitorul film rezizat de Leonard Keigel.

Leul doamnelor, ecranizare a romanului lui Vicky Baum, care a lansat acum 16 de ani doi tineri actori francezi, Simone Simon și Jean-Pierre Aumont, va fi reluat într-o nouă versiune. De data aceasta, filmările vor avea loc în Italia, iar vedeta masculină este Jean Sorel.

Jeanne Moreau, care abia a terminat ultimele secvențe la Jurnalul unei cameriste, adaptează romanului lui Mirbeau realizat de Luis Buñuel, se pregătește pentru un nou film condus tot de Buñuel, Desupra vulcanului după un scenariu de Malcolm Lowry.

„Alain Delon vine în ajutorul Hollywoodului” este titlul unui articol apărut într-un jurnal francez. Chiar dacă afirmatic conține puțină exagerare galică, fapt răminc că Delon, împreună cu Richard Burton vor fi vedetele unei superproducții intitulate Vinzătorul ambulant: Alain Delon va interpreta rolul lui vancelot du Lac, un cavalier care va salva poate, pe frumoasa adormită: Hollywood.

ISTORIA MEMORIEI SAHIGHIAN



Am hotărât de la bun început să pun cât mai puține întrebări maestrului Ion Săhigian în legătură cu filmele pe care le-a realizat. L-am informat asupra scopului acestei întâlniri și l-am lăsat să povestească.

— Ce pot să-ți spun despre filmele mele?... Am făcut multe, nici nu mai țin minte datele... Să încercăm totuși... În 1927, am turnat *Simfonia dragostei*. Era un film mut, povestea unui tânăr dezabuzat, pictor de meserie, care se întoarce în țară încercând să se regăsească, să scape de coșmarul occidentalului. Distribuția, jumătate românească, jumătate străină — Al. Critico, Ion Liveșcu, Iancu Petrescu... Vivian Gibson și Gritte Heid. Filmul, turnat la Viena, era scotit producție austriacă. Pentru austrieci, acest fel de producție era foarte avantajos. Ei aveau dreptul să-l vîndă cui vroiau.

Debutul mi l-am făcut de fapt cu niște filme de scurt-metraj. Unul dintre ele se chema *Datorie și sacrificiu* — cu Vraca, Finteșteanu... dar de fapt, uite acum mi-aduc aminte — adevăratul debut a fost tot un lung-metraj — *Năbădăile Cleopatrei*, după piesa lui Labiche, avînd în rolurile principale pe Charlotte Brodier și Jean Georgescu.

— Regizorul?
— Da. În *Năbădăile Cleopatrei* era actor. În restul distribuției — Pop-Marțian, Finteșteanu, Nicolae



Filmul *Simfonia dragostei*, realizat de Ion Săhigian în 1928, înfățișă căuțările unui tânăr pictor.

Soreanu, societar al Teatrului Național și încă alte nume care pentru moment îmi scapă. Filmul a fost finanțat de un om simplu, plin de suflet, un pensionar, Constantinescu, care mîna de dorința realizării unei cinematografii românești, și-a pus economiile de o viață întreagă la dispoziția mea și a lui Jean Georgescu. Suma era mică, nu ne ajungea și pentru onorarii, dar ea ne-a ajutat să începem filmările, continuate apoi cu mari dificultăți. Filmul a avut succes. În București, încasările au depășit chiar pe cele realizate cu *Ban-Hur*. În provincie însă, exploatarea filmelor o făceau casele de cinema —

organizații particulare de difuzare — și asupra lor nu puteam avea nici un control.

— În ce an? Vă amintiți?
— Cred că în 1922... sau '21. Exterioarele le-am lucrat într-o grădina pe Calea Victoriei, cu decorul împrumutat de la Teatrul Mic... Noaptea, cînd se întimpla să plouă, alegeam împreună cu Jean Georgescu și-l demontam. Dimineața îl montam la loc, tot noi doi. Făceam de toate. Asiguram scenariul și regia, machiam artiștii, montam decourile. Cum am spus, de toate... Nu făceam film decât vara cînd intram în concediu (eram angajat la Național) și din



Sus. Ion Finteșteanu în filmul *Datorie și sacrificiu*. Jos. Timică în *O noapte de poamnă*.

ci
ne
ma
CORES-
PONDENȚĂ

F.F.F.
VARS

De la
correspondentul
nostru
special
Jerzy PLAZEWSKI

Din inițiativa criticii cinematografice polone, o dată pe an, în lunile de iarnă, are loc la Varșovia Festivalul Festivalurilor de film.

