

96 buzo

nr 3  
(27)  
revistă lunară  
de cultură  
**ci  
ne  
ma**  
cinematografică  
BUCUREȘTI — MARTIE — 1965

George Gheorghiu-Dej  
63.

# INIMĂ VEȘNIC VIE, CONȘTIINȚA MEREU TREAZĂ

În această primăvară, luminată de certitudinea izbiznilor trairice ale construcției socialiste, de recunoaștere a tot mai largă pe meridianele lumii a genului creator și pașnic al poporului nostru, de perspectivele mărețe ale unor noi planuri elaborate de partid pentru ridicarea României pe cele mai înalte culmi ale civilizației, a dispărut dintr-o dată omul care a adus cea mai de seamă contribuție la înfăptuirea acestor izbznii, la crearea acestor mărețe perspective.

La căpătiiul fiului devotat și conducătorului iubit al partidului și al țării, întregul nostru popor, încercat de o nemărginită durere, a adus un suprem și pios omagiu celui care și-a legat indisolubil viața de îndelungată luptă revoluționară condusă de partid, de întreaga operă vastă a construcției socialiste, de strălucirea și demnitatea de astăzi a patriei.

„Pășind în cel de-al treilea deceniu al vieții sale libere — se spunea în Manifestul Frontului Democrației Populare, care a devenit crezul unanim al poporului prin votul de la 7 martie — România înfățișează tabloul unei țări în plin progres, cu o economie și o cultură înfloritoare, puse în slujba creșterii bunăstării poporului... În toate regiunile țării pulsează o viață economică intensă: pretutindeni s-au ridicat... siluetele impunătoare ale fabricilor și uzinelor moderne, ale marilor combinate siderurgice și constructoare de mașini, chimice și de prelucrare a lemnului, echipate cu tehnica nouă...; numai anul trecut a intrat în funcțiune o putere înaltă ce depășește capacitatea tuturor uzinelor electrice existente în România pe vremea regimului burghezo-moșieresc... Noile blocuri, cartiere, magistrale, parcuri și așezăminte de cultură dau orașelor o înfățișare modernă, pe măsura epocii de adinci transformări pe care o trăiește poporul nostru... Ritmul vremurilor noi, socialiste, pulsează tot mai intens și în viața satelor... În anul 1964 au fost tipărite 58 milioane de cărți și broșuri; tirajul anual al ziarelor a atins cifra de 1.064 de milioane de exemplare... Bucurându-se de condiții optime de creație, oamenii de știință și artă desăfoară o activitate bogată și rodnică, își fructifică talentul în lucrări valoroase... Sub steagul glorios al partidului, clasa muncitoare, țărâniea, intelectualitatea pășesc strâns unite... Dragostea de patrie, înalta conștiință socialistă generează noi energii creatoare în rândul maselor largi... Animată de spiritul răspunderii pentru soarta omenirii, Republica Populară Română desăfoară o susținută activitate pentru promovarea principiilor coexistenței pașnice între state cu orânduri sociale diferite, pentru instaurarea unui climat de înțelegere, prietenie și cooperare între popoare”.

Către această imagine a țării noastre socialiste, care întărește în fiecare din noi sentimentul înaltei demnități patriotice, înflăcătat din totdeauna de partidul nostru muncitoresc, au urcat de-a lungul celor douăzeci de ani pașii încordați de efort și gândurile cele mai scumpe ale milioanele de oameni ai muncii de toate profesiile, de toate vîrstele și naționalitățile. Către această imagine — astăzi o realitate faptică — au tins de la începutul veacului lupta eroice noastre clase muncitoare, aspirațiile din totdeauna ale întregului popor care și-au găsit de mai bine de 40 de ani întruchiparea lor cea mai hotărâtă și mai înțeleaptă în programul și în faptele detașamentului de avangardă al muncitorimii. În clipa tragică a morții celui care a fost tovarășul Gheorghiu-Dej, în ochii înlăcrimați ai tuturor a apărut cu strălucire drumul drept al vieții sale, urcat cu cea mai curată credință proletară, totdeauna nedespărțit de drumul tovarășilor săi, totdeauna trezind pe acolo pe unde istoria și cerințele sfinte ale cauzei făureau nouă destin.

Gheorghiu-Dej a fost prezent și a făcut dovada marilor sale calități de organizator și conducător vizionar și lucid al maselor, în 1933 la Grivița, acolo unde, sub gloanțele regimului burghezo-moșieresc, a sunat cea mai patetică sirenă a unei jumătăți de secol, cu pătrunzătoare ecouri, răscolind profund cele mai tenebre conștiințe, ca înflăcătată de amplexarea luptei proletarietului european de după instaurarea fascismului, ca protest energetic al muncitorimii împotriva cruntelor înăpieri în care se afla țara, împotriva mizeriei maselor și a dependenței de trustrările străine. O dată în plus, la protestul intensat conducătorilor grevei, țara întreagă și opinia publică din alte țări au auzit, prin glasul tovarășului Gheorghiu-Dej, că în România a intrat hotărât și definitiv în scena luptei social-politice clasa care nu avea nimic de pierdut decât lanțurile, clasa care, eliberându-se pe sine, se face purtătoare de drapel a celor mai nobile idealuri ale omului. Încă de pe atunci, partidul clasei noastre muncitoare s-a arătat a fi trup din trupul poporului, nedespărțit de el, iar vocea care acuză din boxa acuza-

tor, cu cuvinte simple dar profetice, dovedea cunoașterea amănunțită și înțelegerea adincă a situației în care se afla țara, a vieții și nevoilor celor ce muncesc, ca și a momentului de acută responsabilitate prin care trecea întreaga omenire.

Gheorghiu-Dej, alături de cei mai neînfricați fii ai muncitorimii și ai poporului, a înfruntat cu bărbăție și cu o nestrămutată încredere în viitor zidurile și grațiile închisorilor burghezo-moșieresti, în lungii ani de grea detențiune, intrînd încă de pe atunci, o dată cu cei mai apropiați tovarășii ai săi de luptă, în galeria marilor luptători, cărora nici lanțurile, nici fierul înrosit, nici gloanțele nu le-au înfrînt cugetul, ci le-au întărit și mai mult convingerile, făcîndu-i să treacă împreună cu ele în sfera sublimă a valorilor nepieritoare.

Gheorghiu-Dej, în neîntreruptă legătură cu cadrele de partid din închisori și din afară, a avut o contribuție de cea mai mare importanță la pregătirea partidului, a întregului front muncitoresc pentru confruntarea decisivă din August 1944, în organizarea insurecției armate care a dus la eliberarea țării de sub jugul fascist, prin lupta forțelor patriotice însufleșite, unite și duse la victorie deplină de către partidul comunist. Leșit la lumina libertății, partidul, în frunte cu luptătorii de la Grivița și cu învingătorii Doftanei, a adus după el în arena luptei istorice masele largi cărora el însuși le aparține și această forță nouă și invincibilă care a inundat străzile neuitatei primăveri a lui 1945, a impus puterea democrat-populară, creația poporului nostru, prins al său la lupta generală a popoarelor pentru libertate, pentru socialism. Încă din primul an al democrației populare, partidul a înfățișat programul de mîncă și de luptă menit să așeze temelii solide ale României de azi, atunci cînd, la tribuna conferinței P.C.R. din 1945, a urcat Gheorghiu-Dej și a prezentat, din însărcinarea Comitetului Central, primul plan, precis și clar ca toate planurile partidului nostru, pentru industrializare, pentru refacerea economiei distruse de război, pentru viitoarea dezvoltare a țării.

Gheorghiu-Dej ne va rămîne totdeauna viu în amintire, legat de cele mai însemnate momente ale revoluției și construcției noastre socialiste, de fiecare din etapele prin care partidul, constituit ca partid unic al clasei muncitoare, pe baze marxist-leniniste, ne-a condus cu hotărîre, clarviziune și suplețe pe drumul lung și bogat în înfăptuiri al ultimilor douăzeci de ani. „Exemplu de simplitate și modestie, el avea un neasemuit dar de a-și apropia oamenii, de a-i însușește și a-i antrena la lupta pentru înfăptuirea sarcinilor trasate de partid; oamenii muncii păstrează neștearsă amintirea înflăcărilor cu tovarășul Gheorghiu, a sfaturilor sale de tovarăș și prieten care le vorbea în același grai al inimii” — se spune în documentul istoric prin care Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român și-a luat ultimul rămas bun de la primul său secretar.

Gheorghiu-Dej, înzestrat cu o rară receptivitate față de cultură, cu o lucidă și caldă presiune a oamenilor muncii intelectuale, preocupat de păstrarea și dezvoltarea celor mai valoroase tradiții naționale și de crearea condițiilor necesare înfloririi depline a culturii noi și a artelor, ne-a lăsat în conștiință și în suflete amintirea unui mare luptător dăruit pe de-a-ntregul cauzei celei mai înalte a umanității, simbol al înțelepciunii și forței creatoare a poporului nostru eliberat, al transigenței revoluționare și spiritului de dreptate, al curajului și al măsurii, al ingeniozității și echilibrului, al optimismului întemeiat pe certitudinile și al generozității exigente; imaginea în cel mai înalt grad reprezentativă pentru milioanele de oameni care au înălțat cu minile lor România socialistă și care vor desăvîrși socialismul și vor construi comunismul în patria pe care Gheorghiu-Dej a iubit-o cu atita intensitate și uitare de sine. Nu vom uita îndemnul sale repetate de a cunoaște și a înfățișa în literatură și artă pe acești oameni, la un nivel artistic care să fie demn de valorile universale create de genul poporului nostru.

Vor trece anii și imaginea omului și conducătorului care a fost Gheorghiu-Dej va rămîne vie în conștiințele noastre. Strînsi uniți în jurul partidului și comitetului său central vom descoperi în noi tot ce avem mai valoros pentru a dăruți patriei și poporului realizări durabile, avînd, cum scria el, „convîngerea că înaintea României socialiste se deschid perspective unui viitor strălucit” și știind că „partidul întruchipează tot ce e mai bun în poporul nostru; el este inima fierbinte și conștiința poporului, înțelepciunea și voința sa colectivă”.



## HOTĂRÎREA

### COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN, A CONSILIULUI DE STAT ȘI A CONSILIULUI DE MINIȘTRI ALE REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Pentru eternizarea memoriei tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Romine:

#### HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în orașele București și Cluj.
4. Bustul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi așezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român, Marea Adunare Națională a Republicii Populare Romine, Clubul C.F.R. „Grivița Roșie” din orașul București și la Casa de cultură din orașul Galați.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalității vor fi așezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de Istorie a Partidului din orașul București se va organiza o sală memorială, consacrată vieții și activității tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej”, care va fi acordată celor mai merituoși studenți.

8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej”:

- a) Orașului Onești
  - b) Combinatului siderurgic Galați
  - c) Hidrocentralei „16 Februarie” de pe Argeș.
  - d) Combinatului chimico-metalurgic din Bala-Mare
  - e) Institutului Politehnic din București
  - f) Casei de cultură a studenților din Cluj
  - g) Unei școli medii de cultură generală din orașul Birlad
  - h) Unui bulevard și unei piețe din orașul București, precum și unor piețe și străzi din alte orașe importante din țară.
9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL  
AL PARTIDULUI MUNCITORESC  
ROMÎN

CONSILIUL DE STAT  
AL REPUBLICII POPULARE  
ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIȘTRI  
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

# EROU ȘI CONFLICT CONTEMPORAN

După părerea mea, am ajuns la o etapă nouă în discuțiile despre filmul românesc, la o diversificare folositoare a părerilor și chiar la soluții. De fapt, vreau să fiu bine înțeles. Eu nu doresc să discutăm despre film în general, ci despre filmul românesc de actualitate. Este problema care mă „doare” pe mine, problema cea mai spinosă a cinematografiei noastre. Ea a devenit cu atât mai spinosă cu cât ultimele producții despre oamenii zilelor noastre ne-au adus plină în pragul credinței că există o fatalitate careia nu ne putem sustrage: filmul românesc de actualitate musai să iasă un hibrid. Eu personal cred însă cu toată ființa în posibilitatea ridicării acestei categorii de filme la nivelul artei. E posibil, dar enorm de greu, pentru aceasta trebuie să pună umărul sincer și cinstit cei mai buni scriitori și regizori. Pentru că s-a creat parcă o practică: cei mai buni regizori „pun mina” pe „lemele sigure”, pe filmele istorice, mai spectaculoase și care au la bază opere literare notorii, iar filmele despre actualitate sînt lăsate pe seama celor care încearcă și învață. Asta e, de fapt, o paranteză. După care aș vrea să intrăm în chestiunile esențiale.

Spun mai întâi cîteva banalități care s-au mai spus, ceea ce nu le-a împiedicat să fie ignorate: filmul de actualitate trebuie să cuprindă omul contemporan în ceea ce are el mai caracteristic, prin ceea ce exprimă el cel mai intens spiritul acestei epoci. Dar ce înțeleg eu prin erou contemporan? Care sînt trăsăturile esențiale ale acestui om care trăiește în anul 1965, ce gîndește, ce-l frîmintă, ce e frumos și urit în el?

După părerea mea, omul anului 1965, contemporanul nostru, este o ființă de o complexitate deosebită și contradictorie. E în primul rînd un om al lucidității: tot ce se întîmplă în lume trece prin filtrul gîndirii și personalității sale. Omul acesta este capabil de fapte spectaculoase, riscante, de eroism, dar face asta fără exaltare. El poate săvîrși orice faptă neobișnuită, dar numai *perfect lucid*, numai dacă *el crede* în ceea ce face. De aceea socot că niciodată faptele de eroism n-au fost mai profund umane, mai convingătoare ca în zilele noastre. În cariera mea de reporter am stat de vorbă cu foarte mulți oameni care au săvîrșit fapte de eroism: cu un topitor din Baia Mare care sal-

vase un cuplor de topit metale, cu un mecanic care reparașe funicularul ce aduce minereul de la Teluic la Hunedoara și care rămăsească două ore agățat pe o sîrmă deasupra unei prăpastii, ca Iacob Onisia al lui Geo Bogza, cu un tînar din Onești care a sărit în foc să salveze un om, cu Ștefan Tripsa, cunoscutul oțelar de la Hunedoara, Erou al Muncii Socialiste. Pot să vă spun, fără să fac nici o speculație literară, că toți acești oameni sînt departe de a fi niște romantici, niște „spontani”. Existau rațiuni foarte precise care i-au îndemnat pe fiecare să săvîrșească faptele care i-au făcut cunoscuți prin presă fără întregi. Unul a sărit în foc indignat de lasitatea celor din jur, care așteptau pe minile în sîn să vină pompierii. Un altul mi-a explicat că nu putea lăsa cuplorul să se distrugă pentru că asta ar fi însemnat pierderea primelor pentru o secție întreagă, prime care se ridicau, fiind sfîrșitul anului, la o sumă foarte importantă și nici unul dintre tovarășii lui nu l-ar fi iertat dacă n-ar fi făcut totul ca să împiedice un accident. Un maestru mi-a mărturisit că a făcut o experiență excepțională, cu eforturi excepționale, în primul rînd ca să-i dovedească unui impostor care îl calomniase că el e mai capabil. Desigur, toate aceste fapte se înscriu — în mai mare sau mai mică măsură — în ceea ce numim pe bună dreptate „conștiință socialistă”, dar fiecare asemenea act de conștiință socialistă are o determinare concretă precisă.

Conștient că trăiește într-o societate nouă, în care totul se înnoiește — și se înnoiește prin munca sa — omul anului 1965 are o atitudine critică față de tot ceea ce nu mai corespunde timpului său. E în primul rînd o nemulțumire față de el însuși, dorința permanentă de depășire. Stăteau de vorbă cu seful unei oțelării despre care trebuia să scriu un reportaj. Omul acesta obținuse succese foarte mari, fusese decoretat și premiat, dar nu arăta de loc festiv la înfățișare și nu jubila. L-am întrebant de ce nu se bucură și mi-a spus: „Dumneata habar n-ai că ce-am făcut eu pînă acum, față de ce am în cap, e foarte puțin”. Care dintre noi e multumit și liniștit pentru ceea ce a realizat personal pînă acum, pe care dintre noi nu-l chinuie gîndul că vremea trece neiertătoare și că ne scapă atîtea clipe?



Duminică la ora 6

## CÎT MAI APROAPE DE COTIDIAN...

O zi plină de ianuarie. Fulișii stingheri se topec înaintea de a atinge pămîntul. Strada Șelarii a îmbrăcat haine vechi. Filmele agitate, ico-nice, deasupra magazinelor, reduc în memoria celor mai vîrstnici epoca lui 1940. Dintr-un difuzor se aud indicații scurte, precipitate: „La loc mașinile! Figurați, atenție, nu vă uitați spre stînga! Cel cu birja, trece mai repede prin fața mașinului!”

Voca „misterioasă”, reflecțiile cocoteșe pe cîrva practicabile înalte, actorii care, abia apruți pe trotuar, dispăreau ca străși de un magnet într-o mică prăvăliușă, au adunat la capătul străzii grupuri, grupuri de curioși. Într-adevăr, se filma. Anonimii privitori, pentru care tainele petrecute dincolo de ecran — au totdeauna ceva interesant și atrăgător, asistau la una din primele turnări făcute pentru filmul Duminică la ora 6.

Cartierul general al echipei era instalat într-o cameră îngustă, (mică prăvăliușă” unde fuseseră actorii) transformată, după necesitățile scenarului, în peșteră. Aparatul de filmat ocupa tot centrul încăperii. Se pregătea turnarea unui nou cadru. Realizatorii principali, regizorul Lucian Pintilie și operatorul Sergiu Huzum, stabilau ultimele detalii legate de mișcarea actorilor și a aparatului. I-am lăsat să-și vadă de treabă, așteptînd clipa cea mai prielnică pentru a intra în vorbă.

Privite de unul cu un entuziasm exagerat, de alții pe circumspect, debutările unor oameni de teatru în cinematografia românească au fost, de obicei, reușite. În această privință, Liviu Ciuleș este un exemplu concludent. Talentul, inteligența, cultura regionalului de teatru s-au regăsit și în film. Nici noilor oaspeți ai Bufui nu le lipseau cârțile de vizită” favorabile. Pentru publicul bucarețean, numele lui Pintilie se leagă de unele din cele mai reușite spectacole ale Teatrului Bulandra, pentru telespectatori de vizionarea cîtorva emisiuni de bun gust artistic. Tînar foarte încrezător, Lucian Pintilie și-a manifestat pînă acum, prin tot ce a pus în scenă, o foarte puternică personalitate regizorală. Născut de simțul umorului Lucian Pintilie este deopotrivă înclinat spre viață, spre poezia sentimentelor pure (fapt pus în evidență într-o delicată transpunere scenică a piesei lui Sar-

van „Inima mea e pe înălțimi”), „Regulile jocului” (stăpînirea tehnică, adaptarea la condițiile de creație din cinematografie) o dată înșușite (să nu-i uităm munca de regizor secund la Comoro din Vodiu Vechi, filmul lui Victor Iliu), Lucian Pintilie putea porni la drum.

Sergiu Huzum este un nume cunoscut și apreciat în rîndul documentariștilor. Ingenios, în-drăzneț, mereu în căutarea unor rezolvări plastice reușite, mereu nemulțumit, dornic de mai mult, Huzum îmblîni sensibilitatea poetului cu pricepera unui bun operator.

În sfîrșit, regizorul este liber. Întrăm în vorbă. Pintilie nu părăsește o anume prudență, o retenție față de interviurile „zgomotoase”. Este foarte preocupat de ceea ce face, privește cu seriozitate filmul și nu vrea să-și permită afirmații hazardate, acum cînd se află la începutul filmării, li amintesc cele spuse cu o vreme în urmă de scenaristul Ion Mihă-

Omul contemporan e, de asemenea, frământat de pericolele mărunte care-l înconjoară. E vorba de acele racile obișnuite, ca ranchiuna, invidia (biologică la unii, care sînt parcă bolnavi de invidie, nu concep că e posibil să existe oameni la fel de buni sau mai buni decît ei), incompetența, lîngșirea, slugărnicia, nesinceritatea. Pe contemporanul nostru îl incomodează și-l irită toate acestea, de multe ori le dă o ripostă, dar uneori nu le dă, și el știe că e vinovat pentru aceasta.

Mi se pare de asemenea că acum, mai mult ca niciodată, oamenii sînt cointeresați în ceea ce fac, sînt preocupați de bunăstarea lor personală, vor să se îmbrace bine, să-și cumpere mașini și să se distreze. E o cerință născută din noile condiții materiale, îmbunătățite de la an la an. Să fie aceasta o aplecare spre superficialitate, spre o viață ușoară? Nu, pentru că în același timp am sentimentul că oamenii sînt profund frământați de problemele eterne, fundamentale ale existenței.

Cine nu ține seama de toate aceste trăsături ale omului contemporan, cine își închipuie că poți cuprinde într-un film numai eroul din acest om, uitîndu-i celelalte componente, plătește în mod inevitabil cu eșecuri.

Din tot ce-am spus pînă acum cred că reiese clar și ce fel de conflict socotesc că este necesar filmului despre actualitate. Trebuie să fie un conflict autentic, credibil total, prezentat cu sinceritate, omenește. Nu se mai pot înghiți poziziile dulcele și stupide, metaforele libidinoase și ciuplate, stilizările și întoarcerile din condei, nu se poate face artă cu așa ceva. E nevoie de sobrietate, de profunzime și de omenie. Mă interesează conflictul omului cu omul, omul răscolit de întrebări, omul care vrea să facă ceva și se luptă pentru asta cu cineva, omul care are o filosofie a lui în viață, care urmărește ceva. Îmi place eroul de literatură sau film lucid, care știe *totul*, care nu poate să fie mișcat de nimeni, care crede și care e capabil de dăruiri și de sacrificii, care știe că nimic, dar absolut nimic din ce poate avea o valoare pe lume, nu se obține ușor, îmi place omul care e capabil de cel mai înalt și mai nobil gest omenesc, acela de a *demonstra* prin viața lui ceva, un adevăr care să folosească tuturor celorlalți.