Cu această ocazie sînt prezentate filme care au fost distinsе cu Marile Premii în anul respectiv, sau cu unul din premiile principale la festivalurile de la Cannes, Moscova, Karlovy-Vary, Veneția, San Sebastian și San Francisco.

Fiecare din filme rulează o dată pe zi, în versiunea originală, iar o instalație specială proiectează pe ecran diaporurile în limba polonă. În ziua respectivă sala de cinematograful este împodobită cu steagurile țării din care provine filmul și al țării-gază. Spectacolele sînt deschise întotdeauna cu muzică de fanfară, mîzon muzical specific acestor manifestări.

Programul festivalului este stabilit de Comitetul Cinematografic pentru Repertoriul alcătuit în cea mai mare parte din croniciile cinematografice și literare. Festivalurile de acest gen mai au loc doar la Acapulco (Mexico) și în Londra.

Cu prilejul festivalului, spectatorul polonez la contact, la timp, cu operele cele mai noi din cinematografia mondială, cu tendințele și curentele cele mai originale. În felul acesta au fost create și așteptate unora chiar ofensiva, cîși sînt necesari importunul unui film care a strîmțit vîlvă pe ecranul cinematografilor din alte țări.

De fapt, organizatorul F.F.F. depinde de hotărârile altora, de hotărârile juriului

festivalurilor enumerate mai sus (jurii care uneori nedreptățesc frecvent cu vederea anumite reușiri sau, dimpotrivă, premiază filme care n-o merită). Experiența însă a dovedit că asemenea înadvertențe sînt neluabile ca număr și rareori afectează caracterul reprezentativ al acestor manifestări.

În acest an, F.F.F., care a intrat definitiv în tradiția culturală a capitalei polone, a avut loc pentru a șaptea oară. Producția polonă a fost reprezentată prin *Arta de a fi iubită* de Haș și Ora trandafirului roșu (regia: Miłnka). Producția italiană cu Ghepardul lui Visconti. Opt și jumătate al lui Fellini, *Mimile* pe oraș de Rossi și Cele patru zile ale Neapolului de Loy. Uniunea Sovietică a fost reprezentată cu *Tragedia optimistă* de Samsonov și *Prințul reportaj* al lui Vengherov, Japonia cu *Harakiri* de Kobayashi, Cehoslovacia cu *Morțea se numește Engelchen* al lui Kadar și *Klos, preum și cu* din vînzarea lui Jasny. Francezii au fost prezenți cu *Frumosul* mai de Chris Marker, englezii cu *Vînța* aporțivă al lui Anderson, iar Iugoslavia cu *Kozara*. Dintre filmele prevăzute inițial au lipsit două: *Prolongul* lui Talang (cu care rulase mai înainte, în cadrul zilelor Filmului sovietic) și *Pocul* titlu de Louis Malle, pentru că producătorul lui nu a trimis filmul.

Este adevărat că F.F.F. nu dispune de un juron propriu; atribuirea de premii la asemenea spectacole este interzisă prin regulamentele internaționale. Totuși revista ci-



nematografică din Varșovia, Film, organizează de fiecare dată un plebiscit al criticilor săi (al celor "3 milioane"). De astă dată invingător a fost filmul Opt și jumătate, locul al doilea l-a ocupat *Harakiri*, apoi în ordine succesivă *Mimile* pe oraș, *Arta de a fi iubită* și *Morțea se numește Engelchen*. Atrage atenția locului îndepărtat (al șaptelea) obținut de Ghepardul și unul dintre ultimele (al 11-lea) de *Frumosul* mai.

85 la sută dintre biletele vîndute la festival au fost abonamente. Succesul acestor festivaluri a stimulat și alte orașe și de doi ani festivalurile s-au extins, într-o formă mai redusă, și la Lodz și Wrocław.