Știu că există asemenea oameni și asemenea conflicte, trebuie doar descoperite și ajutate să iasă la lumină.

Cu acestea trecem de altfel la problema propriu-zisă a scenariilor. Știu că scenariul e baza filmului, știu că dintr-un scenariu prost nu poate ieși mare școală, știu toate lozincile, maximele, adagiile, aforismele și imperativele acestea. Mi-am mai spus părerea în această privință, și-au spus-o mulți alții. Nu vreau să mai repet că nu sînt stimulați scriitorii, și mai ales cei tineri, să scrie scenarii pe conflicte interesante și îndrăznețe, că scenariile se bătălesc și se succed pînă ajung niște sfirțace, că nu e posibil să iasă un film bun — nu că nu e posibil, dar e imposibil — după ce își spun părerea despre el, înainte de a fi turnat, treizeci de oameni, dintre care cel puțin zece sînt cu autoritate și trebuie să ții seama de observațiile lor, că din comoditate se preferă să se facă filme „ușoare”, fără probleme, călduțe. Nu vreau să mai spun nimic din toate acestea. Am convingerea (născută din vechi speranțe) că au și început să se ia măsuri și că se vor mai lua, pentru a se crea condiții mai bune de lucru și de promovare a scenariilor. Vreau să spun (ca să nu mai fac nici o teorie) că la ora actuală — așa cum remarcă și Valerian Sava într-un articol din „Gazeta literară” — se pot scoate cel puțin zece scenarii despre actualitate bune sau foarte bune, pornindu-se de la opere literare scrise și verificate în fața cititorului. Am să enumăr cîteva: romanul „Facerea lumii” de Eugen Barbu (nu spun „Risipitorii” lui Marin Preda, pentru că scenariul după acest roman e de vreo doi ani în sertarele studioului), „Descoperirea familiei” de Ion Brad (mai ales prima parte), „Triunghiul” lui Pop Simion (foarte cinematografic), excelenta năvel „Dor” de Dumitru Radu Popescu, apărută în „Viața românească” nr. 11 din anul trecut, sau „Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II” din volumul „Fata de la miazăzi” al aceluiași autor, „Cantonul părăsit” de Fănuș Neagu, „În treacă” de Nicolae Velea, „Negostina” de Al. Ivan Ghilia, oricare dintre nuvelele lui Ștefan Bănuțescu și, așa îndrăzni, nuvelele „Treizeci și opt cu doi” sau „Maiorul și moartea” ale subsemnatului. E mult mai greu să pornești de la nimic decît să pornești de la o operă existentă, cu un conflict bun, cu niște personaje interesante.

Personal am ajuns și la o altă concluzie. Din moment ce toate filmele despre actualitate nu au ieșit pe măsura așteptărilor, este limpede că și pe viitor situația va fi fel dacă se va munci la fel. Singura soluție pe care o văd este trecerea la experimente care să îndrăznețe. Ce înțeleg prin experiment? În primul rînd acordarea de independență unor regiori tineri, care n-au mai făcut film pînă acum. Să li se dea filme pe mînă, dar nu „moșii” de alții de pe margine. În al doilea rînd, trebuie sporit corpul de regiori, să fie atrași noi regiori din teatru și din documentar să facă film. Cred, de asemenea, că și alții scriitori, alături de Francisc Munteanu, trebuie să încerce să facă regie de film după scenariile lor sau în colaborare cu alții. Cunoșc cîteva care sînt gata să treacă la lucru imediat. Există o propunere de a se forma un grup de scriitori care să elaboreze scenariile împreună. Există și alte propuneri și idei. Trebuie neapărat încercate ca urgoș soluții noi, nimeni nu va avea de pierdut din asta.

Marea artă a filmului începe cu crearea atmosferei de autenticitate. Dar aceasta e treaba regizorului. Nu-ș vreau să se creadă că am vreo răfăială cu ei, deși aș vrea să le reproșez lipsa de modestie atunci cînd aruncă via în insucceselor numai pe scenarii, atunci cînd susțin că ei sînt mai „deștepti” decît scenariștii, că numai ei știu ce e „aia” film. Cînd pun mîna pe un scenariu literar, ei îl fac imediat în așa fel încît scenariștii să nu-l mai cunoască, schimbă totul, fac scene noi, fac dialogul din nou, deși regia e una și scrisul e alta, sînt meserii deosebite. Dar nu asta are importanță. Ceea ce aș dori eu de la regioriaștii noștri ar fi un orizont cultural mai larg, mai multă cultură, adică să știe de toate, să fie sensibili la toate înfățișările pe care le ia frumosul în lume. Mi-ar place ca, așa cum noi vedem toate filmele lor, să citească și ei tot ce scriem noi (măcar cărțile noastre, dacă nu și pe ale altora). Aș vrea să văd cît mai mulți regiori care-i caută pe scriitorii acasă să-l stimuleze să scrie scenarii, singuri sau în colaborare (deși există cîteva cîntecele, cu colaborarea asta), aș vrea să-l văd scormonindu-le prin opere și punîndu-le în fața ideilor și tipurile cele mai cinematografice, adică să *caute* și să *atrage*. De asemenea, i-aș vrea mai îndrăzneți, ceea ce ar putea să însemne și mai cu talent!

Ion BĂIEȘU

După cîteva realizări deosebite în domeniul de film documentar, operatorul Sergiu Huzum (alături de Lucian Pintilie) debutează în filmul artistic. „Mă voi strădui ca aparatul de filmat să nu-i stînjenească nici o clipă pe interpreti.”



leau, și el debutant în film, despre Dumnică la ora 6: „o dragoste simplă, generoasă, încheată în vremuri neobisnute, vrămășe: o dragoste care sfințește tragic pentru că eroii ei au ales calea demnității, a luptei, respingînd indiferența, lăștatea, ineria”. Cuvintele acestea par să-l fi înălțat.

— Într-adevăr filmul nostru va fi o poveste lirică despre adolescență. O dragoste în care se va reflecta epoca, adevărul istoric (să nu uităm că acțiunea se petrece în 1940), iubirea nefericită a unor tineri ce se află în mișcarea ilegală.

— Cum ați soluționat din punct de vedere cinematografic acest subiect?

— Doresc să narez simplu, convingător. Nu vreau să amănesc (nici pe alții, nici pe mine), să poleiesc, să artificializez. De altfel cinematograful, artă prin excelență realistă, nu admite (sau li dezvăluie foarte curînd) pe cei care caută să „trîșeze”. Dumnică la ora 6 va fi un film

stăpînit de imperativul sincerității. Existentele personaje se vor consuma firesc, cotidian, de cea stradă va juca în film un rol deosebit de important (mău preocupat, în acest sens, experiența neorealismului).

— Spuneți, cu alt prilej, că vă considerați avansat de faptul că nu ați avut încă timpul să fiți stăpînit de „prejudiciul” „deșteptărești”.

— Cred, într-adevăr, în avantajul spontaneității nealterate cu care vine un creator din alt domeniu în cinematograful. Repet însă condițiile în care spontaneitatea ar fi eficientă: existența talentului și claritatea absolută a ideilor pe care vrei să le transmii spectatorului.

Am fost întrerupt de regioriaștii secund, Nicolae Corjoc, care venea să anunțe că figurista este pregătită pentru o nouă filmare. Lui du-i microfonul, Lucian Pintilie a anunțat: „Repetiție”. În fața pașărilor improvizate au sărutat interpretii scenei ce urma să fie înregistrată pe peliculă. Irina Petrescu și Vasile

# un film din viața satului?

Niciind o imagine frumoasă, un cadru alcătuit cu grijă și scotind pe efectul vizual n-a putut evita unui film întrebarea: și totuși ce vrea să spună până la urmă?

La această s-ar mai putea adăuga o alta: o imagine, chiar frumoasă (cum se întâmplă pe alocuri în *Sărutul*), dar nepotrivită ca atmosferă climatului dramatic (cum de asemenea se întâmplă tot pe alocuri în *Sărutul*) poate fi apreciată în sine?

Artă colectivă, filmul presupune mai întâi un sens comun, o colaborare realizată pe terenul oferit de partea literară a acestei contribuții. Și aici ajungem la subiect și voi începe cu alte întrebări:

Ce semnificații largi poate avea problematica singulară a acestui scenariu (scris de Alecu Ivan Ghilia), care ar fi efectele generalizatoare din experiența de viață a Savetei, principalul personaj din filmul lui Lucian Bratu? Sau — so luăm altfel acum — dacă este să ne ocupăm de un caz particular, atunci ce semnificații poartă el pentru noi ceilalți, de vreme ce filmul ne obligă să ne gândim la o asemenea treabă, el folosind niște simboluri, deci sinteze ce exprimă universuri distilate până la datele lor esențiale?

*Sărutul* nu are o problematică de semnificații generale — asta e sigur — și preia un caz spre a demonstra cu ajutorul unei metaforice și al unor simboluri foarte primare (un bulldozer, elementul ce ar reprezenta noul, curățând zăpada în drumul spre cimitir unde va fi îngropată soacra Savetei, expresie lirică a vechiului), folosind deci asemenea modalități spre a demonstra cu ajutorul lor lupta ce s-ar da între ceea ce este vechi în conștiințe și noul biritor care întinereste și fertilizează aceste conștiințe. Dar atunci, dacă vrem să atacăm această

dialectică înfruntare între vechi și nou, fie în planul general, fie în cel al conștiinței unor oameni, atunci de ce să ne angajăm pe un teren de excepție — cazul Savetei (în viața căreia s-au petrecut două accidente: își pierde soțul în război, dramă legată de faptul că Saveta este violată de un sofer neam?) și nu încercăm să deslușim existența acestei înfruntări în condițiile firești ale vieții noastre sociale? Pentru că din punct de vedere psihologic și sociologic cazul Savetei este fals și voi încerca mai jos să arăt de ce.

În vremea la care se referă filmul (1951), Saveta este o tânără încă, membră a unei cooperative agricole, duclnd o muncă despre a cărei natură nu ne prea dăm seama, dar îi acordăm toată încrederea noastră. E de presupus însă că înțelegând rostul nou al satului socialist, ea a aderat la viața de azi în urma unui proces care i-a revelat schimbările petrecute în structura noastră socială, precum și perspectivele ce se deschid satului. Iată deci un act de emancipare, incompatibil cu comportarea din afara cooperativei, unde o vedem pe Saveta făcându-și niște apariții îndoliate și nimic mai mult (atât de îndoliate de parcă ar fi imediat după întâmplările nefaste despre care am pomenit) și fiind mereu „înțeleasă” și „învoită” de o responsabilă mult prea amabilă și prea dispusă la o asemenea înțelegere. Aceasta să fie oare manifestarea de supremă corespondență umană pe care trebuie să o arate permanent colectivitatea în procesul nostru de muncă?

Comportarea din film a Savetei — așa ruptă și contradictorie cum apare ea — nu reflectă în nici un caz un proces dramatic din conștiință dus între atitudini antagonice, care ar naște o luptă lăuntrică, ci mai degrabă o dublă



Florescu. Scena a fost reluată de mai multe ori. Pintilie a dat tradiționala comandă: Motor! abia când Irina Petrescu a realizat acea timiditate, acea nehotărâre care-i părăsese esențialele regiunilor pentru respectivul moment din scenariu. \*

Am reușit conversația după ce acesta cadru a fost tras — Reușit să transpuneți cu exactitate stilul decupajului în filmările propriuzise? — Decupajul reprezintă pentru orice regizor o dorință. Realitatea modifică însă multe din cele trecute pe Irina. Problemele filmate, alegerea locurilor unde se va turna, situația concretă din momentul când se realizează cadrul și, de ce să ne ferim să spunem, inspiratia pe care o ai sau nu în ziua respectivă înseamnă tot atâtea complexități tot atâtea puncte noi pe drumul care duce de la scenariu la film. În cazul de față, am tras pe puțin imaginea pentru că să pot să am imaginea concretă cinematografică a filmului. Cred însă că în privința realizării atmosferei ne aflăm pe drumul cel bun.

Încinzi spre filmarea pe viu, în decur real, sau spre cea de pe platou? — La început am avut prevăzute 18 decururi pe platou. Motive obiective (platurile nu erau libere atunci când aveam filmări) m-au făcut să revindec decupajul, să pornesc în căutarea unor decururi reale, să reduc de la 18 la 3 numărul interioarelor ce trebuiau construite. Mi-am dat seama că alegerea unor interioare reale avantajează stilul în care mi-am propus să fac filmul. Se poate realiza mai bine acel proces de asimilare, altă a elementelor din interior cit și a celor din exterior (strada va avea în *Duminică la ora 6* — după cum vom spune — un rol foarte important) care să asigure tonul, atmosfera dorită.

Alegerea distribuției va făcut să vă schimbată viziunea pe care o aveți, la lectură, asupra personajelor principale? — Personajele, așa cum și le imaginați, cum le găndiți, atunci când nu cunoști viitorii actori urmează în momentul în care interpretii au fost aleși. fie să li se adapteze, fie să suporte un proces de modelare. Să fiu bine înțeles: mi s-a refer la efortul de adaptare, efortul de compoziție fiind necesar în ambele cazuri. În privința celor pe care i-am ales eu: cred că în ceea ce o privește

pe Irina Petrescu (Anca) sînt de rezolvat numai probleme de compoziție, personajul călcîndu-se perfect pe autonomia interpretului. În timp ce la tânărul student Dan Nuțu (Radu) este nevoie să lucrăm și în ceea ce privește adaptarea la rol.

Sergiu Huzum, avînd încă de lucru, să apropiat abia către sfîrșitul conversației noastre. L-am abordat:

— Este sau nu aparatul de filmat un element care stînghereste actul de creație al actorilor? — Adeseori acest lucru se întâmplă. În filmul pe care-l realizez cu Lucian Pintilie mă voi strădui însă ca aparatul de filmat să nu fie nici o clipă un coșmar pentru interpreti. Cred că obiectivele cu distanță focală lungă pe care le folosesc, implicit distanța mărită dintre actor și aparat, vor face ca reacțiile firești, spontane, să nu dispară. Am făcut apoi remarcă, privind interiorul papetăriei, că locul reînțeleoare masive a fost lung de cîteva stative cu securi, asemănătoare cu cele înfite în iluminatul străzilor. Huzum a explicat:

— Nu vrem să ne înfrumusețăm personajele, vrem să le prezentăm ca pe stradă, ca în viața de toate zilele. În acest sens, sursa electrică pe care o folosim (aceste becuri cu vapori de mercur pe care le vedeți) vine doar să întărească lumina reală (cea care intră prin ferestre, uși etc.). De aceea nu vom fugi de lucrurile de obicei evitate (geamuri, oglinzi), de acele obiecte pe care operatorii preferă să nu le filmeze.

— În acest caz, cum va fi compoziția cadrului? — Tîndem spre o încastrare aparent neglijentă. Nu pot să spun că am ajuns încă la ea. Ne străduim însă să ne eliberăm de unele rigidități, de tot ceea ce ar putea îngrijă mișcarea personajelor. Vrem să fim cit mai aproape de cotidian, de lumea de pe stradă.

— Ați vrea să văd trans-traw-ul? — Aici Huzum a trebuit să-mi răspundă tot print-o explicație teoretică.

— Avem deocamdată principii? — Filmarea cu perspectivă variabilă. Constructorii nu termină încă aparatul.

Pintilie a adăugat: „Pînă la sfîrșitul filmării îl vor termina”

**DIALOG CU SCENARISTUL ION MIHĂILEANU**

— „Duminică la ora 6” va fi o idiliă a adolescenței? — Da și nu. Dacă am aprecia exclusiv după vârsta eroilor sau dacă am considera că lirismul este apanajul adolescenței, răspunsul ar putea fi afirmativ. În această „idiliă”, cum îi spuneți, intră o doză de luciditate, de elan reținut, de interioare și de tristete care depășesc „luna mi” a adolescenței. Într-o doză de luciditate, de elan reținut, de interioare și de tristete care depășesc „luna mi” a adolescenței. Într-o doză de luciditate, de elan reținut, de interioare și de tristete care depășesc „luna mi” a adolescenței. Într-o doză de luciditate, de elan reținut, de interioare și de tristete care depășesc „luna mi” a adolescenței.

— Și epoca? Cum se conjugă destinele eroilor cu evenimentele lui 1940? — Epoca nu este, în film, un fenomen exterior. Participarea la rezistența antifascistă este pentru cele trei personaje, Marin, Radu, Anca, un credo, o necesitate vitală, de concepție și de caracter. Și, mai ales, un protest. Nu un protest impulsiv, furios, mai degrabă un mod de viață care intră în cele mai intime resorturi ale psihologiei individuale.

AI. RAOVICEANU

existență. Oricum, s-ar putea vorbi cu mai mult ușurință de un caz clinic, de o dualitate împinsă pînă la masochism în comportările Saveitei față de o soacră a cărei tutelă despotică o acceptă într-o atitudine de resemnare amestecată cu o vagă venerație. În timp ce soacra este un fel de apariție mai mult legendară — senilă și bigotă — avînd halucinantă obsesii deprinse de tot ceea ce este realitate omenească, departe chiar de însăși durerea unei mame care cu șapte ani în urmă își pierduse un fiu. Încărcarea cu simboluri, cu semnificații a unui personaj nu înseamnă transferarea lui în cîmpul incredibilului, al irealului. Căci oricite exagerări deliberare ar presupune actul de creație artistică, el reproabă de plano tot ceea ce este fals. Or, soacra Saveitei este un asemenea personaj fals: ca date umane (dacă durerea e veche de atîția ani și o duce la demență, ea nu mai poate reprezenta nimic altceva decît un caz); ca date sociologice, de asemenea (este puțin credibil ca un om chiar copleșit de o durere mai veche să nu-și găsească măcar elementarul instinct biologic de apărare, de acceptare, de adaptare la situație și ca nimic din ceea ce se petrece în jur să nu-l înfrunzească, fie chiar și în sensul unei reacții ostile. Dacă se întîmplă totuși cuiva o asemenea rupere de realitate, avem de-a face cu o abulie și iarăși nu este nimic interesant de raportat la generalitate); ca date dramatice, el este — în sfîrșit — de asemenea fals — pentru argumentele de mai sus căroră li se adaugă încă unul: neavînd nici o funcție reală, necombinînd cu nimic la ceea ce se întîmplă în jurul ei și în afara ei, și trăind într-o ficțiune, o plămădire a minții ei, bătrîna soacră a Saveitei nu poate participa decît ca apariție stranie la conflictul scenariului. Dar acest conflict îi atribuie totuși bătrînei un rol de căpetenie în determinarea destinului Saveitei. În rest nici nu mai trebuie demonstrat aproape nimic. Ceea ce se întîmplă este o succesiune de ipoteze intitulate dramatice, dar fără un subtext convingător: Saveita e tristă (ca expresie mimică), o vedem ca atare și ni se amintește fugăr o vorbă fatidică — soacra. Deducem cauzele: soțul pierdut în război, șoferul neaștept etc. etc. și printr-o

serie de raccourci-uri ni se materializează toate sergiile ale durerii Saveitei. Urmarea? O iubire nouă care ar putea fi regeneratoare pentru Saveita este contaminată și ea de climatul general și obligată să sufere. Nimeni din jur nu poate influența această prea lungă suferință acută provocată de dispariția cu ani în urmă a soțului (oricît am ști cu toții că durerile chiar dacă nu se șterg, rămîn în noi ca o undă tristă ce se face resimțită în răstimpuri).

Pentru a da un fundal acestui conflict purtat de fapt de doi eroi principali, s-a organizat o lume și o activitate menită să fie replica vie la ceea ce se întîmplă în ograda Saveitei. Trei cosmonauți — ulterior i-am identificat a fi numai tractoriști îmbrăcați în salopete de balneiside cu gulerase de blîniță albă (tractorul funcționează totuși cu motorină și ulei), cionesc voioși și inutil niște pahare la un fel de chermesă aducînd mai degrabă a platură de filmare; niște fete, sîtenice, se mișcă grațioase pe tocure înalte (eu sînt în admirația acestor cuceriri ale modei, dar am impresia că, dacă pentru o biată bătrîna moartă trebuie să despice nămeții ditamai buldozerul, pentru niște ființe vii și cochetă — în ipoteza că n-au deprins obiceiul citadin de a-și purta pantofii în sacose — numai heliicopterul ar mai fi fost o soluție, ceea ce era foarte în nota de fals, de arbitrar construit a acestui film în care, neîntîmplîndu-se nimic, se inventează atmosferă.)

Despre valoarea plastică a imaginii de care am vorbit mai sus, îi las colegului meu de rubrică, Ion Frunzești, plăcerea și competența de a vorbi mai pe larg, știînd în același timp că el nu o și analiză deprinsă de celălalt cadru: cel dramatic. Cît despre actori (intre care unii de frunte ai ecranului nostru, Maria Cupeca, Grația Albini și Emanoil Petru) numai cuvinte de laudă pentru o strădanie care este întodeauna nobilă, chiar și atunci cînd se termină într-un eșec, cum este cazul de față. Dar nu se poate reproșa nimic talentului lor, ci inconsistenței absolute a textului și concepției regizorale.

Mircea ALEXANDRESCU



Înmormîntare cu buldozer

## Colocviiu

### Problema nu-i falsă...

Filmul lui Alecu Ivan Ghilă, Lucian Bratu și Constantin Ciubotaru cerească zăna din dramele omenești prin care ultimul război mondial își prelungește amar amintirea în viața noastră de azi. Vechi erasuri, prejudecăți și spaime nelămurite îngreunează eliberarea unor conștiințe de stazele trecutului: zburcîmii Saveitei, văduva terorizată de vina ei în moartea bărbatului și de doliul fanatic al soarelui mi s-a părut motivat, autentic, înfățișat cu talent de Grația Albini în tăcerile grele și izbuierile înfricoșate ale frumoaselor țărâni. Autentic, cu excepții (tractoristii costumați periferic și uniform s.a.), e și ambianța satului din acel an, dură, în liniatură simplă de alb-negru efectiv, în contrast net față de ceea ce cinematografia ne-a servit nu arareori odinioară, în tablouri de arizanați cu păpuși vii împingăcate aranjînd ulocile festive în prepelecure de comandă.

Inegalități artistice stînjitoare tărăzăz desăurarea subiectului. Halucinația bătrînei care își vede feciorul venind surzător înjurat de fiicăci cu capra, în filmul amestor, ca bătaia singelui, aljucului, e impresionantă. Dialogul dintre Petre și Saveita e anost (ba chiar cu elemente rîzibile), cu altă mal mut cu cît acest fiicăci (care s-ar fi convenit a fi mai decis) a căpătat printr-un machiaj nenorocit, slujînd chipul atât de agreabil al lui Emanoil Petru, o figură de faule unuros și abulic cu o durere concentrată și chipul neamțului cu ochelari te urmărește. Încercarea de dragoste din casă se degradează prin stîngăciile artistice, pînă la obscen. Se pot enumera și alte inconsecvențe de structură și de stil.

E însă acest film fals pentru că ne-ar fi decît etalarea unui caz? Mi-e imposibil

să ajung la o asemenea concluzie, dacă poruncesc la realizarea peliculei și nu de o viziune personală asupra întîmplării. Bătrîna e o jertfă tirzie a războiului. Tînăra femeie e un suflet schilodit care, sub înfruntarea dragostei și prin efectul solidarității omenești caracteristice rînduitorilor socialiste, se va elibera de o povară crîncenă lăsată de război (deparțial reușită). Ce e și aici incredibil? Fiește, scenariul înfățișează un caz. Dar tot pe un caz e grafiată și materia filmelor Vrăjitoarea, Al 41-lea, O conșoțorie, Climata, La Strada, Două Izori, Fecioara și a altor mii de produceri cinematografice. Nu pentru comparații calitative le enumerăm, ci pentru a aminti că încriminarea de singularitate nu poate funcționa, estetic vorbind, prin ca însăși, ci doar prin raportare. Și filmul, aici, nu manifestă nici în intenție, nici în fapt dorința de a extrage cazul din conținutul social, ci dimpotrivă. Mai cere că formulînd o acuza de particularism ar trebui să ne luăm precauția de a nu plăti un tribut înfrînt teoriei tipicității sub zodia mediei statistice. Mircea Alexandrescu este îndreptățit să exprime insatisfacții artistice, nu înțeleg însă de ce sînt acestea subsumate expres unor generalități teoretice care nu se aplică universului filmului.

Sînt de părere că Scenariul nu folosește simboluri, ci metafore cinematografice, că nu-și propune să demonstreze lupta dintre vechi și nou, sub aspect foarte general, în conștiințe, ci faptul că viața nouă îi depovărează pe oameni (actiunea e a anului 1951) de spaime ale trecutului și le sîmăduiește rănille sufletului. Saveita e un caz, dar în acest sens, cu implicații sociale lesne deplastibile în mediul țărănesc, unde războiul a gravat amintiri indoleabile. Adevărată la societatea nouă n-a rezolvat dintr-o dată toate problemele umane, unele cunosc o evoluție truptată, înceată, cu discontinuități și inerente zigzaguri. În film, în aceste situații și replici false, cronoclarul are dreptate. Problema însă nu-i falsă și nu vîd temeruri de a-i expune pe realizatorii în zona zero a eșecului.

Valentin SILVESTRU

la ora 6"  
descesenței?  
că am apre-  
spă vîrsta  
n considera  
e apasului  
apsul ar  
n această  
ntră  
de clan  
riorizare și  
e depășe  
dolescenței.  
\* nu erită  
este 40 de  
ca pe niște  
un se con-  
or cu eve-  
0?  
te, în film,  
e caracter.  
Parti-  
ante anti-  
u cele trei  
radu, Anca,  
tate vitală,  
e caracter.  
rotest. Nu  
siv, furios,  
od de viață  
mai întîme  
logiei indi-

— Confesiune, autobiogra-  
fiu? Heițune? Cite ceva din  
toate?  
— Ar fi foarte simplu și  
ușor să vă răspund: cite ceva  
din toate. Aș dori foarte  
mult ca spectatorul să recepte  
sinceritatea și adevărul  
un puternice sentimente de  
dragoste, trăite într-o epocă  
neprielnică, din toate punctele  
de vedere, marilor elanuri  
lice. Ar dacă sinceritatea  
e caracteristica unui confesi-  
on sau a unui film de fic-  
tiune, traecti dr. concluziile.  
Cred că „tonul” regizorului  
va face „muzica” filmului.  
— Erol! „dumneavoastră  
n-au timp pentru a se iubi.  
Deel un film al romanticism-  
ului timp?  
— Trage! sau; nu cunosc  
îndrăgostiți care se afe în  
„eră de timp”, cînd sînt  
fulgerați de pasului mistu-  
toic. Ei n-au de partea lor  
Timpul, epoca. Și drama e  
că Timpul nu acționează

numai, sau în primul rînd,  
ca un factor exterior. Incerți-  
tudinile, absurdile, sentimen-  
tulresponsabilității sînt struc-  
turate în viața intimă a per-  
sonajelor. Dacă o asemenea  
stare de spirit poate fi defini-  
tă romanticism, regizorul, nu știu  
știu doar alt: sentimentele  
sînt tragice.  
— Ca părere aveți despre  
evențele de mare tensiune  
dramatică, despre evențele  
șoc și cum își găsește ele locul  
în dramaturgie (de pildă  
arostarea lui Radu)?  
— Pe la începutul filmu-  
lui, cel doi eroi, Anca și  
Radu, apar cu totul întîmplă-  
tor — ca în viață —, la un  
bal. O ciocnire violentă, la  
care sînt martori și partici-  
panți, va fi împrejurarea care  
li va apropia. Ea va prevesti  
însă și dezordămintul tragic  
al dragostei lor. Evențele  
șoc, de mare tensiune drama-  
tică, care apar pe parcursul  
filmului marchează prezența  
neurtătoare a epocii.

— „Duminică în ora 6” va  
fi un film Hiroșimă?”  
— Mai exact, în intenția  
noastră, un film psihologic, de  
atmosferă, implicînd lirismul  
și tensiunea epică.  
— Ați cuprins în caracterul  
lui Radu ceva din dilema  
cornelle-ană între dragoste  
și datorie?  
— Cornelle este un clasic  
genial, dintr-altă epocă. Să  
lăsam genile în pace. Dilema  
lui Radu, în intenția mea,  
nu este o pendulare între  
dragoste și datorie; o sîfșiere  
iluztrică rezultată din con-  
trafecția între dragoste și  
necesitatea înțeleasă, conștientă,  
a acțiunii revoluționare.  
Excluzînd care o asemenea  
contradicție plîntătea lubri-  
ri, trăită la cea mai înaltă  
tensiune? La această între-  
bare va încerca să răspundă  
filmul.  
— Se va încerca o reconș-  
tituire „de muzeu” a epocii sau



Dan Nupu — student la I. A. T. C., protagonistul filmului

o prezentare stilizată, din  
elemente esențiale, semnifi-  
cative!  
— Epoca e implicată în  
destinele individuale ale eroi-  
lor. Ceea ce nu exclude pre-  
zența unor detalii, și nu ma-  
detalii, semnificative.  
— Și cotidianul dragostei  
Totuși e o iubire în condiții  
excepționale! Cum l-ați reali-  
zat!  
— Orice iubire, oricare ar  
fi împrejurrile, favorabile  
sau potrivnice, conține deta-  
lii, și cotidianul dragostei  
de pildă, de filmul englez  
Seară întîlnire, de detalieele  
săse cotidiene? Ceea ce vă  
pot spune este doar atât că  
neliniștea dă o anumе am-  
prentă, fără să macine coti-  
dianul iubirii. Ar surpriza,  
în ansamblu filmului, s-o  
lăsam pe seama regizorului  
Lucian Pintilie, care, impre-  
ună cu întrega echipă, reali-  
zează acum Duminică la ora 6.

Al. R.

## Pînă cînd...

Izolarea artificială, trăită ani de-a rândul de o femeie care a suferit un soc deosebit de puternic în timpul războiului și care se consideră vinovată de moartea soțului, ca și revenirea ei, înecată și dramatică, în viața normală și la iubire, mi se pare o dramă posibilă. Ideea cuprinsă în această poveste e generoasă. Dar filmul, care se vrea de introspecție și minuțioasă analiză a comportării, se subminează singur, în două feluri: prin sărăcia vieții lăuntrice a eroilor (ce sîm despre Săvețea în afară de faptul că suferă și se izolează, și ce altceva știm despre Gheorghe decît că o iubește?) și prin neautenticul flagrant al mediului, neautentic care devine absolut insuportabil în dialog.

Așa se face că filmul eșuează, în ciuda reușitei unui episod (evocarea violului, retrospectivă care are ritmul, cursivitatea procesului mintal și precizia dureroasă a unei amintiri inasportabile de chinuătoare), în ciuda interpretării frumoase a Grazelei Albini, care dă reacțiilor eroinei atîta adevăr cît se poate conferi unui rol în asemenea măsură schematică — și în ciuda imaginii lui Constantin Ciobotaru.

Ce concluzii se pot trage din acest eșec? Că este înfinit mai greu să faci un film de analiză consacrat vieții contemporane decît să realizezi un film istoric cu zeci de personaje, sute de croi, mii de figuranți. (Și Lucian Bratu și Emanuel Petruș reușiseră să ne convingă în *Tudor* de maturitatea simțului lor cinematografic). Și că filmul cu scenariu original, inspirat din lumea contemporană nu se poate lipsi de adevăr: de adevărul mare, al caracterelor și relațiilor, de adevărul mărunț, dar covârșitor de important, al amănuntului. Mai flagrant decît în alte realități, acest păcat al *Sărutului* privește mai larg producția noastră cinematografică. Pînă cînd nu vom învăța să descoperim și să stăpînim adevărul vieții, autenticul prezentelor, împrejurărilor, faptelor și atitudinilor caracteristice lumii noastre de fiecare zi, nu vom avea filme bune, adică realiste, despre viața pe care o trăim.

Ana Maria NARTI

## Nu „textul“...

Critica noastră e, în fine, pe cale să accepte că filmul este al regizorului — „al lui Lucian Bratu“ în cazul de față. Dar am impresia că, în cronica sa, Mircea Alexandrescu „face reporiuri“ scriitorului Alecu Ivan Ghilia pește capul regizorului“, cu aerul cu care în cronica unui spectacol de operă ai analiza — cum e și firesc să analizezi — libretul și partitura muzicală, independent de regia spectacolului.

„Totul“ în film putea adică să fie altfel, dacă autorul său unic, regizorul, „ar fi vrut“ să fie. Alecu Ivan Ghilia a scris de mult prima variantă a scenariului; se numea *Drumul* — titlul era legat de leit-motivul asteptării, al întoarcerii, fiindcă existau și leit-motive; scenariul nu era de loc o „piesă de interior“, oamenii evoluau în spațiu, aveau relații normale între ei, trăiau și ziua și noaptea, pe cînd în film avem impresia că e o noapte perpetuă, printr-o altă din cauza stilului inadecvat al imaginii, construită în deosebi pe degradarea de negru.

În filmul acesta, *Sărutul*, există un singur episod, scurt, care se apropie intrucîtva de viuținea, de stilul cinematografic pe care le-ar fi sugerat scenariul — secvența retrospectivă din timpul războiului, arătînd drumul femeii, în camion, pe șoseaua care trece prin pădure. Dintr-odată, regizorul și-amintește, vag, cum ar fi trebuit să fie filmul, simte adevărată tardivă a unei unde de poezie, imprimă ca atare și camerei lentooarea aceea cu care evoluează, fără spor, pe șoseaua nesfîrșită, estompează sunetele...

În tot „restul“ filmului, materialul de viață, decupajul, jocul actorilor, imaginea, sînt — toate — încercate, coplesite, diformate de inerția unei concepții și a unui stil dramatic tip post-kammer-spiel, dinainte de 1930. Gesticurile și trăirile în memorii apar atît de greșite, atît, pe celelalte terestre, contemporane. Cînd eroinea se așază o dată în fața ușii, ca să nu-și lase iubitul să plece, expresia sa de groază imperativă ne-a amintit o clipă de apariția fantomatică a unei femei, dintr-o noapte, în filmul *Trei scîmbe*, realizat de Jean Mihail în 1933.

De aceea, cînd Mircea Alexandrescu conchide cu o remarcă asupra „textului“, ne întrebăm: care text? Propriu-zis, în film, nu există alt text — ca text — decît genericul.

Valerian SAVA



Secvența *Bubico* beneficiază de jocul de calitate al Căliei Dima și de un cățel admirabil dressat. În rolul domnului — Gr. Vasiliu-Birlie.

# CARAGIALE din nou pe ecran

Filmul lui Jean Georgescu, mai bine spus filmele (căci sînt două) sînt strîns dispărerea critică, un amestec de jenă și de ciudă. Jenă — pentru că Jean Georgescu este singurul nostru regizor profesionist de valoare tradițională, elev sîrgincios al unei școli de cinematograful bun, meșteșugar conștiințos, creator nu numai bine intenționat, ci „notist“ al filmului, unul dintre „clasicii“ peliculei românești. Aprecierile nu-l situează, firește, în clanul „monștrilor sacri“ — Dreyer, Clair, Stroheim, Welles, de pildă —, dar sper cel puțin că indică limpede locul lui în raport cu amatorii prestigioși, empiriști și

inegali, capabili de scrieri în ordinea posibilă a hazardului numerelor mari, amatori a căror prezență e adeseori în film la fel de potrivită ca dansul unui elefant într-un magazin de porțelanuri. Ciudă — pentru că tocmai unui asemenea profesionist nu-i pot fi considerate veniale păcatele pentru care sîntem clementi cu nepricepuții profesioniști. Omului care-a realizat — și-n ce condiții tehnice și financiare meschine! — excelentul film *O noapte furtunoasă* (1942), celui care, după eliberare, dădea modestei cinematografil naționale *Trei scîmbe* (inferioare ecranizării anterioare după Caragiale,

dar valoroase în universul cinematografic tern din perioada aceea), nu îi sînt îngăduite la un nou Caragiale bibliile tehnice, erorile flagrante de gust, carențele de scenariu și de regie — reprobabile și la un debutant nedotat —, cu atît mai puțin eșecurile scandalozose de platitudine totală (nici măcar datorate vreunei temerități de căutare și experiment, ci mici, redevabile parcă pripeli și incompetenței).

*Moșturi 1900* debutează cu un lung pregeneric de desene colorate statice (Geta Brătescu), animate rareori de montaaj sau prin procedee de cadraj, ilustrînd într-o manieră la lăjidele textului (cu puține tăieturi),



al schiței O conferență, rostit de Marcel Anghelescu. Acest pregeneric — la care (după un haotic hiatus animat de film cu oameni) se adaugă o *coda* — poartă de același tip — constituie primul din cele două filme neunitar etichetate *Mofturi 1900*. Și este, în ciuda lungimii lui (chiar dacă-l judecăm independent), singurul lucru realizat din cele 110 minute de proiecție. Verva grafică și coloristică a Getei Brătescu, de bună calitate, mulată discret pe textul lui Caragiale, e uneori prea roabă acestui text, alții cu timide veleități de autonomie, care însă nu deservesc ideea, dimpotrivă. Minutele decepționante încep după generic, o dată cu prezentarea actorilor principali: o succesiune halucinantă de capete cu privirile fixe. Incerenite fotografice, treclnd de la stînga la dreapta, într-un ritm de panopticon de Muzeu Grévin. Defilarea prefațată nu trasa sinistră a unei producții de groază, ci o comedie! Pri-

mul număr al acestui cocktail curios pune în scenă schița *Diplomație* (Ileana Iordache, Geo Barton, Vasile Tomazian, pe trotuarul unui „Gambinus” de operetă sau de plaut primitiv). Se cuvine să ne dumirim aici asupra unei confuzii deseori făcută de critica de film cînd dezbate valoarea adaptărilor cinematografice după opere literare. Eroarea cea mai frecventă este raportarea permanentă a filmului — produs finit al unei arte — la schița, nuvele, romanul, piesa de teatru — produs finit al unei alte arte — schița, nuvele etc. — ce-a stat la baza scenariului respectiv.

Și mărul și pruna sînt fructe. Pot fi bune sau rele, dar nu stau într-un raport reciproc de dependență. Cuiva poate să nu-i placă mărul și să adore pruna. Altcuiva, tocmai pe dos. Cineva să le divinizeze pe amîndouă. Altcineva să le deteste pe amîndouă. Raporturile între măr (sau prună) și subiectul consumator pot varia.

Raporturile între cele două fructe n-au cum varia, în planul calităților lor neexistînd posibilități de raportare. Nu poți spune (între un măr bun și o prună bună): „Mărul e mai bun ca pruna!” Păstrînd proporțiile și adaptînd nuanțele, cam așa stau lucrurile și în relațiile dintre carte și filmul care-o adaptează. A spune: „*Gervaise* e mai bun decît *L'Assomoir* al lui Zola” sau „*Gatopardul* lui Lampedusa e mai bun decît filmul lui Visconti” e un non-sens. Nevoia de a raporta filmul (indiferent de calitatea lui) la punctul de plecare al scenariului, cartea (indiferent de calitatea ei) este o slăbiciune a criticului prea lenș sau prea prudent ca să judece autonom. Și tăierea cutărui episod din carte (chiar dacă foarte cinematografiabil) smulge proteste vehemente cronicarilor: ei urmăresc, țînd textul în mînă, unde se poticnește sau uită și sare un pasaj elevat cuminte care-a-nvățat pe dințară. Măntreb de ce fervoarea asta

de apărători ai intereselor publicului (pe care-l previn mereu strîgînd „atenat literar!”) nu se exercită și în cazul filmelor cu scenariu original (majoritatea)? Sau acolo nu mai are obiect, pentru că numai puțini au acces la scenariu? Am țînut la această lungă precizare pentru că sînt silit să-l fac scenaristului și regizorului Jean Georgescu un reproș aparent similar: nu respectă... textul lui Caragiale! Și nu mă contrazic. Filmul său nu este o adaptare liberă, o *transpunere cinematografică a ideilor* cuprinse în textul lui Caragiale. *Mofturi 1900* este un album cu fotografii colorate, traducînd (în sensul propriu al cuvîntului) în imagini de carte poștală textul, cuvintele lui Caragiale. Nu există aici nici un fel de efort de independență creatoare, nici măcar veleitar. Dialogul — cu excepția unor tăieturi, adesea nefericite — este, tipografic vorbind, al lui Caragiale. Schițele și momentele principelui prozei sînt de fapt mici „drame” (în sensul originar al cuvîntului, de acțiuni scenice) care se pot juca oriînd pe o scenă (cum au și fost de altfel de-atlea ori), fără ca lectura dialogată să impună adăosuri lămuritoare sau tăieturi regizorale. Nu știu cum înțelege Jean Georgescu autonomia creatorului în artă și raporturile lui cu obiectul creației, dar filmul așa cum apare pe ecrane nu este decît un spectacol de teatru, un „*coupé*” compus din 6 schițe, filmat în culori, pentru a păstra în memoria arhivei figurile cîtorva actori. În aceste condiții, de teatru mutat de pe scenă pe platou, totuși teatru și nu film, nu numai că am dreptul, ci și obligația de a judeca opera cinematografică a lui Jean Georgescu raportînd-o la textul pe care s-a străduit să-l respecte cu fidelitate și pe care l-a trădat tocmai din cauza asta. Din prima ecranizare chiar, *Diplomație* (unde Vasile Tomazian recită linear și face penibilă urmărirea acțiunii rolul lui nenea Mandache), scenaristul-regizor colaborează în chip reprobabil cu nenea Iancu. Mița (excelent schițat de Ileana Iordache, într-un fals stil grațios parizian, așa cum îl înțelegea cuconetul demi-monden din Bucureștii noștri), după ce-l convinge pe Amicul (decent interpretat de Geo Barton), se desparte de cei doi plecînd la o mătușă (episod luat din schița *Mici economii*, probabil) unde va înfrîza. Finetea lui Caragiale, care sugerează cu discreție acidă sursa „micilor economii” și modul în care Mița își „traduce” interlocurii este spulberată în film de precizarea greoaie din cupeu: Mița e întreținuta unui senator bătrîn. Mai mult, spre sfîrșitul suitei de schițe — ca un rapel aproape grosolan — din curtea căsuței de mahala unde locuiesc Mița și nenea Mandache iese Amicul, satisfăcut că a fost „tradus”. Din privedor îl petrece cu o privire expresivă Mița, și-n poartă se întîlnește cu nenea Mandache înținat de noua reușită a soției. Repetiția erorii de gust din scena cupeului face penibilă toată istoria. Cocteau spunea o dată că „*abuzul de pedale există numai în muzică. Aproape toate limbile au pedale, dar limba franceză este un pian fără pedale*”. Cred, mai de grabă, că pianului, tocmai ca să nu se apese pe ele, i s-au pus pedale, așa ca o prezență virtuală. De ce-a simțit Jean Georgescu nevoia, aici și-n alte schițe din film, să apese, și încă atît de insistent? Alternanța