Scenă din filmul polonez *Arta de a fi iubită* (regizor Wojciech Haș).

Interpretul *Vieții sportive* a lui Lindsay Anderson, Richard Harris, a fost premiat la Festivalul internațional al filmului de la Cannes — 1963.

Ghepardul lui Visconti a înfruntat sufragii universale și Marle Premiul la Cannes în 1963.

O poveste desăfurată într-un cadru real: filmul poetic al lui Jasny. Cînd vine pisica, distine cu premiul special al juriului.

cauza asta eram într-o permanentă tensiune, lucram repede... Am mai făcut un scurt-metraj sonor, *State la București*, finanțat de „Gau-mont”, apoi *Se aprind făclile* — cu Vraca, Ecaterina Șahighian, Tancovici-Cosmin și alții... Filmul era sonor și l-am realizat cu tehnicienii unguri. Pictor-decorator era Andrei Iacobovici... Un film de succes a fost *O noapte de pomină*, în care a cîntat Grigoraș Dinicu. Jucau Timică, Dina Cocea, Costache Antoniu... Trebuia să iasă de fapt un scurt-metraj, dar cum costul unui film scurt era cam o treime din cel al unui lung-metraj, producătorul mi-a spus să fac ce știu să iasă lung. Acesta a fost un film făcut în țară. Liviu Rebreanu era obsedat de ideea creării unei cinematografii naționale... Dar nu numai Rebreanu, ci și Sadoveanu. La îndemnul lui am făcut un scenariu după „Neamul Șoimăreștilor”.

— Prin ce an era asta?
— În 1930... Anumite împrejurări politice și de ordin financiar au împiedicat realizarea acestui film. (Am aflat cu bucurie că, de curînd, a intrat în producție... o nouă variantă cinematografică a „Neamului Șoimăreștilor”) Am mai scris, prin 1931—1932, o

ecranizare a piesei lui Tudor Mușatescu, *Titanic-Vals*. Filmul nu s-a făcut.

— De ce?
— Cum să-ți spun, în vremea aceea trebuia să te finanțeze cineva. Trebuia să găsești un capitalist interesat de film sau un om cu bani care avea pe „cineva” de plasat în film. Așa era. Ce să-ți mai spun?

— Cu ce operatori ați lucrat?
— Cu Barbelian, cu vienezul Stephan Neckut, ungurul Berger, elvețianul Riemann... Toți dorau să rămîna aici pentru că aveau o lumină foarte bună și li atrăgea farmecul țării noastre. Am lucrat și cu Duvivier care azi e un mare regizor. Era operator și a filmat episodul rominesc din filmul *Romanie, terre d'amour*.

— Ce v-a îndreptat către film?
— Probabil că același lucru care m-a îndreptat și către teatru sau bele-arte. Mă plăcut să peregrinez prin toate domeniile artei. Am pus în scenă piese, opere, operețe, reviste...

— Ați părăsit definitiv filmul?
— Nu. Lucrez acum la un scenariu după piesa lui Kirilțescu, *Gaijele*...

E. S.



Năbădăile Cleopatrei marca, în 1925, debutul unui regizor de film (în cadru, actorii Ion Funtesteanu, A. Pop-Marțian, Gh. Conabie).



Din distribuția prestigioasă a filmului *Se aprind făclile* făcea parte și Nutzi Dona.

CGHEEM FELI

vestiți succint, simplu, cu grijă de a lăsa în urmă faptul că putea să a declanșeze emoția. Aici detaliile concentrate semnificative efective și idelice.