aproape schematică a planurilor mijlocii și a prim-planurilor din *Diplomație*, cu planurile generale ale porțiunilor de stradă (cu perspectiva pe un fundal en trompe oeil vizibil pictat ca la Meliès) sau ca cele din bodegă produce o picturală mortală salvată, în parte numai, de textul lui Caragiale. Acțiunea schitlor următoare *Amici* (Lache — Mircea Crișan, Mache — Ion Lucian), *O locuință*... (Lache Diaconescu, Mache Proeșescu — jucăți în stil revuistic de Horia Șerbănescu, respectiv, Radu Zaharescu), *Băbico* (bucurându-se de jocul de calitate al Celleri Dima și de un câtel admirabil dressat; în rolul domnului — Gr. Vasiliu-Birlic) este pusă în relație cu acțiunea din *C.F.R.* (Musteriul — Iurie Darie) și cu cea a unui fragment din *Situațiunea* (Nae — Al. Giurgiu, celălalt — H. Nicolaide), Epicentru fictiv și factice al întâmplărilor de mai sus este bodega „Gambrius”, dar firele care-o leagă de universul ce gravitează în juru-i sînt albe ca ața din verba de pomină. Replici finale din *Amici* i se răpește savoare, făcîndu-se caracterizarea pe care Lache pălmit i-o face lui Mache: „e măgar și violent!” În *Băbico*, fraza antologică de corolar „Cocoșul eu l-am aruncat, minciună-i cocoș!” a dispărut nemotivat. În *C.F.R.* de mascarea poantei, explicitarea ei este absurdă, la fel ca și conceperea personajului ca pe un june fante, viguros și nostim, așadar mai puțin credibil, în postura de încornorat clasic. Pe deasupra, rîsul din final este de-a dreptul dizgrațos, aiuritor, sugerînd paranoia, nicicum veselia (fie ea și de betiv) a omului căruia i-a reușit o farsă. Căci asta e semnificația subtilă a schiței lui Caragiale: musteriul e conștient de *qui-pro-quo* pe care-l strînește și, evident, nu e la prima mistificare de acest gen. Magazionerul, „mai mult tîndr ca bătrîn” cum scrie Caragiale, dar nu tîndr cum îl înțelege regizorul, îi răzbuună — amăgindu-și auditoriul — pe ceilalți soți care sînt rude cu șefii numai pe linia stîngă, a adulterului. Și ca și cum acest cumul de greșeli de toate felurile n-ar fi fost de ajuns, în final apare la berărie însuși domnul Caragiale, un fel de ipochimen șters, palid, cu pîncez, purtînd pe obraz masca unei încremeniri, supraomenești, de „maestrul” probabil, domn la masa căruia se așază niște cucoane de ceas tîrziu chicotind cu apropo cînd amfitrionul își notează pe o hîrtie fraze și formulări ale consumatorilor, evident pentru opera literară! Toată această cheltuială de vopsea și case de carton, combinată cu birjă și mobilă stil, cu personaje de operă în decor natural etc. (machiajul e scandalos; pînza de tul a postșelilor e vizibilă, fardul — de circ, bărbații — rujați suspect) se încheie cum a început, cu desene colorate și vocea lui Marcel Angheliescu. Aici, regizorul glumește complice cu publicul căruia, chipurile, i-a demonstrat cu haz „ce e arta”, sau își face inconștient autocritica, scoțîndu-l cu dibăcie vinovat tot pe Caragiale: „Fie frumos ne-nclăși?... I-nene lancule afirmă scenaristul, unchiule scrie Caragiale. Dar, și aici regizorul operează finalul schiței: „Și-mi întinde mîna. I-o sîrînt și-i răspund și mai încet: — Mersi de compliment, nepotă!... decît... mîna mi-o întinzi? Ce! Eu sînt minșaur? La cizmă, atceva se întinde. — Tot obraznic ai rămas, nene lancule!”. Ceea ce, oricum, e altceva decît fotografia lui I.L. Caragiale, așa cum poate fi înțelînă în manuale și care apare pe ecran ca ultimă imagine.

Romulus VULPESCU

## COLOCVIU

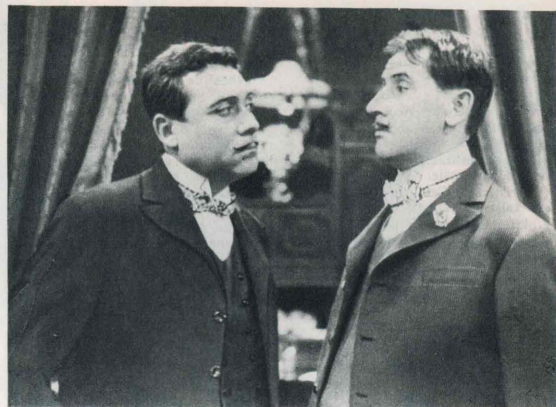
### Erau de toate...

Erau, va să zică, de toate: cinci schițe și jumătate de Caragiale, dintre cele mai „cinematografice”, incisive și spirituale: un eminent cunosător al lui Caragiale, regizorul Jean Georgescu, a cărui *Noapte furtunoasă*, nedetronată, am vrea negreșit s-o mai vedem, împreună cu o nouă generație de spectatori; mai erau cei mai populari actori de comedie ai noștri, de la Birlic pînă la „miraculosul” Crișan sau „hîtrul” Tomazian; și mai era penelul Getei Brătescu, inspirat și nervos, ancorat într-o lume de tentante caricaturi. Erau, va să zică, de toate.

Și totuși...

Recunoaștem (și asta nu e tocmai bine) eforturile tuturor realizatorilor, de la scenarist pînă la interpretii din sacrificata *Situațiunea*, de a pune cap la cap plăcuțele viu colorate ale schițelor caragialești pentru a ne oferi mozaicul unei lumi, a anilor 1900. Poate că metoda, în sine, nu este chiar recomandabilă (cinci schițe un roman?). Noi o primim, însă, ca a-tare, respectînd intențiile autorilor. Ceea ce mi se pare impropriu în „sudarea” momentelor — și supărător, foarte supărător pentru ansamblul filmului — este mularea și șlefuirea plăcuțelor caragialești în funcție de „interesele” filmului. Poate că, altfel aranjate după firea și spiritul lor, aceste plăcuțe de mozaic ar fi dus la idee desene decît cele rezultate prin aducerea lor la formele prestabilite ale filmului. N-am mai fi asistat la salvarea de la înec a exasperantului Băbico (în paranteză fie spus, acest personaj animalier nu este de loc ca la Caragiale: el devine în film un foarte simpatic protagonist) sau la ostentativele adaosuri finale din *Diplomație* sau *C.F.R.* Ligamentele filmului sînt debile, uneori cu inadvertențe de logică (vezi legătura stranie dintre *Băbico* și *C.F.R.*); ele nu pot decît să ne confirme convingerile că filmul a fost condus forțat în matca lui.

Poate că unele momente ale schițelor sînt trezească interes (și, efectiv, jocul unor actori strînește pe alocuri hazul). Dar se impunea, pentru a fi respectate înseși inten-



Lache Diaconescu și Mache Proeșescu, jucăți în chip revuistic de Horia Șerbănescu și Radu Zaharescu.

țiile realizatorilor, de a desena o frescă a anilor 1900, ca filmul să părească teatrul — cartioanele colorate, decorurile vizibile — și să refacă strada, pentru a da vigoare oamenilor și întâmplărilor vremii. Alt „moff” caragelian, *Căldură mare*, recent ecranizat la televiziune de Ion Barna, poate constitui, în acest sens, un exemplu. *Mofturi 1900*, cu tot pregenerul său savuros (poate prea lung în economia filmului), cu tot jocul relevant al unor buni comedieni, nu se constituie ca film. Rămîne un crochiu, o suită de schițe inabil sudate; preferăm citeva schițe a parte (cum regizorul Jean Georgescu a mai ecranizat: *Visita*, *Lațul slăbiciunilor*...) în care sondajul psihologilor să fie adînc pe verticală. Și nu diluat pe orizontală.

Călin CĂLIMAN

### Bunele intenții

Nu e nevoie de o introducere protocolară (despre meritele, recunoscute, ale lui Georgescu) pentru a spune lucrurilor pe nume: fără invenție, fără nerv, fără cunoaștere, filmul e simplu calc. (Știu, gestul ecranizării marelui scriitor e temerar, operația nu tocmai comodă, prestigiul imens al operei poate da trac ș.a.m.d.)

Fixate la nivelul unor similitudini de fabulație și limbaj, achizițiile caragialești ale *Mofturilor* au rămas superficiale, în pofida tuturor ambițiilor. Pe generic chipurile eroilor se perindă lent și fantomatic — Lache, Mache, Tache, Sache — galerie apasă, încremenită într-o expresie revelato-

re, tîntuită sub o lupă satirică („muzeu Grévin?”). „Lumea lui Caragiale” ar constitui, în dorința realizatorului, „tema” filmului. Trebuie recreat un sector din universul marelui satiric, cu policromia tipurilor care îl populează, cu problematica adusă sub reflector, cu ambiantele lui caracteristice. Jean Georgescu a strîns mai toate firele în spațiu, fizic și moral, al berăriei. Personajele diverselor schițe se cunosc, se caută, se salută familiar, de aici vor pleca eroii din *C.F.R.* și călătorul din *Băbico*. Interferența evenimentelor, conectarea insolită a replicilor ar fi putut căpăta virtuți generalizatoare pentru a figura o întreagă ordine, dar autorul peliculei se multumește cu racorduri amuzante. Romulus Vulpescu are dreptate cînd vorbește de un epicentru factice. Din cauza topii insuficiente, povestirile nu izbutesc să se articuleze, în ciuda coerenței de idei. Într-o dramaturgie organică și solidă. Morfologia e, în ultimă instanță, aceea a unui film cu scheiuri, asamblat artificial și adesea formal, camuflat inabil ca un șiretlic descoperit. Reconstituind atmosfera, Georgescu a știut, e drept, să evite un păcat curent: excesul de pitoresc (vă mai amintiți bufonadele iscălităe Naghi-Miheles, volanele rochiilor în care se împotmoleau sensurile și tășurile?). Fidelitatea cadrului există, dar exterioră. Costumele, mobilele, recuzita pot fi 1900, lipsește însă aerul particular, fizionomia foarte Caragiale a ambiantei, a acestui Gambrius forțotind de musteriul, a salonului unde domnișoara exersează la piano „Stella confidente”.

Filmul poartă fără tăgădat sigiliul meșteșugului și experienței lui Georgescu. Tăietura e montaj scapără cîteodată efectul bufon, metafora satirică: domnișoara românoasă gata să atace primele note și, ca o fată săgeată, zgomotul sec al roților. Apoi sînt citeva bune compoziții actoricești: Grigore Vasiliu-Birlic, mai economic ca de obicei, cu un umor suculent în încercările la care îl supun, prezente ori în contumăcie, farcelele pline ale unei pasageri. Cella Dima, ascuțită, Mircea Crișan, clevetind candid sub pavăza „amiciției”. Cu toate acestea...

George LITTERA

# CONFESIUNEA UNUI NEMUȚUMIT

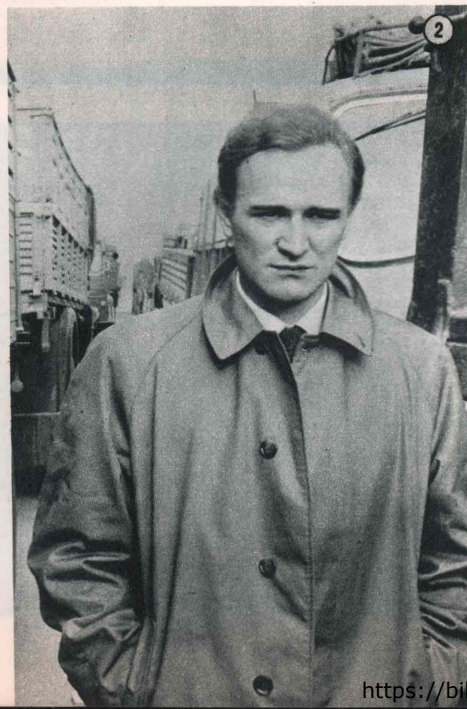
La Veneția, cu ocazia Festivalului din 1964, regizorul francez Jean-Luc Godard l-a întâlnit pe Antonioni; foarte curând între cei doi cinești care s-au jucat de-a interview-ul, dezbaterea despre film s-a transformat într-o dezbatere despre lume... Reproducem din „Cahiers du Cinéma” nr. 160 fragmente din interesanta lor discuție:



1. Mereu aceeași Monica Vitti: privire răstăcită, depeizată în mijlocul acestor castile obiecte de care nu se poate apropia (*Deșertul roșu*).

2. Un Richard Harris inedit: intelectual cu figură obosită, dezabuzată, surprinzătoare moliciune față de explozia vitală din *Viață sportivă*.

3. Michelangelo Antonioni.



— Îmi este foarte greu să vorbesc despre *Deșertul roșu* acum. E prea recent. Sînt încă legat de „intențiile” care m-au mînat să-l fac, n-am nici luciditatea și nici detașarea necesară pentru a-l putea judeca. Pot, totuși, spune că de data asta nu este vorba de un film despre sentimente. Rezultatele (indiferent dacă au fost bune sau rele, frumoase sau urite) obținute în filmele mele precedente sînt aici depășite, au devenit caduce. Înainte mă interesau doar raporturile dintre personaje. De data aceasta personajul central este confruntat și cu mediul social, ceea ce a determinat o cu totul altă tratare a subiectului. E prea simplită să spui — și mulți au făcut-o — că eu acuz mediul industrial, inuman, în care individul este zdrobit și împins spre neurastenie. Intenția mea era, dimpotrivă, de a traduce plastic frumusețea acestei lumi în care pînă și uzinele pot fi frumoase... Liniile, curbele uzinelor și ale coșurilor lor impunătoare sînt de multe ori mai frumoase decît arborii cu care ochii noștri s-au obișnuit poate prea mult. Este

o lume bogată, vie, utilă. Pentru mine — țin neapărat să subliniez — nevroza din *Deșertul roșu* reprezintă mai ales o problemă de adaptare. Sînt oameni care se adaptează mediului și alții care nu reușesc s-o facă pentru că sînt prea legați de structuri sau de ritmurile de viață astăzi depășite. Este cazul Giulianei, eroina din film. Violenta decalajului dintre sensibilitatea, inteligența, psihologia ei și cadența care îi este impusă provoacă criza personajului. Este o criză care nu se referă doar la relațiile sale epidermice cu lumea, la perceperea zgomotelor, a culorilor, a oamenilor reci și indiferenți care o înconjoară, ci și la sistemul său de valori (educație, morală, credință) care nu mai sînt valabile și nu o mai pot susține, ajuta. Ea se găsește deci în fața necesității de a se schimba total, chiar și ca femeie. De altfel este și sfatul medicilor



pe care ea se străduie să-l urmeze. Filmul e, într-o anumită măsură, povestea acestei străduințe, acestui efort.

— Lumea modernă nu este deci decât revelatorul unei nevroze mai vechi și mai profunde?

— Mediul în care trăiește Giuliana îi accelerează criza, dar este absolut natural ca el să poarte în sine terenul prielnic acestor crize. Nu e ușor să determini cauzele și originile nevrozei. Ea se manifestă sub forme foarte diferite și uneori la limita schizofreniei, ale cărei simptome se aseamănă deseori cu cele ale nevrozei. Mi s-a reproșat că am ales un caz patologic. Dar dacă aș fi ales o femeie adaptată acestui mediu, nu ar mai fi existat drama. Drama aparține celor care nu se pot adapta. Vreau să subliniez că nu mediul naște criza: el provoacă doar izbucnirea ei. S-ar putea deduce de aici că în afara acestui mediu nu mai există criză. Nu este adevărat. Viața noastră, chiar dacă poate nu ne dăm seama, este dominată de „industrie”. Iar prin „industrie” nu trebuie să înțelegem doar uzine, ci mai ales produse. Aceste produse există peste tot, ele ne intră în casă sub formă de materiale plastice sau mai știu eu ce, foarte viu colorate, ne ajung oriunde ne-am ascunde. Cu ajutorul unei publicității care se adresează din ce în ce mai mult subconștientului nostru, ele ne obsedează.

— Dar această frumusețe a lumii moderne nu este și rezolvarea dificultăților psihologice ale persoanelor?

— Nu trebuie subestimată drama acestor oameni. Fără dramă poate că nu ar exista oamenii. Nu cred nici că frumusețea lumii moderne ar putea rezolva, ea singură, dramele noastre. Cred, dimpotrivă, că o dată adaptați la noile condiții tehnice de viață, vom găsi poate și noi soluții problemelor noastre. Dar

de ce mă faceți să vorbesc despre aceste lucruri? Nu sînt filozof și raționamentele n-au nimic de-a face cu „invenția” unui film.

— Prezența robotului, de pildă, în camera copilului Giulianei, este folosită sau nu?

— Cred că da. Pentru că băiatul, jucîndu-se cu acest soi de jucării, se va adapta foarte bine la viața care-l așteaptă. Dar iată că revin la discuția de adineaori. Jucăriile sînt produse de către industrie care influențează astfel educația copiilor. Mai sînt încă sub impresia unei discuții pe care am avut-o cu un profesor de cibernetică de la Universitatea din Milano, Silvio Ceccato, pe care americanii îl consideră un nou Eisenstein. Este un tip formidabil, care a inventat o mașină ce poate conduce un automobil, scrie un reportaj din punct de vedere estetic, etic sau jurnalistic etc. E vorba de un creier electronic. Acest om de știință care dă dovadă de o luciditate extraordinară, nu a pronunțat în timpul convorbirii un singur cuvînt tehnic pe care eu să nu-l fi putut înțelege. Totuși am simțit că înnebunesc. La un moment dat nu mai pricepeam nimic din ce-mi spunea. El se străduia să folosească limbajul meu, dar se găsea în altă lume. În schimb, secretara lui, o fată tînră, îl înțelegea perfect. Se pare că pentru acest tineret creierul electronic e foarte simplu. Mie însă mi se pare imposibil. Privesc cu multă invidie această evoluție și aș vrea să fac și eu parte din lumea nouă. Din păcate, noi n-am atins încă pregătirea necesară. Este o dramă a mai multor generații ca a mea, a dumneavoastră, a celor de imediat după război. Cred că în anii care vor urma vor fi transformări violente atât în lume cît și în conștiința individului. Criza de azi provine din această confuzie spirituală, din această confuzie a conștiințelor, a

Senzația vidului, eclipsei de sentimente e redată printr-un peisaj citadin strănut, izolat sub un clopot de sticlă...



credinței, a politiciii. Iată cîteva din simptomele transformărilor care vor veni. Mi-am zis: „Ce se povestește azi la cinema?” Și atunci m-am gîndit să spun eu o poveste despre motivările de care vorbeam mai sus.

— Eroii acestui film sînt toți integrați mentalității industriale; sînt ingineri, fac parte din această lume...

— Nu toți. Personajul interpretat de Richard Harris, de pildă, este aproape romantic, se gîndește să fugă în Patagonia și n-are nici o idee despre ce ar trebui să facă. Fugind își închipuie că și-a rezolvat problema vieții.

— Pînă la urmă, după sfîrșitul filmului, Giuliana va deveni un om normal, la fel de echilibrat ca soțul ei?

— Cred că va sfîrși prin a găsi un compromis, ca rezultat al eforturilor ei de adaptare. Nevrozății au crize, dar au și momente de luciditate care pot dura toată viața. Giuliana va ajunge poate la un compromis, dar nevroza rămîne înrădăcinată în ea. Ce va deveni? Ar trebui să fac un alt film ca să știu.

— Credeți că dezvoltarea acestei lumi noi are repercursiuni asupra esteticii, asupra concepției artistice?

— Da, cred. Nu se schimbă felul de a vedea lucrurile, de a gîndi: totul se schimbă.

— Savantul are aceeași conștiință ca a noastră? Gîndește el oare ca noi, judecă la fel ca noi lumea care ne înconjoară?

— L-am întrebat pe savantul cu care am stat de vorbă. Mi-a răspuns

## Cronica

# UN FILM DESPRE GEORGE VRACA

Mircea MOHOR

O dată de întineric, o noapte adîncă și aerul brîn care răsună vibrînd, cu inflexiunile ei întotdeauna surprinzătoare, vocea puternică și gravă, dură și rece, dozoasă și insinuantă, a neuitatului George Vraca. Cu această antiteză dintre fîm și refîlm începe omagium cinematografic pe care poetul Gheorghe Tomozei și regizorul Mircea Iva l-au închinat maestrului. Vocea, rezonînd parcă între hotarele vîneliciei, sugerează triumful spiritului omenesc asupra fenomenului de dispație biologică pe care îl numim moarte. Imaginea spune că există și oameni pentru care moartea nu este altceva decît schimbarea unui nivel și trecător cu manta albă, imaculată, a eternității. Oamenii aceștia sînt asemenea stelelor care dispar, se distrug. În dezasetre inerente universului material, dar a căror lumină cutreieră mai departe spolițe ca și cînd ele ar continua să existe aievea.

Premisa poetică o dată expusă, autorii filmului trec la dezvoltarea ei cinematografică, urmînd ca prin montarea peliculelor existente, realizate de-a lungul anilor, să creioneze cîteva din trăsăturile fundamentale proprii tulburătoare personalități artistice a lui George Vraca, unul dintre luceferii scenei române.

Materialul filmat cu ocazia premierei lui „Richard al III-lea”, ultimul rol realizat de maestrul, e fost ales drept ax al întregului film. Este introdus interviul luat de către Televiziune, la Teatrul „C. I. Nottaro”. În cabină, cu puțin înainte de începerea spectacolului, în care neuitatul interpret al lui Richard declară în cheia curvină simple, firești, cum și-a cumpărat rolul și ce loc ocupă el în ansamblul creațiilor sale scenice.

Cu machiajul neterminat, George Vraca ne impresionează o dată în plus prin patima sa arzătoare pentru artă, dublată de marea modestie care l-a caracterizat întotdeauna. Păcat că acestui moment îl urmează un altul, îndrăgîtul cortinei încă închise, în care dominată este amiaza actorului înalțea primei ridicări de cortină. Introdus pentru a da o notă solemnă unui material solemn prin el însuși, momentul constituie a lumina care diluează amiaza estompînd trăsăturile amintite. Era mai bine dacă trecerea de la interviu la jocal maestrului în scenă s-ar fi făcut cu bruschetă, printr-un amfaj nervos. S-ar fi subliniat astfel mai pregnant că arta era pentru George Vraca un mod de a trăi, un mod de a exista. Renunțînd la dezvoltarea antitezei, la

urmărirea ei pe diferite planuri, realizatorii filmului s-au dovedit, în acest moment, infideli ideii lor inițiale.

Filmul conține momente din „Richard al III-lea” impresionante prin nervul, vigoarea și profunzimea cu care au fost create. Aceștia vorce care sunate la început pe fundalul negru al nopții răsună acum între pereții scenei, închipuind curtea regală engleză. Sub masca hideoasă a lui Richard, maestrul își poartă spectatori prin universul shakespearian, dezvăluindu-i noi nuanțe și sensuri.

Folosindu-se cu abilitate de prezența în sold a unor actori care au jucat alături de George Vraca, regizorul introduce sub forma unor retrospective și alte aspecte din creația sa de bogată și diferită a maestrului.

Prin fața ochilor noștri se perindă scenele din Tudor. Din ele se desprinde cu deosebită forță dramatică un Brîncoveanu complex și contradictoriu, descoperindu-ne un George Vraca aparținînd de acum cinematografeii.

Se impune, în realizarea acestui film omagiu, marea regizorului Mircea Iva, care deși a trebuit să rîndînt tot timpul pînzilor unui material existent, filmanu totdeauna la limita superioară a

exigențelor estetice cinematografice, a izbit, folosind cu pricepere toate aceste elemente disparate, să le încheie într-un limbaj articulat care convinge și emoționează.

Dacă în Ultimul rol personalitatea altă de complexă a lui George Vraca este redusă la numai cîteva dimensiuni, vina nu aparține realizatorilor filmului, ci sîrăciei materialului existent. Este regretabil că pentru filmarea creațiilor unor actori de talia lui Vraca s-a consumat așa de puțin peliculă, cînd aveau studiourile noastre de filme consumă un metraj astronomic, nu rarasi invers proporțional cu valoarea artistică a momentelor filmate. Folosim prilejul pentru a face o sugestie: Ar trebui înființată o secție specială pe lingă unul din studiourile noastre cinematografice, eventual pe lingă studiul de televiziune, care să consenmeze cu ajutorul aparatului de filmat momente din viața și munca celor mai prominenți figurile culturii noastre. Este, orice s-ar spune, a datorie o contemporanilor față de cei care sub o formă sau alta le-au exprimat auzînele.

George Vraca, în memorabila sa creație din Tudor.

sentimental  
plopet

că munca sa atît de specială are fără îndoială o rezonanță în viața sa particulară, fiind chiar și în raporturile cu familia.

— *Sentimentele trebuie conservate?*  
— Ce întrebare! Credeți că mie ușor să răspund? Tot ce pot spune e că e necesar ca ele să se schimbe. De fapt se schimbă. S-au și schimbat.

— *În romanele științifico-fantastice nu întâlniți niciodată personaje de artiști, de poeți...*

— Da și e ciudat. Poate pentru că autorii lor își închipuie că se pot lipsi de artă. Poate sîntem noi ultimii care să producem lucruri atît de gratuite în aparență cum sînt operele de artă.

— *Cînd începeți sau terminați anumite planuri despre forme quasi abstracte, despre obiecte sau detalii, le găndiți într-un spirit pictural?*

— Simt nevoia să exprim realitatea în termeni care să nu fie absolut realisti.

— *Există deci sub acest raport o ruptură cu filmele dvs. precedente?*

— Dintr-un punct de vedere figurativ, e adevărat că *Deșertul roșu* este mai puțin realist. Adică este realist, dar într-un fel oarecum deosebit. În prezent mă interesează să pun personajul în contact cu lucrurile, pentru că lucrurile, obiectele, materia sînt pivoturile care au importanță astăzi. Eu nu consider *Deșertul roșu* ca o reușită: este doar o încercare. Vreau să spun povești diferite cu ajutorul unor mijloace diferite. Nu mă mai interesează ce-am făcut pînă azi.

— *Filmarea în culori a reprezentă o schimbare importantă pentru dvs.?*

— Foarte importantă. Din cauza ei a trebuit să schimb tehnica, dar nu numai din cauza ei. Simțisem mai de mult nevoia să-mi schimb tehnica. Exigențele mele nu mai erau aceleași. Faptul de a mă fi folosit de culoare a grăbit această schimbare. Cînd utilizați culoarea nu întrebunțeți aceleași obiective. Cred de asemenea că există o legătură strînsă între mișcările aparatului

de filmat și culoare. Un singur film nu este de ajuns pentru a studia această problemă în amănunțime. Am mai făcut cîteva încercări pe peliculă de 16 mm, cu rezultate foarte interesante, dar din păcate n-am reușit să scot și în film anumite efecte pe care le găsisem înainte. Știți desigur că există o psiho-fiziologie a culorii. Au fost făcute studii și cercetări în acest sens. S-a pictat interiorul unei uzine în roșu: 15 zile mai trîziu toți muncitorii se enervau din te miri ce. Tavanul a fost repictat, de data asta în verde deschis și toată lumea a trăit în liniște și pace. Ochiul muncitorului trebuie să se odihnească.

Nu m-am gîndit niciodată la culoare ca la un scop în sine. E drept că filmul s-a născut în culori, dar eu m-am gîndit întotdeauna mai întâi la ceea ce aveam de spus, de comunicat, așa cum e și firesc; iar culoarea a venit să ajute puterea de expresie a conținutului. Am pictat iarba care înconjoară baraca de pe malul mlaștinii pentru a întări atmosfera de dezolare, de moarte, și nu pentru efecte coloristice.

— *Dialogurile din Deșertul roșu sînt mai simple, mai funcționale decît cele din filmele dumneavoastră precedente. Nu cumva rolul lor tradițional de „comentariu” a fost luat de culoare?*

— Da, cred că așa este. Să spunem că în filmul acesta dialogurile sînt reduse la minimum indispensabil și că, în acest sens, sînt strîns legate de culoare. Am utilizat, în scena din baracă, de pildă, culoarea roșie, pentru că acolo se vorbește de droguri, de excitante. Nu o puteam face în alb și negru. Roșul îl pune pe spectator într-o stare de spirit care-l ajută să accepte aceste dialoguri. Culoarea este justă pentru personaje (care se justifică prin ea) ca și pentru spectatori.

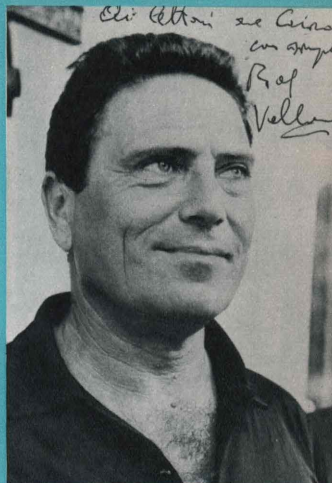
— *Vă simțiți mai apropiat de căuștrile pictorial decît de cele ale romancierilor?*

— Nu mă simt departe de căuștrile romanului nou, dar ele mă ajută mai puțin. Pictura, cercetările științifice mă interesează infinit mai mult.



MARY GHADBAN

# de vorbă cu RAF VALLONE



Raf Vallone este una din vedetele care au marcat puternic cu personalitatea lor teatrul contemporan. Succesul piesei „Vedere de pe pod” de Arthur Miller, în care el a jucat rolul principal, este o mărturie elocventă: spectacolul s-a jucat la Paris 3 ani fără întrerupere.

Am avut ocazia să-l întâlnesc pe Raf Vallone la Locarno, cu prilejul ultimului festival cinematografic din al cărui jururi făcea parte alături de regizorul francez Claude Chabrol. Înainte de a se fi apucat de film, Vallone a fost critic de teatru și de cinema la o revistă din Torino. Aici l-a cunoscut în 1946 pe cineastul italian Giuseppe de Santis, care l-a propus să joace în *Orec amaro* (Riso amar). De atunci nu a mai încetat să joace.

Începînd din anul 1955, Raf Vallone filmează din ce în ce mai puțin în Italia. După ce a

obținut premiul francez Femina în 1958 ca cel mai bun actor străin, el s-a lansat în Franța în cariera teatrală jucînd în jurul lui Miller.

În prezent, locuiește la Paris. Raf Vallone a turnat 36 de filme, printre care *Elm Cidul*, *Cardinalul*, *Piedra*, *Terese Raquin*, *Anna*, *Pedrolara*.

— *Preferă teatrul cinematografului?*

— Da, pentru că în teatru ești mai liber. Ai de înfruntat mai puțini intermediari și „cunosători”.

— *De fapt, debutul dumneavoastră s-a produs pe scenă.*

— Da, în piesa „Wozzek” de Bichner, care s-a jucat în Italia, urmată apoi imediat de „Nunta însingurată” de Garcia Lorca. Iar după intermezzo-ul cinematografic despre care probabil că știți auzit, m-am întors la rampă în „Vedere de pe pod”

care ține de 3 ani afișul la Paris.

— *Proiectele dumneavoastră?*  
— Sînt pe cale să... scriu o piesă. Este povestea unei tinere foarte moderne, puțin cam interplanctară, chiar și a unui băiat foarte spaniol, adică un idei puține, dar fixe.

— *Așa sînt considerați spaniolii?*

— Desigur. Eî sînt foarte conservatori. Poate că e vorba, în fapt, de un soi de înțelepciune. Nu știu.

— *Veți pune în scenă piesa dvs. la Paris?*

— Sper. Chiar în stagiunea viitoare.

— *Care sînt dramaturgii dvs. preferați?*

— Sartre, îndeosebi piesa sa „Diavolul și bunul Dumnezeu”. Apoi Brecht, Dürrenmatt.

— *Și dintre americani?*

— Arthur Miller și un autor încă destul de necunoscut, Edward Albee.

a găsi  
efor-  
rozafii  
te de  
toată  
ate la  
-ămne  
ini? Ar  
și să  
știu.  
acestei  
asupra  
artistu-

ă felul  
gîndi:

știință  
ca noi,  
care ne

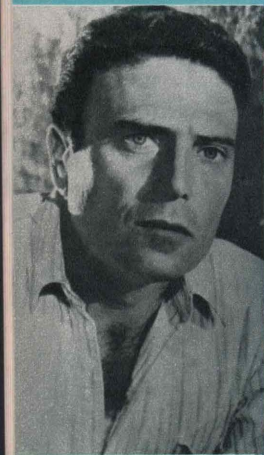
ul cu  
aspuns



stogra-  
cepere  
arate,  
limbaj  
moțio-

onali-  
george  
cheva  
re ca-  
irdiciei  
regre.  
șgilor  
ca s-a  
licuă,  
re de  
rono-  
arșio-  
ma-  
lejuj  
trebui  
și pe  
nastre  
lîngă  
e sî  
stului  
re și  
mente  
orice  
impo-  
tară  
nțele.

me-  
din



— Ați jucat pe Broadway?  
— Nu încă. Poate în stagni-  
nea viitoare.

— Acești de gînd să abandonezi filmul?

— Nicidcum. Mă pregătesc  
toamă pentru a începe tur-  
nările la o nouă realizare a  
lui Duccio Tessari. Partenera  
mea: Annie Girardot. Subiec-  
tul: două femei bogate, din  
societatea mare a industriei mi-  
lanzeze, se decîd, ca să se  
„amuze”, să se facă — pentru  
cliva timp — prostituate.

— Una din ele va fi uicisă în  
cursul unei încercări.

— Unde considerați că se  
manifestă tendințe noi, mai  
bine zise înnoitoare, în teatru  
sau în cinema?

— În orice caz nu în teatru,  
care este o artă arhiclasică.  
Aceste tendințe apar doar în  
munca regizorilor care fac tot  
ce pot pentru a-și etala, a-și  
exhiba cultura și cunoștințele.  
Din păcate, arareori cu  
rezultate creatoare. Repet că  
mi iubesc pe Brecht, autor și  
director de scenă. Teatrul  
este o convenție milenară și  
nu văd de ce este nevoie de  
exhibitionism. Aici suverane  
sînt doar ideile și curvintele.  
De ce sînt necesare oare false  
sele artificii?

— Ce părere aveți despre  
teatrul transpus pe ecran?

— Uneori reușește.

— Vă place cinematograful?

— Ca spectator, vreți să  
spuneți? Nu în mod deosebit.  
Dar cînd îmi place un film  
îl revăd de mai multe ori.  
Cazul lui *Opt și jumătate* al  
lui Fellini prezintă la Moscova  
în 1963, pe care îl consider  
capodopera capodoperelor.  
Presint că o să mă întrebăți  
îndată ce cred despre Ingmar  
Bergman și o să vă răspund  
nu-i înțeleg, o prea sofisticat  
pentru mintea mea.

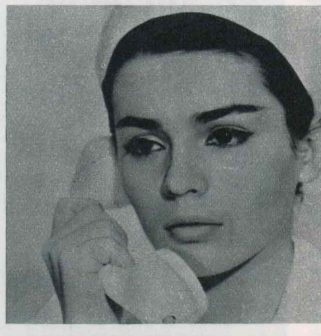
— Vă place „nou val” fran-  
cez?

— Să ne înțelegem de la  
bun început. „Noul val” a  
pornit cu filmele *Cele 400*  
de *Isoturi* al lui Truffaut,  
*Francois Serpil* al lui Claude  
Chabrol și *Cu sufletul la*  
*gură* al lui Godard. Și tot  
aici s-a și oprit. Nu accept  
alte filme care să se întegreze  
în acest curent.

— Actrițele dumneavoastră  
preferate?

— Întă o întrebare clasică  
pentru un final de interviu:  
(auză e evidentă — n.n.)  
Audrey Hepburn, Simone  
Signoret, Silvana Mangano  
și Delphine Seyrig.

# S-a întîmplat ieri



Platourile de la Buftea își au un  
istoric al lor bine definit. Cu fie-  
care zi ce trece, în aceste imense  
locuri de montare a scenelor pentru  
filmare, sute de metri de peluclă  
îngreștrează în calendarul lor ima-  
gini noi pentru producțiile viitoare.

Am vizitat platoul 3 în ziua unei li-  
niști pline de emoții: se trăgea primul  
tur de manivelă la „S-a întîmplat  
ieri” (vechii titlu „Cinci minute de  
gîndire” — regia Virgil Calotescu,  
scenariu Ion Băieșu, operator Ion  
Anton, decoruri Ștefan Marițan).

Salonul 7

Illeana (Luminîța Iacobescu): M-ați  
sunat?

Simedrea (Ion Bessiou): Da... Eram  
atît de singur și pereții acestuia atît de  
negri.

Illeana: Așa de negri că v-ați speriat  
atît!

Simedrea: Nu știu cît îi vezi de  
negri, dar eu înainte de a intra aici lucrăm  
între coloane de argint. Și  
totul era alb în jur: și cazanele, și  
rezervoarele, și zăpada. Și-mi plăcea  
că nu era atîta liniște. Aici îmi țiuie  
timpanele...

Într-o pauză ne-am apropiat de  
Virgil Calotescu, solicitîndu-i cîteva  
informații:

— Dorința noastră și a spectatorilor  
este de a viziona pe ecrane cît mai  
multe filme care să reflecte actualitatea  
zilelor noastre. În ce măsură...?

— Aș dori ca noțiunea de actuali-  
tate să nu se refere numai la sursa  
de inspirație, cadrul și timpul în  
care se desfășoară acțiunea și care le  
trăim cu toții în mod prezent, ci și

la trăirea filmului peste ani. Bineîn-  
țeles că această dorință legitimă în  
intenția fiecărui autor care se referă  
la existența peste ani a unei lucrări  
la fel de proaspătă și emoționantă  
nu ține exclusiv de „poveste”, ci  
și de modul cu care fiecare din noi  
o transpune în imagini.

— Și filmul la care lucrați?  
— Nu este un spectacol care să  
cuprîndă împușcături, cavalcade, spi-  
onaj, peisaje copleșitoare etc. Este  
o poveste simplă, pot spune chiar  
banală, despre un om care, salvînd  
pe un altul — pe care nu-l cunoaște  
—, are de suferit toate consecințele  
unui accident și implicațiile pe care  
medicina le cataloghează în numele  
științei.

— Ce interpreți mai colaborează  
în afară de cei pe care i-am văzut  
astăzi?

— Silviu Stănculescu (în rolul doc-  
torului Serban), Constantin Rautki  
(Alec), Amza Pellea (Simion), T. Ru-  
cărcau (Gică), Geo Barton, Mihăi-  
lescu-Brăila, Titus Lăptăș, Nelî Ste-  
rian și alții — o distribuție com-  
plexă.

— Ați rămas la noul titlu al fil-  
mului?

— Nu cred. Am de ales între *S-a*  
*întîmplat ieri* și *Camera albă*.

Și înainte de a părăsi platoul 3 i-am  
urât regizorului Virgil Calotescu și  
colectivului cu care lucrăm bucuria  
unui succes deplin, așteptînd ca noua  
producție „S-a întîmplat ieri” să  
o vedem într-un mine foarte apro-  
piat pe ecrane...

Ștefan GEORGESCU

## Marginalii

### D.R.C.D.F.-UL ȘI „GENURILE MINORE”

Reteasa noastră cinemato-  
grafică a reușit în ultimul  
timp să ofere spectatorilor un  
număr sporit de opere  
valoroase, contribuind mai  
eficace la ridicarea nivelului  
ideologic și estetic al milio-  
nelor de iubitori ai artei  
ecranului. Se înțeleg tot  
mai frecvent pe genurile  
vizionate de noi nume  
prestigioase, reprezentative  
pentru filmul contem-  
poran. Sectorul în care ac-  
tivatea D.R.C.D.F.-ului ră-  
mîne în mod evident cu  
totul deficitar este îndeosebi  
aceia al documentarului și  
al filmului de animație. Se  
poate afirma, fără a risca  
arbitrarilor, că D.R.C.D.F.-  
ul nu a făcut nici un pro-  
gres în această privință și a  
rămăsu o viziune cu totul  
improprie cerințelor evoluate  
ale spectatorilor noștri. Se  
ignoră în mod sistematic  
plină și informarea asupra  
realizărilor acestor genuri, pe  
care numai o optică diforma-  
te de inerții comercialiste le  
poate socoti ca minore.

Există numeroase festiva-  
luri internaționale specializate  
pentru scurt-metraj —  
Leipzig, Oberhausen, Po-  
urs, Cracovia, Anency și  
altele — la care se prezintă  
anual o gamă largă de  
producții, filmele românești

făcîndu-se adesea remarcate  
la aceste competiții! Mamaia  
se pregătise să devină, din  
doi în doi ani, capitala mon-  
dială a desenului animat.  
Un gen artistic atît de  
caracteristic epocii moderne,  
cum este documentarul cine-  
matografic — cu multiplele  
sale specii: un asemenea  
gen cîrăia înăsași dezvoltarea  
filmului de artă  
îl datorează enorm nu  
poate fi lăsat la periferia  
preocupărilor unei instituții  
care, ocupîndu-se de rețea  
și de difuzare, trebuie totuși  
să se manifeste ca o instituție  
de cultură.

Se retine îndeosebi faptul  
că D.R.C.D.F.-ul se îndoiește  
din capul locului de înăsași  
capacitatea documentarului de  
a captiva pe spectator. Dacă  
adugăm la aceasta că Servi-  
ciul Import-Export din D.R.  
C.D.F. nici nu are în vedere  
să urmărească pe principalii  
creatori ai celei mai însem-  
nate școli afirmate în acest  
domeniu, ne dăm seama că  
nu există nici o preocupare  
financiar sau organizatoric  
privăzută în primul rînd pe  
spectatorii noștri de una din  
formele de educație și de  
desfășurare cele mai atrăgătoare.  
Cînd un documentar de condi-  
ție modestă, dar instructiv și

cu reale valori plastice, cum  
a fost *Sălbătici* de pe Eral  
Morțil, nimerise întîmplător  
în cîmpul vizual al D.R.C.  
D.F.-ului, el este programat  
la un cinematograful central,  
într-o perioadă critică a  
încercărilor, la strîlăci de an,  
ca să aducă veniturii sigure.  
Dar crearea unui cinemato-  
graf special pentru documentare  
pare unora hazardată.  
Oare o asemenea experiență  
— fiindcă filmul respectiv a  
avut succes — nu atrage aten-  
ția D.R.C.D.F.-ului măcar  
asupra încercărilor de senza-  
țional, de exotice pe care o  
posează adesea documentarele?  
Oare n-ar fi mult mai bine-  
venite, într-un număr mai  
mare, asemenea filme — ad-  
esea adevărate documente de  
acuzare împotriva unor stări  
de lucruri din diferite zone  
ale globului și realizate cu o  
remarcabilă acuratețe artis-  
tică, așa cum e cazul celui  
citat — decît producții gen  
*Yeselle la Acapulco*, a căror  
etică și al căror gust estetic  
nu pot să strînească în cel  
mai bun caz decît jena spec-  
tatorului ori cît de agreabile  
ar fi muzica?