Emoția plănăntului înainte de moartea eroinei are, în primul rînd, o justificare psihologică: adeseori, în zilele de mare durere, boala de zăbuclimul lăuntric, atenția omului se acantă involuntar de lucruri mărunte, însemnate, însemnate. Karema... În drum spre gara în care avea să se sinucidă, citea în noaptea firmelor magazinelor; Frank Machin, după ce a înțeles că se îndreptă să rechemă la viață pe femeia iubită, vorbindu-i, se străduiește să îndepărteze plănăntul apărut pe perete cu atita grăjă de mare de asta ar altura vîndecare Margaretei. Cînd își va întoarce privirea, dîra de sînge lividă între buzele murgurului va vesti sfîrșitul ei. Percepția noastră a fost pregătită pentru ca noi să fim conștienți de greutatea acestui singului, devenind acum reacție instinctivă aproape filică, de refuz al morții înaintea an unui astfel de infățîșare nu o imagine-rece, convențională, cu care ne-am obișnuit din atitca filme și spectacole și pe care, prin asociațiile create, prezenta morții ca o realitate concretă, strălucind, potrivită cu vîntul, cu oarecare o respingem. Detaliile au izbucnit să creze un sentiment fragil cu mai mult autoritate decît alți actori și fîraidele, gesturile, plînșurile, plînșul. Este aici și un subtil raport de valori plastice care, în tot ce are patul este alb, chipul palid al bolnavului e alb, eroul este îmbrăcat în grîuri deschise, numai plănăntul și puținele de sînge de pe obraz și deasene în negru. Violenta momentului este aici mai mult violentă a emoțiilor decît a imaginilor și acțiunilor.

— Cum realizează Lindsay Anderson trecerea în alt registru printr-o simplitate brută și directă schimbarea de planuri. L-am văzut pe Frank spunîndu-i Margaretei că va pleca și nu se va întoarce niciodată. Îndată după aceea vedem pe proprietarul hașului sau al azului în care se refugiază sportivul. Schimbarea, în această cu rezoluție, în care urmează de obicei planurile eroilor într-un dialog comic, este subliniată într-un contrast plastic cu o scenă cu Margareta a avut loc în lumina erudă a zilei, înăză țerească, scena care începe are loc într-un clar-obscur apăsător, chipul care ni se arată și pe care nu l-am văzut pînă acum este murdar, negrișit cu priviri netrecătoare. Este o scenă care ne aflăm în alt timp și în alt loc decît în scena premergătoare. Lapsusul de acțiune surprinde între aceste două imagini opuse dar și apropiate între ele scenele sugerînd continuitatea unei sfîrșiri a spiritului. Într-o scenă pe care notaș gază l-o adresază tînărului vizitator — dacă nu a avut încrezături cu poezia în-țreaga ambianță și și anumele de plan doi care se întrevăd în timp ce personajele urcă scara și intră în camera în care va locui eroia — curează pentru a defini o atmosferă cu atit mai presantă, cu cit pătrundem în ea fără nici o introducere. Nu mai este nevoie de nici o explicație pentru a înțelege că, părăsind casa iubită, Frank țuge cit mai departe de lumea lui, și acum este indiferent unde și cum locuiește, că nu vrea să înțelegem pe nimeni cunoscut. Prin diminuarea etapelor intermediare ale acțiunii, accentul cade direct pe valoarea emoțională a faptelor: mizeria noul locuiește devine o expresie a crizei eroului, cadrul aridă vorbește despre o adîncă pustire sufletescă. Momentul impresionant — lovește în plîză de tocmă filindă este atit de conștient.

De aici înainte, filmul nu mai cuprinde decît o singură scenă narativă: moartea eroinei, toate celelalte nu mai relatează fapte, întâmplări, nu mai interesează ca părți ale acțiunii, ci se înfășoară într-o suită de proză lirică, legînd emoțiile de emoții și compunînd, într-o caleidoscop a stîri pe care sentimentul adînc de dezamădă care încheie filmul.