Pentru cultura noastră cine-  
matografică, scoaterea din  
umbră a documentarului și a  
desenului animat ar prezenta  
un interes special, întrucît  
cinematografia românească  
a reușit pînă acum să repurteze  
succese cînt în aceste domenii.  
S-ar impune ca a se face o înfor-  
mare riguroasă asupra pro-

ducției mondiale respective,  
selecția judicioasă a filme-  
lor, în funcție de cerințele  
dezvoltării artei noastre rea-  
list-socialiste și a exigențelor  
maselor de spectatori. De ce  
există de atîta timp D.R.C.D.  
F.-ul să transforme cinema-  
tograful „împur” într-un  
ceea ce o cere chiar numele  
său — un cinematograful al  
filmelor deosebite, care să  
fie o oglindă fidelă a ceea ce  
se întîmplă astăzi în lume,  
acțiunile pe ecranul sără-  
sîră realiste, umane și  
progresiste ale genului? Aglo-  
merarea în programele acestui  
cinematograful filmelor cu  
caracter excesiv tehnic, a  
filmelor pentru copii, a docu-  
mentarelor și a desenelor ani-  
mate de cea mai eterogenă  
făcutură, explică lipsa lui de  
profil și lipsa de interes a  
spectatorilor.

Valorificarea în rețea a  
filmelor de desene animate și  
de copii ar trebui studiată  
de asemenea. Formula glo-  
bală a documentarului și  
exprimă doar subaprecierea  
fiecărui din genurile respec-  
tive, a scopului și destinației  
lor.

Considerăm că este datorată  
Direcției centrale cinematogra-  
fică și Înzăririi Filmelor să  
analizeze temeinic posibi-  
litățile existente, pornind de  
la premisa că sînt acordată  
plină în prezent genurilor în  
cauza nedreptății și întregă  
S-ar impune ca a se face o înfor-  
mare riguroasă asupra pro-

# CINEMA în vizită la hidrocentrala de pe Argeș „GHEORGHE GHEORGHU-DEJ”

**D**rumul spre Hidrocentrală parcurge tărâmurile mitice împodobite de frântura meșterului Manole și îndrăznețele, răscuțele surle ale ctitoriei Basarabilor. Mergem spre o minunățe a timpului nostru, o minunățe firească. Hidrocentrala de pe Argeș, replică valahă dată de către constructorii celei ridicată la Bicaz, în munții Moldovei. Ard în ferestrele magazinelor și școlilor cu elevi de toate vîrștele, lumini palide, prăfuite, aflate parcă în așteptarea luminii proaspete, viguroase, pe care o vor zămislî apele Argeșului.

Ne-am întîlnit într-unul din sălile clubului cu cîțiva dintre constructorii barajului și uzinei electrice și trebuie mărturisit sfiala cu care i-am abordat pe oaspeții noștri de-o seară (gazde de fapt), rugîndu-i să ne vorbească despre viața și pasiunile lor, stărînd asupra dragostei pentru film. Sfială, fiindcă ni se părea nepotrivit să-i turburăm pe interlocutorii noștri cu întrebări despre film, pelicle color și vedete fotogenice, în vreme ce ei sînt arii de alte, majore frămîntări; și cînd, în virtutea celei mai uzate dintre formulele gazetărești, sînt în luptă cu munții. După puține clipe ne-am dat seama că filmul ocupă un loc însemnat în viața acestor oameni, că ei urmăresc cu interes fenomenul cinematografic și că sînt niște spectatori obișnuiți. Aici nu intrî în cinema din „întimplare”, după ce te-ai plimbat pe bulevarde, aici filmul e un eveniment remarcabil, vizionarea lui pare să fie considerată ca o adevărată datorie. Deprînsi să trăiască într-o comunitate — familie în care bucurii și mîhniri sînt împărțite solidar, cunoscîndu-se cum orașenii nu vor izbîzni niciodată „migrînd” laolaltă din șantier în șantier, oamenii Argeșului sînt tipul ideal al spectatorului, ei participă „copilărește” la atmosfera filmelor, memorează neversosimil numele a zeci de personaje, stupefiindu-l pe criticul de specialitate prin subtilitatea observațiilor, cu seriozitatea cu care se pronunță. Iată cîteva dintre opiniile lor privind arta a cîtea:

**Scarlet Nicolae** (tehnician constructor): Îmi plac filmele în care mă simt „la mine acasă”, la acțiunea cărora ader, pe care le cred. Pe șantierul nostru se pot viziona cam 5—6 filme pe lună. Trebuie să vă spun că noi am face față la mult mai multe. De-ar veni 35 de filme într-o lună, sîngă (avem două săli) ar continua să fie pline. Filme care mi-au plăcut? Mă gîndesc în primul rînd la *Lupeni 29*,

o realizare dintre cele mai bune ale tinerei cinematografii romînești — care, e timpul s-o spunem, nu măi e chiar așa de tînră. Mi-au plăcut actorii Ștefan Ciubotărașu, Lica Gheorghiu și George Măruțu, pentru naturalitatea cu care au interpretat rolurile ce le-au fost încredințate. Momentele filmului sînt succedate astfel încît să se obțină o gradare a emoțiilor, ești chemat parcă să te integrezi celor mai luminoase personaje, cu alte cuvinte îți definești poziția față de istorie, față de ideile aflate la rîndul lor în înfruntare. Excelentă scena (seventea), cum se zice în revista *dumneavoastră* a înmormîntării. De asemenea, mi s-a părut realizat artistic și tehnic episodul cu erupția de gaze. Am spus și tehnic, fiindcă sînt „în meserie” și mi-am dat seama că documentarea autorilor filmului a fost foarte precisă.

În schimb, *Dragoste lungă de-o seară* m-a nemulțumit, datorită fenomenului pe care l-aș numi frica de deznodămînt. Sugerînd în mod cu totul insuficient liniile de perspectivă ale vieții eroilor, regia a îngreunat sarcina spectatorului. Filmul avea nevoie de o rezolvare precisă, decurgînd din desfășurarea logică a episodelor. În lipsa ei, partea a doua a narațiunii nu e decît o plutire în vag...

**Gheorghe Vișoiu** (profesor la școala medie Corbeni): Sînt un pasionat iubitor al filmului, critic „de ocazie” și operator amator la cinematograful școlii unde munesc. Mă voi referi la un singur aspect al producțiilor noastre cinematografice, și anume la situația în timpul geografic și istoric concret a acțiunilor petrecute în filme. În majoritatea peliculelor, întîlnim cam aceleași peisaje, frumusețea fără seamăn a țării nu e nemuritoare în imagini, se încearcă — la minima rezistență — evocarea nume a locurilor din țară știute din prospecte turistice. Ar trebui căutate mai mult locurile de filmare și, fiindcă veni vorba, am dori ca în filme să predomină secvențele realizate în aer liber, în dauna celor de pe platou. Filmele ar căpăta mai multă naturalitate. Într-un peisaj „degajat” și oamenii (actorii) ar fi ceva mai degajați...

**Ion Fețeanu** (tehnician la Puțul Rotunda): De ce n-am recunoaște-o: ne plac filmele tineresti, filmele optimiste, cu muzică și... dragoste. Cît mai multe filme cu dragoste, dar nu cu dragoste ca în... filme. Vreau să spun că m-ar interesa să urmăresc

acțiuni în care să recunosc viața, care să-mi solicite judecata. În ceea ce privește filmele istorice, *Tudor* a fost un început bun. Istoria noastră poate genera zeci de subiecte care mai de care mai cinematografice. Desfășurări de evenimente de uluitoare dramatism. Ștefan cel Mare, Vlad Tepeș, Mihai Viteazul ar trebui să fie eroi ai filmelor istorice de răsunet care să vorbească — în cazul în care ar fi proiectate peste hotare — despre pămîntul nostru, despre caracterul poporului și despre vitejia sa fără seamăn.

Sînt convins însă că tematica de actualitate trebuie să fie, îndatorirea de căpetenie a regizorilor studiourilor „București” și „Al. Sahaia”. Și pentru că mi-am îngăduit să propun subiecte, continui s-o fac și cînd e vorba de filme de problematică acut-contemporană: eu cunosc un tip de tînră „pasăre călătoare”, nu lipsit de calități, care nu are sentimentul statorniciei și nu își înțelege pe de-antregul sensul existenței, lucru care îl face să rătăcească fără nici o noimă din șantier în șantier. Altcva e cînd la terminarea unei uriașe lucrări „migrăm” cu toții. Familia unită merge de pe un șantier pe altul, schimbînd numai peisajul, dar neștirînd nimic din caldă comuniune care i-a făcut să se cunoască și laolaltă să creeze, să descopere minunea muncii, puterea și trîncia eforturilor lor. Vă rog să le vorbiți regizorilor despre „păsările noastre călătoare”...

**Barbu Stoicescu** (reprezentant al cabinetului tehnic de inovații al șantierului): Filmul ne e deosebit de drag și fiecare succes (*Setea*, *Lupeni 29*) ne bucură. Sîntem întristați cînd, martori tăcuți ai unor înșușe, ne vine să le cerem realizatorilor (lor și nu casieritei) „banii înapoi”. Sîntem dornici să înregistrăm apariția cinematografului, ca fenomen al revoluției culturale, în rîndul acelor domenii ale artei care deșin poziții înaintate, le dorim filmelor noastre calități artistice și tehnice de înalt nivel, le vedem înaintea de a fi terminate) apărînd în mari competiții internaționale.

Două mi se par a fi problemele-cheie ale cinematografului nostru: înfi — abordarea de către tinerii, în special, a ideilor care ilustrează major epoca și — în al doilea rînd — evitarea tonului retoric, discursiv, neavenit și neartistice al celor mai multe dintre producțiile ultimilor ani.

Le-aș cere tinerilor muncitori ai filmului mai multă și reală tinerete.

Nu pot să nu remarc cu îndreptățită mîhnire că n-avem încă un film bun despre viața șantierelor și asta într-o perioadă în care ritmul în care construiește țara e fără precedent! Și nu vîd un asemenea film cu descrieri plicticoase ale muncii noastre și cu inaugurări festive, ci cu episoade ale vieții cotidiene care să convingă. Urmărind dezvoltarea în timp a unui șantier ca al nostru, de pildă, filmul (ori filmele) ar preface pelucă cinematografică într-o *arhivă a eroismului*. Specialiști (ori amatori) de istorie, am cerceta cu emoție aceste filme, care ar fi *biografii ale timpului*, mărturie ale unei participări directe a cineștilor la oglindirea fenomenelor contemporane.

Am ascultat cu interes propunerea rugămintea de a se turna filme de actualitate, cît mai multe, și filme istorice și îmi permit să adaug că ar fi la fel de îndrăgite de către spectatori filme biografice, recompunînd pe ecran viața unor oameni de seamă ca Eminescu, Enescu, Ciprian Porumbescu ori Aurel Vlaicu...

**Stoicescu Fina** (soră la spital, secția radiologie): Cred că prietenii cinești ignoră adevăratele probleme care privesc viața tinerilor. Nu e suficient să le „poziție” împotriva unuia care dancează „ca în filme” și să lauzi pe altul fiindcă e studios și pune banii la C.E.C. Noțiunile de *bun și rău* nu trebuie abordate cu simplism; viața tinerilor e mult mai complexă și nu trebuie să uităm de întrebările pe care și le pun, nu-i putem judeca după generații-etalon. Poate că în viața lor sînt fenomene pozitive pe care noi nu le înțelegem, deci avem (adică filmul are) datoria de a detecta noul în viață, de a ne atrage atenția asupra a ceea ce e și adevărat valoros în profilul moral al generației tinere, trebuie să ne ajute să comunicăm mai lesne cu această generație. Eu mă bucur, ca iubitoare a filmului (și ca femeie...), cînd văd pe ecran culori, costume frumoase, machiajuri izbitute. De multe ori (în *Dragoste la zero grade*, de pildă) mă surprinde însă neplăcut modul în care e machiată *realitatea* și nu sînt de loc încîntată de reclama caselor de modă bucureștene, servită vreme de o oră și jumătate. Vreau costume, zăpadă, melodii etc., dar așa vreau — sînt pretențioasă? — ca peste toate acestea să văd și film!

**Gheorghe Coșoveanu**: Știți ce mi-a sporit respectul pentru filmul artistic? Un film documentar: *4.000 de trepte spre cer*. Filmul vorbea despre lucruri cunoscute, despre oameni cu care mă vedeam zilnic, dar numai după vizionare am înțeles ce posibilități mari are cinematografia de a vedea ceea ce e și strict esențial în viață și-mi spuneam: ia uite, dom'le, sub nasul meu sînt att de multe lucruri al căror sens îmi scăpă, încît e nevoie de film ca să mă întîlnesc cu ele! Cam a'teia am avut de spus.

**Ion Glăscă** (tehnician balastier): S-a vorbit mult despre filmul cu tematică de șantier. Ce să mă tărăgănam lucrurile, ajunși la București,

duceți-vă la tovarășii regizori și dați-le adresa noastră: Hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej”. Raionul, regiunea nu e neapărat nevoie să le specificați, sintem ușor de găsit, numai că rugăm, grăbiți-vă! N-am vrea să terminăm Hidrocentrala, înainte ca studioul „București” să ne viziteze. Din partea noastră... am cam fi gata. Gata de film.

Ion Papa (directorul clubului central Corbeni): Îmi plac filmele care trezesc în mine setea de a trăi, filmele dragostei de viață. Îmi plac filmele-document, în care rămâne ceva din tot ce-am trăit, din ceea ce am visat, filmele sincere, firești, convingând prin patos și simplitate.

Natalia Nicolescu (profesoară de geografie la școala din Corbeni): Nu pot să înțeleg acele filme plutind în vag, neancorate în realitate, turnate fără pasiune. Pe mine, un film începe să mă intereseze din momentul în care înțeleg că încearcă și reușește să afirme ceva, un adevăr despre viață, o idee nouă, un gând comunicat tuturor. Dintre filmele străine m-a atras Accatone, tocmai fiindcă dezvăluia cu precizie fenomenele de decadență ale lumii capitaliste. Aș vrea ca filmele noastre să semene mai mult vieții și cred că pentru viitor sînt necesare cît mai multe creații pline de tinerețe. Visez un film (romînesc) de dragoste, în care sentimentele să transpară cu subtilitate din firele acțiunii, fără să fie nevoie să fie răcnite, spuse cu voce tare, „patetică”. Și le mai cer cineștilor (sînt profesoare...) filme despre traiul nostru de zi cu zi, despre normele de educație (începînd cu cele mai elementare), un nou și sobru... „cod al manierelor elegante”.

Hermîna Sîsc (operator tehnic): Aș vrea ca în competițiile internaționale filmele produse la Buftea să fie o mîndrie a poporului nostru, să fie larg comentate, să se vorbească despre prospețimea unui val (sau undă) romînesc. Pentru asta ar trebui să începem prin a renunța la ecranizări neinspirate, de la care îți vine să pleci din sală, cerînd banii înapoi. După ce am văzut Bădăranii și Ciulinii Bădăranului am avut și eu tentația asta...

Aproape toți vorbitorii ne-au cerut să intervenim pe lîngă întreprinderea de difuzare a filmelor pentru a programa pe șantier pelicule aflate la o cît mai mică distanță de premiera lor bucoreșteană. Uneori, filmele romînești ajung la Corbeni la mai bine de o jumătate de an după înția lor apariție pe ecrane. Socotim că situația aceasta poate fi de urgență remediată.

Rezultat al consfătuirii ad-hoc cu constructorii ai Hidrocentralei, rîndurile de mai sus trebuie cercetate cu toată atenția de cei cărora le sînt cu prioritate adresate: regizorii, operatorii și tehnicienii studiourilor noastre cinematografice, ale căror strădăni sînt urmărite la Argeș — ca peste tot în țară — cu simpatie, cu un interes mereu sporit, dar și cu multă exigență.

Georghe TOMOZEI

## CRONICA filmului străin

## PATRU FETE ÎNTR-O CURTE

Am ajuns modești: ne mulțumim dacă un film aduce măcar un personaj demn de interes artistic și uman. Din cele patru învățătoare maghiare care populează această peliculă, una singură e vie, nu face simplă figurație într-o corectă povestire cu iz neorealistic: personajul „înviat” de Mary Töröcsik. Minunea e frecventă: Ce-ar fi însemnat dansatoarea din *Can-Can* fără verva, inteligența Shirley-ei McLaine ori schema anostului avocat cinic cu aptitudini muzicale fără personalitatea cuceritoare a lui Frank Sinatra? Revenind la fetele noastre: Töröcsik stieșă umple de viață orice fantează a scenariului (amintiți-vă ce a făcut ea din abulia puștoaică sătulă de căsătorie). Aici datele personajului sînt clasice: ea, tînră învățătoare

la țară, îndrăgostită la prima vedere de un budapestan în trecere prin sat. Urmează tăcerea, apoi scurta revedere și dezamăgirea: el nu mai e „el”, ci un om căsătorit, temător să-și periclitze situația din Minister, împrumutînd cu precauție pentru o oră garsoniera unui amic spre a-și rezolva aventura pasageră. Fata ia primul tren care o întoarce în satul ei îndepărtat. Dar Töröcsik trăiește cu atîta vibrație dezamăgirea îndrăgostitei încît banala istorioară capătă rezonanțele marelui arte, estompînd tot ce ar fi amintit seria subiectelor pe aceeași temă. Din înțreg filmul — de altminteri bine lucrat ca detalii și atmosferă — n-o vezi decît pe ea: sperînd, bucurîndu-se ca un copil de întîlnire, neluînd apoi, nedorînd să priceapă

schimbarea, încurcătura „lui”, ridicolul, trivialul situației în care o pune, și alegînd lucid în final renunțarea dureroasă. Cît de „melo”, didactic și conformist ar fi fost acest proces de conștiință sugerat în scenariu dacă n-ar fi fost intuiția actriței care să-i estompeze poncifele, să transfigureze convenționala situație într-o dramă omească, pe care o vedem parcă întîia oară. Precizarea se impune pentru că jocul Mary-ei se adresează mai mult sensibilității decît speculațiilor intelectuale. Töröcsik nu e Girardot și totuși demonstrează o interpretare modernă în care primează intuiția nedistilată în filmele mult trîmbițatei cerebralității. Jocul ei e atît de firesc (fără să fie alb, inexpressiv) are o fluiditate fascinantă, nu se oprește la un moment dat pe o situație în care să-și demonstreze „forța dramatică”, ci te învăluie cu fiecare gest spontan, necomandat de regizor ori indicat de scenarist. Töröcsik stă cu spatele la aparat, cineva o strigă și cînd se întoarce are atîta mirare în ochi, *vocea ei se întoarce spre noi o dată cu ea* (oare cum realizează postsincronul în studio ca și cînd ar fi „priză” directă?) întrebătoare, temîndu-se de răspunsul celui alt, implorînd parcă să nu i se facă vreun rău, încît realmente își se face un gol în suflet ca nu cumva vulnerabila, fragila ființă, să fie lovită brutal. Știe să traverseze, neajutorată, o stradă plină de mașini și să-și păstreze în același timp grația, eleganța unei cetăține. Jocul ei admirabil este compus din mici gesturi cotidiane aparent simple, de fapt cele mai dificile examene de năpotește pentru un actor de cinema.

Alice MĂNOIU



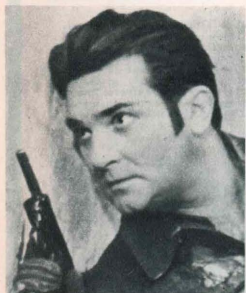


# UN „WESTERN PSIHOLÓGIC”

„Westernul — scria André Bazin — este cinematograful american prin excelență. El s-a născut din întâlnirea între o mitologie și un mijloc de expresie, dintre



Privirea plină de suspiciune a lui Milecki nu prevestește nimic bun pentru cei care încearcă să salveze orașul de jaf.



„Pumnul”, omul care acționează totdeauna la îndemnul lui Milecki



și „Legea” — Andrzej Kenig, „bunul cow-boy” generos, întreprinzător, energic.

legenda Westului (existentă și înainte de film — în folclor și literatură — dar universalizată abia de acesta) și cinematograful”. Sint ideii ce merită să fie reamintite. Mai ales pentru cei care ignoră westernul, ori îl socotesc de o „supărătoare facilitate”. E adevărat, așa au făcut multe westernuri proaspete. Nu e, totuși, nefiresc pentru un gen cu o tradiție de atât de mare popularitate să fie judecat după ce a dat mai slab? De ce să uităm

Atacul diligentei al lui Ford și (de ce nu) Pustiul lui Chaplin? Nu gresesc oare, cum remarca același estetician, criticii care rămân astfel doar la elementele formale ale westernului, la clasicele cavalcade, bătaii, la tipicul peisaj sălbatic?

Transplantarea westernului în cinematografia poloneză (prin *Legea și forța*) se face pornindu-se tocmai de la aceste „elemente formale”. Peisajului arid i-a luat locul un orașel despopulat de ocupații germani, bătaia generează o secvență excelentă din prefinalul filmului, urmărirea, pe străzile pustii, este un element dinamic, propulsor al acțiunii.

Dar *Legea și forța* nu rămâne o simplă copie, care, chiar excelent realizată, ar fi interesat într-o mică măsură. Regizorii Jerzy Hoffman și Edward Scorzewski (fostii documentariști, debutanți în filmul artistic cu *Gangsteri și filantropi*, o peliculă unde suspense-ul și umorul făceau casă bună) au dat filmului un caracter specific polonez, i-au imprimat prin temă, erou și atmosferă — accea notă tragică pe care o au aproape toate producțiile ce se întorc la perioada războiului sau la „primul an” care a urmat în urmăria ostilităților. Westernul este astfel adaptat, recroit, după noul mediu căruia i se aplică. Leit-motivele școlii poloneze de film, „fotogenia disperării” (definiția a-parțene revistei „Cinema '62”, singurătatea, antierosismul pot fi reșăsite — la un grad de emotivitate diferit și în măsura permisă de gen. De altfel Hoffman și Scorzewski și-au numit filmul „western psihologic” vrînd, pare-ă, să-și pună în evidență intențiile. Definiția ni se pare potrivită cu un corectiv absolut necesar: westernul clasic nu exclude în general psihologicul, ci îl reduce la dominantele caracterologice esențiale.

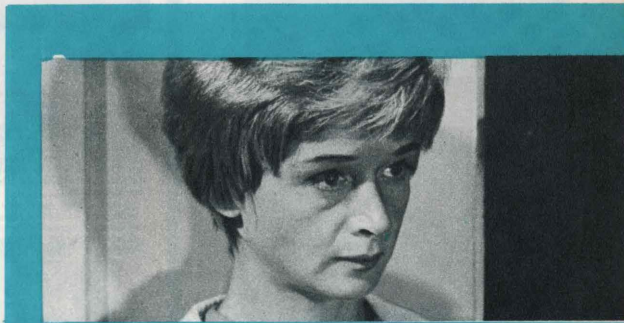
Andrzej Kenig, eroul filmului, are atributele „bunului cow-boy”, personaj tipic al westernului: este generos, întreprinzător, energic. În plus, trăind experiența ultimului război, Kenig își pune (ca multe alte personaje din filmele poloneze) probleme complexe de conștiință. De aceea el nu este un simplu „om brav” care acționează oarecum grațiat, de dragul aventurii. Simțul datoriei, al colectivității, al responsabilității față de cei ce aveau să vină să trăiască în oraș definses profilul etic al personajului. Polemica pe care o duce Kenig cu șeful bandei, Milecki, are astfel semnificații mult mai adânci. Înfruntarea dintre binele și răul social, existentă totdeauna în forme primitive în genul westernului, capătă în *Legea și forța* semnificația epocii, a împrejurărilor dramatice prin care au trecut sau trece eroii.

„Bunul cow-boy” polonez nu este însă un victorios. Din punct de vedere moral, Kenig se simte culpabil, trăiește drama „antieroului”. El părăsește orașul cu sentimentul că abia după ce în sufletul său se va așterne liniștea, se va putea întoarce. Pe Kenig, de care ne simșim atrași de-a lungul filmului, această ipostază nu l-avantează (cu atât mai puțin în contextul unui western). Gustaw Holoubek, un foarte bun actor de cinema, izbutese un minuțios portret al personajului. Actorul dovedește, pe lângă calități fizice surprinz-

toare — salturi de pe acoperișuri, prăbușiri pe scări — capacitatea de a trăi drama eroului pe care îl interpretează. Îl secundează, printr-un joc expresiv, bine nuanțat, Jerzy Przybylski în rolul Milecki. Și acum, despre „regulile genului”. Regizorii știu să creeze atmosferă, să dea senzația unui oraș amorsat, părăsît, unui oraș în care aștele de pe stîlpi, magazinele, casele vorbesc încă despre ocupație, despre război. În același timp, ei își concentrează atenția asupra mișcării, asupra înfruntării care

se dă între Kenig și Milecki, înfruntarea la care participă și ceilalți membri ai bandei. Cea mai izbită secvență a filmului (aproape o întregă bobină) este „vinătoarea” lui Kenig. Episodul este foarte bine gradat. Fiecare cadru aduce un plus de tensiune. Ritmul urmăririi este realizat dintr-un montaj alert. Punct culminant al secvenței, bătaia, include soluții regizorale inedite (de pildă rostogolirea butoaielor care îl omoară pe Milecki).

AI. R.



Un cartof, doi cartofi a prilejuit și relevarea unui mare talent actoricesc — Barbara Barrie, care a obținut Marele premiu de interpretare feminină la Cannes în 1964.

## UN CARTOF, DOI CARTOFI

Titlul acestui film, la prima vedere enigmatic, este în realitate plin de o amară semnificație: el este echivalentul româneștilor „Aia, bala, portocala...” cu ajutorul căruia copiii își trag la sorți destinul... Julie Cullen, tinăra femeie divorțată, a venit să se stabilească împreună cu fetița ei de șase ani, Ellen-Mary, în orașul Haward din Statele Unite. Și găsește aici mai mulți prieteni, printre care și negrul Franck Richards. Prietenia lor se transformă însă curînd într-un sentiment mai profund, și, cu toată opoziția părinților lui Franck, acesta se căsătorește cu Julie. Nașterea unui copil va aduce împăcarea între tinăra femeie albă și socrii ei negri. Un an și jumătate de viață fericită se scurge pînă cînd, după patru ani de tăcere, apare Joe, primul soț al Juliei, tatăl fiicei ei Ellen-Mary. Afînd că fosta lui soție s-a căsătorit cu un negru, Joe introduce o acțiune în Tribunal, cerînd să-i fie încredințată fetița. Argumentele lui Joe sînt formale: viitorul unui copil alb, crescut într-un mediu de negri, este iremediabil condamnat. Judecătorul deși are scrupule și îndoieli puternice în privința temerității sentimente li va da totuși lui Joe câștig de cauză... Ellen-Mary va fi smulsa de lângă mama ei și din siml unei familii în care se simțea bine, pentru a fi încredințată tatălui.

După proiectarea acestui film (realizat de americanul Larry Peerce), marele palat ca găzduia Festivalul Cannes-1964 a fost străbătut de un val de emoție: spectatorii, cucerți, aplaudau furios, încercînd în același timp săși steargă pe furie cîrțile o lacrimă. Această reacție spontană nu i-a împiedicat însă a doua zi, în cronicile lor, pe criticii reușeriți din emoție și „obiectivi” în fața hîrziei albe, să-și manifeste îndoielile asupra calității filmului, rugîndu-se parca de fîrta vibrație din ajun.

„Nu văd de ce ar trebui să roșim — scria Pierre Billard în revista franceză „Cinéma 64” — de adevizunea pe care un cartof, doi cartofi a obținuto de la fiecare spectator. Avem de-a face aici cu un film destul de rudimentar ca mijloc de expresie (deși tocmai extrema simplitate a mijloacelor care se acordă cu cea a povestirii, contribuie la tonul de profundă sinceritate ce constituie farmecul lui esențial), cu o tehnică fără strălucire, neur-

mărin efecte. Pe scurt, un film realizat fără mari mijloace de către un regizor încă neexperimentat și care nu aduce nimic nou în domeniul limbajului cinematografic. Dar un film care abordează o mare problemă socială, aceea a segregăției negrilor în Statele Unite și, paralel, a rasismului, indiferent de locul în care se manifestă al pe acest glob. Tratarea temei este realizată cu o simplitate, o rigoare, un refuz al retorismului van, o delicată generozitate, care obligă la respect și admirație.”

Nu există în opera lui Larry Peerce nici linșaj, nici Ku-Klux-Klan, nici manifestații de masă pe străzi, cu alte cuvinte nici o vorbă despre „problema neagră”. Nimic care să depășească cadrul precis, limitat, al câtorva indivizi aflați într-o situație care privește în primul rînd sentimentele. Și totuși, aceste filme care refuză cu înăpăstare să încarneze vreun simbol, oricare ar fi el, capătă o fantastică valoare pilduitoare. Interesul și emoția pe care ni le trezește cazul lor precis și limitat, se raportează aproape fără să vrea, spontan, la un popor, la o cauză.

Un cartof, doi cartofi are rarul curaj să prezinte spectatorului american o căsătorie reușită între o albă și un negru, căsătorie în care cele două familii, diferite ca pigment al pielii, sint fericite, iar copilul trăiesc în bună înțelegere. „Cel care reproșează filmului că face apel la inimă și suflet, o înțelegere — comentază trimisul revistei „Positif” la Cannes — dau dovadă, ei în primul rînd, de lipsă de inteligență și de suflet. Un cineast francez care în plin război cu Algeria ar fi făcut apel în pleoară la cinematografia, la argumente pur logice pentru a apăra cauza independentă, și-ar fi pierdut, cred eu timpul. Trebuie să ne adresăm pentru a convinge, desoptrînd, sufletului și minții”.

Aleluju! Un cartof, doi cartofi a prilejuit și relevarea unui mare talent actoricesc: Barbara Barrie, care a obținut pentru remarcabila ei creație în personajul Julie Cullen Marele premiu pentru interpretare feminină la Festivalul de la Cannes din 1964.

RODICA LIPATTI

AVANCRONICĂ



Coproducția germano-ugoslavă regizată de Bosko Bosković se intitulă *Crimă în concediu*. Tema este deci expusă chiar din titlu. Rezolvarea, ca la orice film polițist, trebuie să rămână misterioasă. Doar două amănunte pot fi divulgate deocamdată cititorilor noștri: acțiunea se petrece pe o insulă de pe coasta Mării Adriatice, iar una dintre persoanele bătute de crimă este și Annetrain Bürger, pe care o vedeți în fotografia alăturată.



Una din cele mai „tari” echipe ale tinerei generații de actori francezi s-a luptat în a originală partidă de vinătoare: Vinătoarea de bărbați. O comedie despre aventurile a doi celibatari convinși dintre care cel puțin unul se va căsători. „Echipe de 11” este alcătuită din Jean-Claude Brialy, Françoise Dorléac (în fotografie), Claude Rich, Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Mireille Darc, Marie Dubois, Marie Lafôret și vechii maeștri Bernard Blier, Micheline Presle și Francis Blanche. Regia îi aparține lui Edouard Molinaro (care e la a treia lui comedie), iar dialogurile, veteranului Michel Audiard (care e la al 57-lea film). De remarcat că în Vinătoarea de bărbați joacă cele două surori, Deneuve și Dorléac, care n-au mai turnat împreună de la Astă seară sau niciodată.



Vestitul regizor german Wolfgang Staudte și cea mai recentă „vedetă” a sa: micuța Elke Aberle. Elke e interpreta principală a filmului *Mielul*, o poveste despre o fetiță scribită de mediul jordanic în care trăiește și care își ia lumea în cap. Aprecierile regizorului despre mica interpreta sînt, fără exagerare — senzaționale: „Această mică persoană e, după părerea mea, unul din cei mai talentați oameni care au stat vreodată în fața aparatului de filmat. Așa ceva n-a mai existat în Germania”.



Diamantele nopții — acest titlu poetic — ascunde de fapt povestea dramatică a fugii dintr-un lagăr a doi prizonieri (Antonin Kumbera și Ladislav Jansky). E un film în care, spune regizorul Jan Nemeč, „se întreprind trei planuri — acțiunea reală, propriu-zisă, imagini de vis și, în sfîrșit, imagini reale ca de pildă cea repetată a morții care de fapt nici nu va surveni pentru eroii noștri”.

Un film ciudat, de fapt doar un exercițiu măturat, o schiță pregătitoare în vederea realizării unui proiect mai vechi al lui Jan Nemeč: îndrăznețea ecranizare a nuvelei lui Franz Kafka „Metamorfoză”.



Catherine Deneuve este pe cale să se lanseze ca vedetă internațională. În afară de Republic, turnat în Anglia, ea e protagonista principală a filmului italian *Constanța răpunți*. Partenerii ei sînt Sami Frey și actrița braziliană Norma Bengell. Filmul, semnat de Pasquale Festa Campanile, este o ecranizare a romanului cu același titlu al marelui scriitor italian Pratolini. Amintim că un alt film realizat după un roman al lui Pratolini, *Cronica de familie* (regia: Zurlini), a obținut la Veneția Leul de aur în 1962.



Frumoasa Ayako Wakao este protagonista principală din *Dragoste și lăcomie*. Dacă vrei, filmul acesta este o variantă a temei *Disprețului*, pe coordonate extrem-orientale. Eroina începe să-și disprețuiască bărbatul pe care-l iubește din pricina că acesta, într-un moment crucial, pune interesele afacerilor mai presus de orice și se însoțește în fața tinerei femei. Acțiunea acestei pelicule semnată de Yasuzo Masumura se petrece în lumea contemporană a marilor businessmen japonezi.



„Mitrăliorul cu inima de aur”, așa i se spune lui Nicolae Bursac, cel mai iubit erou popular al războiului de eliberare din Iugoslavia. În filmul lui Branko Bauer *Nicolae Bursac*, vor putea fi urmărite pe ecran isprăvile lui legendare, binecunoscute poporului iugoslav, faptele lui de bravură, dar și situațiile cînd preferă să se întâlnească față în față cu o duzină de fasciști decît să fie singur cu o fată...



În loc de „western”, un „southern” (un film despre cei din sud) în care doar culoarea pielii adversarilor colonizatorilor albi este schimbată: au e roșie, ci neagră. Meritul principal al lui Zulu, noua realizare semnată de Cy Endfield (cu Ulla Jacobson și Stanely Baker în rolurile principale) îl constituie fragmentele de documentare etnografice din Zululand.



Brilly, sau cum îi spun prietenii, din cauza vervei, a bric-ului său, „Brilly”, este extrem de solicitat. Iată-l într-un nou rol, de altfel nu prea diferit ca temă de cel amintit mai sus, în filmul Cum să te căsătorești cu un prim-ministru. Partenera lui este Pascale Petit (pe care ați revăzut-o de curând în Banda de lași). Regia acestei comedii de moravuri pariziene e semnată de Michel Boisrond.



Cele două mari vedete ale Franței — Jeanne Moreau și Brigitte Bardot — în o entuziastă conferință de presă din Mexic, unde se turneză Viva Maria. În film, se știe, una din ele e Maria I, iar cealaltă Maria II. Care va fi vedeta nr. 1 și care vedeta nr. 2?

Compoziția e cu atât mai interesantă cu cât, mărturisesc Jeanne Moreau, Brigitte Bardot are, față de ea, un avantaj: „dintre noi două, ea e cea mai frumoasă”.



V-ați imaginat vreodată că alături de termenul pus suzavul cuvânt „frumusețe”? Și totuși, așa sună titlul ultimului film al lui Val Guest: Jungla frumuseții. E o incursiune în lumea mirifică a concursurilor de frumusețe, este povestea unui an din viața unei dactilografe obișnuite care e transformată — cu sprijin publicitar — într-o regină a frumuseții, adultă, sărbătorită, în jurul căreia se face o enormă reclamă, și care apoi brusc e lăsată din nou pradă anonimatului. În rolul victimei acestui modern business, Janette Scott (Elena din Troia și Discipolul diavolului). Alături de ea, Ian Hendry.



Luis Buñuel nu va putea fi văzut într-un rol de figurant în filmul lui Berlanga, Căldu. În versiunea finală lipsesc cele opt secvențe în care apărea marcel regizor, îmbrăcat ca un gardian de închisoare. Tăieturile cenzurii spaniole au fost anunțate de „La cinematographie française” printr-un joc de cuvinte de loc grațuit: „Tăieturile căldului”.



Maria ALDEA

Japonezii au o bogată producție de filme polițiste. Battita roșie e o mostră din această categorie, și cărui „eroi” sînt ganșteri și traficanți de droguri. În acest film cu crime, urmăriri și afaceri dubioase, una din puținele figuri luminoase este cea a tinerei eroină interpretate de Ruriko Asaka.



Regizorul Jacques Demy și compozitorul Michel Legrand, tandemul devenit celebru după Umbrelile din Cherbourg, se prezintă de un nou film cântat. Titlul provizoriu — Dombiscările din Rochefort. Pentru dublul rol principal feminin, autorii speră să obțină acordul actrițelor Audrey Hepburn și Brigitte Bardot.

Trei viltore filme franceze, transpuneri după trei opere literare celebre: Thomas Ipostoforul, după Jean Cocteau, realizat de Franju; Cîntecul lumii după Jean Giono, transpus pe peliculă de Marcel Camus, și Lamiel după Stendhal, regizat de Jean Delannoy.

Walt Disney a terminat recent cea de-a șasea versiune filmată după romanul lui Eric Kästner, Emil și detectivii.

În timpul sărbătorilor de iarnă, la Praga s-a desfășurat un original concurs internațional de... clovni. Tînărul mîm și clovn sovietic Leonid Ierzburu a obținut marcea premiu. Promul doi l-au fost atribuit unui grup de cînel clovni-aerobați din Republica Democrată Germană.

La inițiativa unui editor newyorkez, trei scenarii cu tema „Beckett” au fost comandate celebrelor dramaturgi Eugen Ionescu, Harold Pinter și Samuel Beckett. Primul din aceste scenarii, semnat de Samuel Beckett a și fost transpus pe ecran de regizorul Allan Schneider. Unicul interpret al famosului personaj: Buster Keaton.

Filmul Vii și morți, ecranizarea romanului cu același titlu de Konstantin Simonov va avea și o urmare. Realizatorul său Aleksandr Stolper încearcă în cea de-a doua parte a epopeei lui Simonov, Nu ne năstem soldați.

Marina Vlady despre care se vorbește mult în ultima vreme că ar fi romantată în cinema mai face o intrare demnă de învidiat. Ea turneză în prezent la Madrid sub direcția de scenă a lui Orson Welles un film inspirat de piesa Henri de Viles de Shakespeare. Fidel tradiției sale de autor al scenariului, regizor și interpret, Orson Welles joacă rolul lui Zaiatar. Cît despre Marina Vlady, ea va încerna pe Lady Percy, singurul personaj tînăr și proaspăt din film.

La 18 ianuarie, în apropierea orașului Mexico, regizorul francez Louis Malle a dat primul tur de manivelă în noua sa film intitulat Viva Maria, o producție în eului ca multe momente muzicale, în care se întinesc pentru prima dată cele două vedete ale ecranului francez: Brigitte Bardot și Jeanne Moreau. Scenariat: Jean-Claude Carrière. Acțiunea din Viva Maria se desfășoară în anul 1910 și este, mai ales în prima parte, un fel de cronică eludată a vieții frământate pe care o duce o mică trupă de varietăți ce parcurge întreaga Americă centrală. Cele două Marii — Bardot și Moreau — inventă un atractiv număr coregrafico-muzical care devine punctul culminant al spectacolului oferit de mica trupă, și-i asigură succesul. Dar începutul necelului nostru a fost marcat în America centrală de nenunțate răscoale, unele din ele destul de sîngeroase. Partea a doua a filmului se ocupă de aceste mișcări revoluționare, impletind ingenios destulul celor două Marii cu epoca frământată în care au fost plasate vicile lor. Viva Maria este deci un film de acțiune, impregnate de un anumit romanticism. Louis Malle a dorit desigur să se depărteze de filmele sale precedente (publicul român a văzut doar Viață particulară) să rupă intruciva cu cinematograful de interior. Rămînie de văzut în ce măsură a și reușit.

În toamna trecută au început în Studiourile Mosfilm, lucrările primului film din istoria cinematografilor dedicat lui Karl Marx și Friedrich Engels. Autorii scenariului, scriitoarea Galina Sorokhova și regizorul Grigori Rojal au vrut să redea nu numai evenimentele revoluționare din anii 1848—1849 și rolul pe care l-au jucat Marx și Engels ca conducători al proletariatului, ci și caracterul de o înaltă valoare morală ale celor doi mari învățați revoluționari. Filmul va face să reînălțască pe ecran figurile lui Bakunin, Heine, Blanqui și Jenny von Westphalen, soția lui Marx. În rolul lui Karl Marx, după întelungă căutare, a fost ales tînărul actor Igor Kvasa. În rolul soției sale, Rutina Nîlontova, iar în cel al lui Engels, Andrei Mironov. Realizatorii speră să termine filmul în luna mai a acestui an, cînd se vor împlini 147 de ani de la nașterea lui Karl Marx.

În filmele lui Georges Méliès cinematograful încețază să mai fie un mecanism înregistrator al unor evenimente mărunte de viață, ca în realizările fraților Lumière; cinematograful devine artă, o artă ce-și va clăditi milioane de spectatori și căreia i se vor devota nemăsurată creatori. Méliès este semnatul incontestat al aceluia de naștere al spectacolului cinematografic, precursorul cel mai complet al acestuia, întemeietorul acestei familii cu atâtea nume ilustre (și atâtea rați), firește) pe care o compun regizorii de film.

Méliès se numără printre puținii, dar entuziaștii spectatori ai primei proiecții din decembrie 1895 cu imaginile filmate de Louis Lumière. Minunata invenție l-a cucerit fără rezerve, imediat, și fostul iluzionist, director al teatrului „Robert Houdin” își pune în slujba ei întreaga sa inteligență, avere, ingeniozitate și energie.

În noul studiu în care și-l construiește la Montreuil-sous-Bois Georges Méliès va crea o lume miraculoasă cu copaci uriași și fiare amenințătoare, din muca (Palatul celor 1 001 de nopți), cu oameni care scot cu dezinvoltură capul din buranarii de la vestă, cu spiriduși zburlători (Zina Carabosse), cu călătorii în adncurile oceanelor și spre lună (20 000 de leghe sub mări, Călătorie în lună), cu vapoare zgduite de funtuni pictate pe pluză, o lume — rod al unei fantezii uluitoare și prolifiche. Pe mii de metri de peliculă pe care ni le lăsa acest îndrăzneț pionier al cinematografului, urmează un univers pe care și-l recompu riguros, dînd în scenografie, falsul drept adevăr și adevărul drept fals.

Magicianul de la Montreuil a întrebunțat sistematic majoritatea procedeele cunoscute

din teatru: decoruri, actori, costume, împărțirea în scene și acte, iar aparatul său de filmat a stat continuu într-un punct fix, privind desfășurarea acțiunii de pe poziția spectatorului din fotoliul de orchestră și asimilînd, astfel, ecranul cu o scenă.

După cum se descoperă trucajul în urma unei blocări de aparat în timpul filmării, Méliès îl va utiliza nefecet, căutînd să surprindă și să închințe. Cascade și avalanșe de trucuri îl străbat filmele: la el trucul este un scop în sine, nu un simplu mijloc, cum va deveni mai târziu. Montajul, travingul, groplanul, supraimpresunea, cascul, fotografia compozită, tot ce aduce nou în film este aserit aceluiași unic scop.