Scena din „hotel” îl urmează admirabilă secvență de pe colînă. Sînt trei sau patru siluete: silueta lui Frank, pe o înălțime, deasupra valurilor de ferbură bătute de vînt, apoi orasul mohoit, dominat de coajile uzinelor, așa cum îl vede eroul și din nou Frank, într-un plan mai apropiat. Diminuarea luminii marchează trecerea timpului; se încrează și Frank stă nemiscat tot în același loc, privind orasul. Secvența are grandioare epici: omul singur și îndrîcit, care privește pe înaltul, pare să ațîdeze o lume. După acest acord grav, vibrant, intensitatea nu se destinde, ci crește: senza se înălțată cu un monoton atche din film, un moment dîtr-un meci, viermuială de trupuri care se zbat în noroi și acare mîncării, înecînte prin filmare, par greoaie, trîmate de o forță nevăzută, fără puțință de a ajunge la acest punct de într-un cosmar. Este această un moment de introspecție, vizuina a luptelor viitoare, lviță în mintea eroului în timp ce el privește orasul. Să se imagineze vală a unei cilpe dîtr-un meci săptămînal, așa cum îl trăiește Machin în profunză și obscură. Autorii nu precizează și tocmă a ceeașă impredicată a putere generalizatoare imaginii: necesitatea în joștura faptelor, cînd și realitate în același timp, se se înfășoară ca un simbol al întregii vieți „sportive” a eroinei. Așfel, leit-motivul meciurilor, reiat de cineșă sau șase ori pe parcursul filmului, începe să capete dezagă, dezvăluind, în autenticitatea unor secvențe pară extrase din actualitățile sportive, ideea.

Moartea femeii — singurul episod narativ din dezamădă — este po-

Vedem apoi cum Frank Machin o cîntă, în casa pusă, pe acea cântec a marlei (Cînd). În această scenă, sau într-o noapte de insoamie în care sîngurătatea devine pentru ei insuportabilă, și aici totuși, ocașă ambianță — casa pe care o cunoaștem așa cum cunoaștem o casă în care am locuit un timp pe o vreme asocem, în minte, cu amintirea vocii de femeie ce înălțoa atîdată aceste fapte și fapte din lumina în întuneric, ale eroului, subliniindu-i expresia, gesturile lui. Frank reia, fără să-și dea seama, gestul fanat și lier cu eroul de arădă și grîndă și din această atitudine aluceșă înec în genunchi, plîngînd. Imaginii li se suprapune, treptat, tîmăritul irdenelor — strîgăte, filerături, huluind. Prin această subtilitate de mental auditiv-vizual, imaginea se transformă în întuneric, o imagine-sînzată: dominat de năvala zgomotelor, omul care plînge, înecunchiat, nu pare că are nici un meci pe el și nici un luj — este numai un sclav al competițiilor. Filmul se încheie simetric față de început, revenind la stadiion-Anderson păstrează înecîntarea mîscărilor, dar se fereste să rola întocmă imaginea dăteșcă a luptei, așa cum ne-o arădase cu puțin înainte — lumina e alta, unghiul de filmare — altul, tocmal pentru ca rețarea necanșată să nu sterilizeze pulsația faptelor de viață, care, oricît ar fi de monotone, sînt mereu altele.

Se lămurește, acum, și alte simetrii de structură. Început printr-un loc de timpuriu, într-un prezent și trecut, filmul sîrșește prin două proiecte într-un viitor înecă, care semnifică întrecerea voinței de mîștrire a eroului. Se o reconștituie, în compozițiilor plastice create de Anderson: ele se întencionează pe un contrast între alb și negru, între cîntec și înțuneric. Într-un punct preac acuzat care se fascinează prin ele însele, făcînd obiecte de să și piardă însemnătate. Toate subtilitățile vizuale, sonore, de mental și de compoziție epici a subiectului se subordonează unei linii de reconștituie, cîntec, vibrația faptelor pe care le trăiesc eroii. Cehov scria: „Pot să și plîng la o poezie, să și simt, să și simt alături de eroii tăi, dar în așa fel înec cititorul să nu observe. Cu cît scrii mai obiectiv, cu atit impresia e mai puternică, dar putea adăuga: și mai adevărată, mai apropiată de sensul ascuns al lucrurilor. Autorii l'iesc sportiv deșcoperit, dragoste, moartea, în toată bogăția nuanțelor vieții, dar fără să și piardă, nici o cilpe, înfăcșate.

Ana Maria NARTI

a căută-

lizurare
an avea

nu '21.
Intr-o
de deco-
o Mic-
plouă,
Geor-
meinață
poi doi.
un sce-
nariu
am am
un film
oncedu
și din

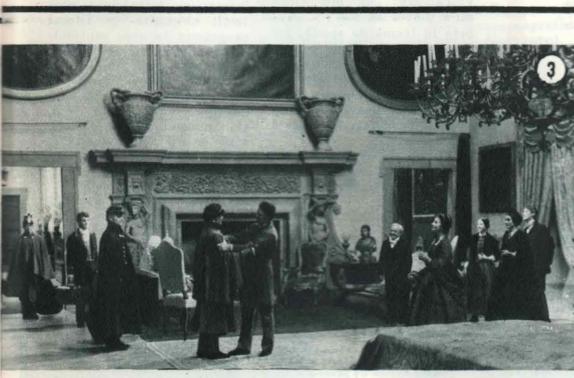


arta de
i Has).

a lui
Harris,
l inter-
Cannes

intrunit
Marele
13.

un ca-
al lui
tins cu
ii.



„Dincolo de ecran“ este un titlu care suscită interes. Un interes real al majorității spectatorilor de a cunoaște universul fascinant al filmului. Titlul indică și metoda de abordare a problemei. Cea de a șaptea artă este privită „dinăuntru“, nu cu ochii omului din stal. Autorul reface citeva din coordonatele unei munci pasionante, reluând, pe capitole, genericul unui film: dramaturgia filmului, imaginea, sunetul, actorul, decorul, costumele, machiajul, trucajele, montajul. Ultimele trei capitole au un caracter de sinteză, dorind să schițeze configurația particulară a artei cinematografice: „Scrisura cinematografică“, „Regizorul și stilul filmului“, „A șaptea artă“.

„Dincolo de ecran“ este o introducere foarte utilă pentru lămurirea și popularizarea citorva date esențiale ale creației cinematografice. Dintr-un material bibliografic foarte întins, autorul a selectat esențialul, articlulnd desfășurarea cărții după principii clare. În mod fatal, foarte multe probleme sînt însă expediate pe scurt (compoziția scenariului, dialogul, decupajul regizoral, caracteristicile diferitelor personalități regizorale sau actricești). În afara sectoarelor cunoscute ale filmului, cartea se referă și la unele aspecte îndelung controversate, ca: relațiile regizor-scenarist scenariul literar-decupaj regizoral, regizor-actor etc. Dacă ne pare izbitul modul în care au fost concepute capitolele „Regizorul și filmul“ și „Autorul filmului“ (o pasionantă discuție imaginară înscenată între diferiți mari creatori de film), în schimb ne miră spațiul restrîns acordat capitolelor de sinteză.

Lucrarea de popularizare, „Dincolo de ecran“ a folosit un număr impresionant de exemplificări. În mai multe capitole de fapt analizate creații de Eisenstein, Dovzhenko, Baidon, Kalatozov, Clair, Fellini, Truffaut, De Sica, enunțîndu-se judecăți judicioase și nuanțate.

O observație: dacă simțul selectiv în alegerea filmelor străine a funcționat în spiritul echității, exemplificarea cu producțiile românești este pe alocuri derutantă. Dintre nereușitele artistice citate, toate exemplele (cu o singură excepție) aparțin cinematografiei românești. Apoi, deși amintite la început, sînt omise din analiza filmelor ca *Setea*, *Lupeni '29*, ultimele filme de actualitate, realizările mai lungi sau mai scurte ale lui Gopo, creațiile documentaristilor (cu excepție: *Primăvara obișnuită* al cărui realizator nu e indicat), vorbindu-se prea pe larg despre filmele de început ale cinematografiei noastre.

De asemenea am vrea să adăugăm că asimilarea oricăruia fenomen artistic și mai ales a cinematografiei noastre, care n-a urcat încă toate treptele maturității, este imposibilă în afara unor date teoretice. Este și o sugestie pentru viitor.

Antoaneta TANĂSESCU

Marile centre universitare ale țării (Bucureștiul, Clujul, Timișoara, Iașul) cunosc de o mai îndelungată sau de o mai scurtă perioadă, efervescența cinematorismului. Gazdele studenților iubitori ai celei de-a șaptea arte sînt Casele de cultură din localitățile respective. Întotdeauna, dincolo de ușile cu tăblița „cineclub“ poți descoperi viitori ingineri și profesori, medici și arhitecți, fizicieni și plasticieni, profesori și profesori să afle cit mai mult despre film și să încere chiar realizări proprii pe peliculă.

Am avut ocazia, la o primă și mult așteptată consfătuire pe țară a cinecluburilor studențești, să vedem o colecție de filme realizate de cineamatori din București, Cluj și Timișoara (șesienii au fost prezenți de data asta, doar ca... observatori). Cele mai multe din scurte-metrajele vizionate transmiteau pasiunea, entuziasmul cu care au fost luate.

„Veteranii“ (membrii Cineclubului Casei de cultură „Grigore Preoteasa“ din Capitală, înființată în 1957) au prezentat trei filme. Remarcăm unele încercări (și unele reușite) în a exprima idei prin imagini plastice

(mai ales în *Nu*, film cu caracter alegoric), dar regretăm că de-abia *Jurnalul* aduce pe ecran cite ceva din preocupările specifice studențești.

Cei din Cluj (an de începere a activității — 1959) și din Timișoara (prhniia pași spre film în 1962) au dovedit o mai mare constanță în privința sferei de preocupări și o mai sensibilă creștere calitativă de la un scurt-metraj la altul. *Jurnalele* studențești ale clujenilor (în concurs a fost prezentat *Jurnalul* numărul 4) și reportajele filmate ale timișorenilor (consacrate demonstrației de 1 Mai și inaugurării stadionului din oraș) au arătat, primele, o selecție și un montaj făcut cu destulă pricepere, ultimele certe calități de imagine. În plus, cineclubul clujean a atras atenția și prin foiletonul satiric *Antiteze*, lucrat cu destulă pricepere și talent (regizoral și interpretativ). Tutorul le-am solicitat mai multă fantezie, ingeniozitate, și acel suflu tineresc mult dorit.

AI, RACOVICIANU

LA TELEFON, CANNES

N-am uitat că Louise Fargette ne-a promis să completeze informațiile utile pe care le-am publicat în numărul precedent despre festivalul internațional și despre Cannes în special — fiindcă la orizont se profilează din ce în ce mai distinct cea de a 17-a ediție a acestei prestigioase manifestări internaționale. Vom continua deosebită noastră discuție.

Ați aflat noutăți despre participarea la Festival? Pînă acum și-au anunțat prezența toate cele 20 de țări invitate: Argentina, Belgia, Uniunea Sovietică, Brazilia, Canada, Anglia, Ungaria, Japonia, Țările de Jos, România, Polonia, Suedia, Cehoslovacia, Austria, S.U.A., Germania, Iugoslavia, Spania,

Italia și Franța, care vor prezenta 49 de filme.

Ar părea ciudat poate, dar anulul cînd o țară își semnalează participarea nu este obligată să spună și cu ce a nume participă. Evident pînă la o anumită dată, or, cum toște gîndesc că mai au timp... Putem totuși anunța câteva filme. Duzmană mea, marea (Japonia), Cartierul corbului (Suedia), Mîncătorul de dovleac (Anglia), Ciocîrta (Ungaria) și prehabilit Toamna la Cheyenne (S.U.A.). Pe lista de filme care au fost programate pentru Festivalul figurează, printre altele, filmele franceze Onorabilul Stanislas, agent secret, Căuștele sfîrșit din teacă, filmul italian La donaccia și spaniului Autopsia unei crime. Reamintim că la

acest Festival se va atribui un nou premiu, „Biletul de aur“, pentru filmele cele mai comerciale și mai franceze și unul străin.

Știi poate cu ce peliculă veți inaugura Festivalul? Asta da! Se va prezenta în deschidere — dar în afara competiției, reproducția italiană a filmului imperiului roman, realizare semnată de Anthony Mann, avînd ca protagoniști pe Sophia Loren, Alec Guinness și Stephen Boyd.

A fost stabilit juriul filmului Festivalului? În mare măsură, da. Și-au anunțat de pe acum adreșele: Charles Boyer, Raoul Poulton, Monica Vitti, Jean Jacques Gauthier, J. Schleisner, Floris Marmstedt, Calvo Sotelo și, recent, Vittorio de Sica.

Pentru că prea multe amănunte despre concurenții competiției nu ne putem spune decăndată, am vrea să ne împărțăm din experiența dr. în legătură cu or-

pre Maria Felix puteți afla chiar în acest număr la rubrica *Sevense*.

CHELARU RODICA, din Turnu Severin. — Pe banda de magnetofon audiată în filmul *Pisica de mare* era înregistrat Preludiu și fugă în re major din vol. II — „Clavecina bine temperat“ de Bach.

MARILENA CONSTANTIN. — Vă urăm succes în efortul dumneavoastră de a organiza *Seri ale prietenilor filmului* la Făgăraș, unde spuneați că sînt „țineri foarte dornici să-și facă o cultură cinematografică“. Mai apropiată ni se pare perspectiva înființării unui cineclub „profilat pe cultura cinematografică“. Chiar dacă vizează un singur film, concursurile *Cine știe câștigă*, simpoziioanele și alte manifestări similare sînt de mare utilitate. În cadrul Asociației cineștilor din R.P.R. există o Secție de cinecluburi însărcinată să răspundă cerințelor întrebărilor ale dumneavoastră. Adresa ei este aceeași cu a revistei *Cinema* — București, B-bul 6 Martie, 65.

ZIMEL SILVIU, student la Facultatea de electronică din Timișoara. Ni se pare demnă de atenție remarca dumneavoastră critică privind *Seriile prietenilor filmului* de la Timișoara. O reproducem: „În general, expunerile pe care le-am ascultat erau prea sumare și nu făceau decît să enunțe o listă a filmelor în care au apărut actorii sau pe care le-au realizat regizorii respectivi, lista de cele mai multe ori incompletă, deoarece nu cuprindea decît filmele care au rulat în ultimul timp pe ecranele noastre. *Seriile* fiind intercalate între două proiectii obișnuite cu filmul programat în acea săptămîină la cinematograful *Arta*, expunerile erau limitate la circa 10 minute, timp în care nu vorbim să analizeze satisfăcător creația cineastului discutat.“ Rămîne ca Întreprinderea cinematografică regională de stat Banat să ia măsuri de corecționare.

RODICA TOADER, din Sibiu. — Nu, este o informație eronată. Noutăți des-

ganizarea Festivalului. Sîntem cu atît mai interesați cu cît în luna iulie va avea loc la noi primul Festival național al Filmului.

Pentru ediția din 1964, am făcut un efort deosebit în organizarea materială a instalațiilor, pentru a permite astfel membrilor Presei internaționale o mai mare ușurință în muncă. Ne-am străduit să concentrăm într-un spațiu unitar toate serviciile filozofice de gazetari. Condițiile de lucru vor fi mult îmbunătățite față de cele din trecut. Dacă aveți întrebări detalii tehnice, vă vom sta cu mare plăcere la dispoziție. Vreau doar să mai adaug că pentru a organiza o bună primire a invitaților noștri, un serviciu special va fi instalat în gara Cannes și la aeroportul din Niza.

Vă mulțumim foarte mult și vă promitem să vă deranjăm din nou cît de curînd.

Interviul luat de Rodica LIPATTI

Alo... Cezar
la telefon!



Mircea Crișan. Probă fotografică
pentru filmul Momentul Caragiale.



C. Rautchi, așa cum ne apare
în Titanic Vals.



O pensulă, puțină culoare
și „rămile” lui Apostol Bo-
loga (V. Rebengiu) sint
gata.

Ilinca Tomoroveanu în noul
film românesc Dragoste
lungă de-o seară.

David și Coliat sau în
limbaj cinematografic ope-
ratorul și figurantul.



Pe platuri papadiile capătă
uneori dimensiuni uriașe.



Așa va arăta personajul inter-
pretat de V. Tomazian în
Momentul Caragiale.

Compozitorul Dumitru Capoianu
este un pasionat cineast amator.



Flavia Buref are două mari pasiuni: cinematografia și... leopardzii.





Ana SZELES
Șerban CANTACUZINO



Sebastian PAPAIANI
Flavia BUREF

nr. 4
(16)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