Un eveniment, o caricatură, un spectacol, amintirea unui tablou, imagini rătăcite ale unei vechi legende, trec, se amestecă și îi suscită elanurile creatoare. Méliès, excelent desenator, așterne pe hîrtie rezultatul, construiește machete, gîndește minușos mișcarea, mimica sau gesturile, apoi filmează utilizînd toate mijloacele proprii artelor spectacolului.

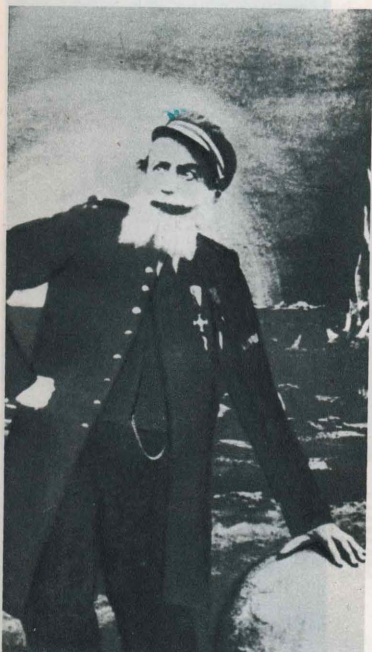
Cu toate că feeria de mare amploare a fost genul în care a excelat (Comedierea, Aventurile lui Wilhelm Tell, Habucnașii baronului Münchhausen), Méliès n-a fost de loc un artist magian detasat de epoca sa, el, dimpotrivă, o oglîndă sensibilă a vieții și evenimentelor ei. De la Afacerea Dreyfus la Civilizația de-a lungul timpurilor el a luat altitudine. În mod deschiș, împotriva injustiției și intoleranței.

Cu a sa Călătorie în lună (1902) va marca victoria regiei depline asupra sistemului lui Lumière de filmare în aer liber și de transpunere exactă pe peliculă fără participarea recreatoare a realiza-

rului. Méliès creează. O rachetă împunătoare duce un grup de savanți bărboși pe o lună, ce seamănă cu un urias morman de frîșcă. O dată ajuns, savanții adorm sub „clarul pămîntului”, și pe cerul negru, deasupra craterelor și stîncilor ascuțite, constelațiile, încarnate de dansatoarele de la „Châtelet”, apar și evoluează cu grație. În urma atacului seleniților, micii oameni ciudate, după urmăriri prin palate subterane și o călătorie

ronarea regelui Eduard al VII-lea, Eruptia din Mont-Péle), filme istorice, opere și opere (Faust, Visele lui Ryp). Feerile sale fermecau un public care găsea la proiecție cu o mirare încântată și curioasă prospețimea impresiilor din coplărie, lumea de basm a celor dinți ani.

Pionieratul cineaștului francez nu se limitează pe tărîmul artisticului. Pentru toate trucajele pe care le experien-



involverat în profunzimi submarin, eroii se întorc victorioși pe pămînt, unde are loc sărbătorirea lor. Ceremonia finală cu inaugurarea unei statui de carton este o farășă puțin cam greoaie, dar filmul rămîne scînteietor și amuzant.

Din acest moment plin de falimentul total în afaceri, care va veni la sfîrșitul primului război mondial, Méliès va dărui spectatorilor feeri pline de poezie, povestiri fantastice punctate cu umor (Tunelul sub Canalul Minciei, Raid Paris-New York în automobile, Cucerirea polului), actualității reconstituite (Inco-

tează cu o mare voluptate a trebuit să inventeze procedee tehnice, mecanisme, materiale neocunoscute. A îmbinat știința cu magia, imaginația cu simțul acut al realității, astfel încît chiar spectatorul modern nu poate reacționa de alt cu o veselie spontană în fața acestor mici și cizelate capodopere.

Este, de aceea, deosebit de prețioasă și utilă inițiativa Asociației Cineaștilor din R.P.R. și a Arhivei Naționale de Filme, care au organizat o retrospectivă și o expoziție „Georges Méliès”.

Florica ICHIM

## Carnet cinematografic

Cum firavă programarea la început de an ciné D.R.C.D.E-ul nu mai e presat de rezistențele pianului. Unde sînt vremurile de aur cînd nu știam între ce filme bune să alegem? Nu fiecare nu e decembrie! De notat, dacă nu altceva, măcar varietatea proveniențelor: o stranie peliculă olandeză: *Cu bicicleta spre lună* și o dramă egipteană, *Strigătul Coriilor*; o muzicală *Regină o cîntecelor* (argentinienă) și o inedită *Cronică cubană*; un film chinez cu copii: *Clopotele* și unul polonez pentru oameni în toată firea, *Legea și forța*; convenționala

comedie bufă engleză *Spărgătorul în oraș*; povestea maghiară a unei dezamăgiri: *Patrul fete într-o curte* și cîteva producții ale studiourilor unionale sovietice *Djura*, *Mă iubeste, nu mă iubeste*, *Păpăniile lui Tolia Kliukvin*.

★ I-am zis „stranie” plicioasei pelicule olandeze *Cu bicicleta spre lună* în speranța că n-am înțeles noi, bucureștenii, poezia acestor aspiratii ciclistice spre lună (și cînd te gîndești că filmul a fost propus de studiourile

relative în schimbul „Pașilor” lui Gopo! Distanța valorează ostenesala, ce-i drept). Ni se descrie aici, în amănunt, „originalitatea” mestșugului pe care și-l alege odrăslia unei onerabile familii de intelectuali strimțorosi: aceea de a arunca noaptea în apă, hoștește (nu uitați că Amsterdam-ul e înconjurat de canal), pentru a fi plătit să pescuiească a două zi bicicletele lăstate de posesorii în stradă. O poveste greoaie de dragoste, în care se amestecă monotonele oscilații ale unui pictor ratat înainte de a se decide și el să

se apuce de hoția cu bicicletele, un polișt pus în situația de a-și denunța fratale lungesc inoportabil acest film-elefant, lipsit de grație stilistică și ritm.

★ Sumbul *Strigătul Coriilor* este lupta disperată a două surori de a se sustrage unei tradiții orientale barbare: obiceiul unui sat egiptean, trăind ca mentalitate în Evul Mediu, de a ucide fetele ce și-au pierdut onoarea. „Vinovata” întoarce acasă va fi omorîta de un unchi necruștor, iar sora ei va trebui să plece la oraș ca să se răzbune pe autorul morții: un inginer upratic, îndrăgostit pînă la urmă sincer de apriga sa răbunătoare. Dar unchiul fetelor va veghea ca „vendetta” să fie împlinită și va ucide cu sadism pe cel ce n-are timp să-și răscumpe prima preșteră. Un conflict psihologic „forte”, situații bine jucate, un fel de *Sedusă* și abandonat egipteană, minus sarcasmul pătrunzător și, trebuie spus, talentul lui Germi.

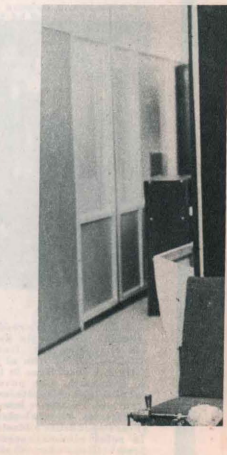
★ Reîntîlnirea cu Sara Montiel nu dezamăgește sub raport muzical și estetic. Frumoașă „regină o

cîntecelor” strălucește, ca de obicei, și într-un bar somptuos și într-un obscur atelier de pictor, lucrurile ei numeroase, desprite pe larg în film, îi sporesc fama tot atît cît și ultimele discuri înregistrate.

★ Inedit amestec de documentar și artistic ce constituie farmecul peliculei cubane se regăsește și în noua *Cronică* a realizațiilor republicii din Marea Caribilor.

★ Un prosopăit, luminos film chinez, cu copii ce joacă admirabil, intitulat *Clopotele*; clasicul portret biografic (singurul Jucu interesant din film) al făcălului de la țară ce ajunge brav soldat al armatei roșii: *Djuro*; și o comedie satirică îngroșată, cu un pretext răsfătat: poziția părinților la căsătoria a doi îndrăgostiți și în vîdica cu *Sedusă* și abandonat egipteană, minus sarcasmul pătrunzător și, trebuie spus, talentul lui Germi.

★ Reîntîlnirea cu Sara Montiel nu dezamăgește sub raport muzical și estetic. Frumoașă „regină o



## LA UN PAS DE REUȘITĂ

La patru pași de înfinit e un film aflat... la un singur pas de perfectă reușită a sincronizării viziunii dramatice cu optica expresivă a camerei. O anumită unitate, pe care o conferă peliculei cumulare calității de scenarist cu cea de regizor în persoana scriitorului Francisc Munteanu — care, în treacă ție zis, pare să-și fi găsit vocația în cinematografie — nu e demnificată nici de felul cum l-a secundat pe autorul acestui „film de autor“, operatorul. De-am vrea să evităm jocul de cuvinte, tot nu ne-am putea feri de a spune că Francisc Munteanu s-a văzut pe sine în Oglindă. E un nume de care vom mai auzi; această predestinată vocabulă servește la identificarea unui adevărat artist al reflecției, prin imagine vizuală, a unui univers dramatic. Gîndirea literară s-a tradus în imagine cinematografică în sfîrșit și într-un film românesc, fără multe resturi. Dacă ele există, sînt în sensul invers celui cu care ne-am obișnuit. De obicei, literatura conținută în film nu ajunge să fie cuprinsă în succesiunea imaginilor vizuale oferite de peliculă. De astă dată, imaginile sînt, în chip firesc, traducerea ideii scriitorului, iar ca „spectacol“, dramatismul cîte uneia mai și depășește tensiunea inclusă în situația definitivă, dacă o judecăm plastic, nu literar.

Parcă dintre puținele filme romînești care au accentuat asupra caracterului cinematic, caracterului de a putea include mișcarea, al imaginii specifice cinematografului, *La patru pași de înfinit* are meritul de a ne demonstra că e cu puțință să avem și noi, în curînd, filme adevărate! Slăbiciunile filmului, cîte sînt, vin din literatura implicată în el. Dacă asta, pentru moment, nu ne privește, deși o analiză „literară“ a scenariului le-ar scoate ușor la iveală, ne exprimăm, explicit și zgometos, în schimb, satisfacția pentru realizarea plastică a filmului. Optica lui Francisc Munteanu — scenaristul,

completată cu optica lui Francisc Munteanu — regizorul (ajutat în chip ideal de operatorul Oglindă), se dovedesc a fi superioare, ca forță a constituirii imaginii artistice, opticii lui Francisc Munteanu — dramaturgul și epicianul. Ceea ce un text al lui nu ne-ar fi făcut să vedem pe cit îl știm ca romancier și novelist, ne devine concret cu forța obsesiei, grație obiectivului bine mînut. N-aș vrea să rămîn în abstract. Este clar că și pitorescul orașului-cadru, Sibiu, inteligent speculat prin mișcarea camerei în planurile verticalității, a contribuit să dea atmosferă filmului. Dar și scenele de exterior ca și interioarele n-ar fi vorbit atît de elocvent fără selecția grijulie a unghiurilor de cadraj, fără jocul vioi al schimbărilor, necesare, nu arbitrare, de perspectivă. V. Oglindă și Francisc Munteanu au înțeles că imaginea văzută de spectatorul din stal este metaforă numai dacă-l scoate din stal, dacă încetează să-l mențină la optica tradițională pentru teatru, a frontalității, dacă-l obligă pe privitor să participe la acțiune, introducîndu-l în spațiul ei, impletindu-i bătăile inimii accelerate de momentele dramatice, cu pulsul actorilor. Intrăm sub camionul cu muniție, vedem cizmele nemților proiectate gigantic pe tot universul, ne prăvălim la pragul unei uși salvatoare, ni se concentrează ființa întreagă în flacăra abia licărindă a unei brichete, a unei lămpi de gaz, ori, în sfîrșit, succumbăm o dată cu conștiința expirantă a ucisului, în belele scandate de birne brute ale podului la care se rezumă teritoriul captivului sacrificat.

Oglindă a făcut lux de ceea ce se cheamă „focare de interes“. Luministic, el a subliniat întotdeauna cu succes valențele unui text remarcabil și metafora dramatică obținută prin cadrele și regimurile de ecleraj premeditate, a sportat sau chiar a conferit valoarea momentului dramaturgic. Dacă sonoritatea unor voci emise prea egal, prea scenic-egal (vorbesc de tradiția proastă a timbrului retoric menținută pe scenele noastre, ca și în filme), nu ne-ar fi sfîșiat iluzia, din cînd în cînd (deși cel puțin Irina Gîrdescu încetează să mai vorbească, de cele mai multe ori, ca la teatru), filmul ar fi reușit să ne covîrșească, într-atît de izbutite sînt imaginile vizuale, în general vorbind. E drept că unele sînt gratuite, că schimbarea inteligentă de registru dramatic, la care se recurge cu schiepsis, pentru a se opune momentelor de tensiune, momente de desindere, nu necesită în aceeași măsură citatul „groivoc“, pedalarea pe sex-appealul vedetei, destul de agresiv și așa; chiar dacă publicului de calitate mijlocie îi captează atenția, scenele de semidesnudare a adolescentei îndrăgostite ar fi putut fi mai puțin îndrăgite de regizor, în episoadele lătrulnice cînd nu erau cerute de sensul secvenței! Conversațiile dintre mamă și fiică sînt, de pildă, realizate prin proiectarea profilului mamei, trecută vizibil ca aspect fizionomic, pe suprafața unei oglinzi în care, micșorat pînă la

dimensiunea doar a capului mamei, se vede întreg semindul fiicei, „jeune fille en fleur“, sfîrindu-i psihanalitic justificări, pentru denunțul conceput virtual, femeii acrite de vîrstă. E o metaforă reușită, dînd sensuri subtile conflictului. Dar perindarea, nu o dată repetată, a adolescentei în cămașă străvezie de noapte, obosește, pentru că n-are rostul de a sublinia vreun sens al imaginii, ci doar de a hrăni concupiscentele, nu de modul cel mai artistic.

O doză de extraestetic se interpuce, în orice imagine echivocă, priceperii filicului estetic (cîtește: dezinteresat din punct de vedere al plăcerii pur biologice) și drama rămîne pe planul al doilea al interesului, în cazul acesta. Or, efectele estetice, autorul și le-a propus de ordin dramatic. Este inutil să ridă sala, cînd fata semindă se azvîrle, de spaima bombardamentului, realizat doar ca fond sonor, în brațele bărbatului, imobilizat de piciorul rînit, în pat. Efectul este dintre cele ce merg împotriva cursului apei, fluxul dramei era pe planul conștiinței, nu al epidermei, pe care o implică abia pe urmă și e inutil să fie minimizată ordinea, „prezența“ acordată de scenarist fenomenelor prezentate, doar din concesi făcute publicului amator de „pine-up girls“. (Sau poate nu publicul are aceste gusturi, ci vreunul din realizatori?... Nu s-ar fi putut face mai puțin „le boniment“ comercial al fizicului vedetei, care are prea mult talent ca să se bazeze doar pe șocul fizic pe care-l produce prezența ei?) Silueta și racursul trebuie integrate, ca și obrazul, unei intenții expresive. Filmului american dintre cele două războaie îi datorăm reminiscențele mentalității de „voyeurs“ ce joacă aici, nu știu la cine. Altfel, acolo unde ființa eroului e angajată, și nu a eroinei, obiectivul se comportă rezonabil, neîntind pentru ce e folosit. Scenele de duo amoroș sînt secundate de o mare capacitate de izolare onirică în spații, naturalist descrise. Visul celor doi se desfășoară, prin contrast în meschinăria cadrului de pod sordid al casei doctorului — nu mai puțin meschină. Francisc Munteanu dînece înseamnă fragmentul în vizualitate. Sînt un crîmpei priceper întregul.

Precizia, meritoriul urmărită, a elementului naturalist în decor, de o acuitate neorealistă, este utilă prozei din film, laturii narrative, pe care regizorul o face să alterneze în chip la fel de meritoriul cu imprecizia poetică a anumitor decoruri, halucinatoriu prezentate, ca elemente de proiectare în fantasticul dramei. Cei „patru pași“ sînt măsurați și transpuși pe hîrtie metrică, fără ca „infiniții“ să înceteze de a fi prezent. Pendularea între o realitate materială descrisă vizual cu virtuți de epician și lumea gîndirii, sugerată cu talent de poetul dramaturg, face valoarea filmului. Imaginea se comportă, în consecință, și e bivalent. Este, cînd inventar și compute-rendu, cînd sugesție muzicală. Bine că s-a putut.

Ion FRUNZETTI



O Marguerite Gauthier modernă care primește în loc de camelii, bijuterii. Și o mamă ce comercializează lucid farmecele odraslei... (Regina Cîntecelor)

Pictorul ratat, în căutarea unor meserii cinstite, ajunge pînă la urmă și el să fure biciclete (Cu bicicleta spre lund).



O tînră actriță egipteană: Faten Hamama (Strigătul Corle).

**T**înărul regizor Geo Saizescu refacă actualmente, a-lături de prozatorul Dumitru Radu Popescu și operatorul George Cornea, trio-ul care a realizat *Un suris în plină vară*. Primit cu îndreptățit interes de către public, *Surisul* lui Geo Saizescu a justificat promisiunile filmului de diplomă *Doi vecini*, ecranizare onorabilă a unui strălucit text argeșean.

Noul film al lui Saizescu își propune să oglindească episoade din viața plină de patos romantic a geologilor. Titlul (*La porțile pământului*) ne îngăduie să anticipăm evocări realiste ale unor peisaje sălbatice, însuflețite demurgic de oameni ai timpului nostru, aflați în mijlocul unei bălăli de cosmică proporții cu tainele Terrei, dar și cu propriul, lăuntricul lor univers intim.

— *Cum s-a ajuns la ideea acestui film?*

G.S.: Dereul (N.R.): așa e numit în intimitate Dumitru Radu Popescu) mi-a mărturisit dorința de a scrie un film despre geologii din Munții Apuseni, încă de pe vremea când lucram la *Suris*. Cum înfrînarea numerelor noastre pe generice nu a dus numai la o fructuoasă colaborare, ci și la o prietenie strânsă, mi-am propus să-l „bat la cap” pe scriitorul căl mai insistenț, astfel încât tema să nu-și piardă din căldură. La rîndu-i, cunoscîndu-mi călțiile și lacunurile, preferințele și lucrurile care mă intrigă; Dereul a imaginat povestea micului grup de geologi; porții în căutarea minerului de fier, potrivit temperamentului meu artistic și, decupînd scenariul literar, m-am rugăsit dintru început în atmosfera narațiunii cinematografice. Scenariștii — solicitați stăruitor — au început să scrie roluri pentru actori. Mi se pare infinit mai prețioasă ideea elaborării unor scenarii pentru regizori. Din înfrînarea întimplătoare a unui scriitor cu un regizor rezultă adesea filme interesante, însă de cele mai multe ori oamenii aceștia necunoscîndu-se nu se pot completa, nu circula pe aceeași traiect de gândire.

— *E vorba deci de o inițiativă la cunoaștere reciprocă?*

G.S.: Mai mult, la prietenie creatoare. Să ne exprimăm pe noi înșine cu ceea ce avem noi personal, păstrîndu-ne în același timp locul în acest cor care e „armata” cineaștilor. Și lucrul e cu totul posibil. Nu ne-ar strîbi cu nimic din personalitate dacă am învața mai mult unul de la alții (și nu numai din succese), dacă am „trage cu ochiul” în mod amical — creator în livada vecinului. Numai așa putem aborda marile teme ale epocii, cu curaj și spirit de răspundere, convingși că vorbim de pe pozițiile unei colectivități definite astfel printr-o trăire a timpului prezent.

— *Ce trebuie înțeles prin curaj, în cinematografie?*

G.S.: Adesea, curajul e înțeles dintr-o lăbură pur tehnică. Or, curajul nu e în primul rînd îndrăzneală tehnică, procedeu inedit, de laborator, modificare a mijloacelor de obținere și prelucrare a imaginii etc. Te vorbește prea mult despre imagini opace, „murdare”, translucide, ori mai știu și eu cum, ne extaziăm de teoria aparatului fix ori, dimpotrivă, a celui mobil și uităm că în meseria noastră — ca peste tot în artă — curajul e legat în primul rînd de ideea, de răsfîngerea și interpretarea fenomenelor istorice și sociale. Pentru un cineast care-și justifică încrederea, curaj înseamnă pasune pentru om, pentru viața celor din jur, detectarea în realitate a noului, lupta pasionată împotriva inerciei. E regretabil că fie și în glumă la noi s-a citat „curajul” ca fiind gena după spectaculos, cînd, regizorii alternează momentele pur narative cu sevențe cuprînzînd sărături „pasionale”, fete frumoase îmbrăcate cît mai sumar cu puțință, sau strălucința operatorului (pret de o țigară) în filmarea unui picior superb. Nu îndemn la puritanism, dar prezentarea cu exces a unor „noutăți” de acest soi mi se pare cu totul vetustă, o imixtiune în domeniul filmelor de știință popularizată.

— *Filmului, ca act artistic de răspundere imediată și proprie eferescență, expresia spontană, un acut sentiment al noului. Care ar fi premisa realizării unui număr tot mai mare de filme de actualitate?*

G.S.: Trebuie să ni-l aplecăm pe cei mai valoroși scriitori, să nu-i mai sperăm cu discuții despre specific și înabilitatea tainelor și legilor filmului și nici cu comisiile și comiteta de lectură, ci să-i convingem că pot privi profund în viață și prin vizorul Ariflexului. Trebuie asigurat un climat fertil pentru ca peliculele rezultate după munca noastră să nu trăiască doar cît ține săptămîna de după premieră și nu numai în cronica binevoitoare a „Informației Bucureștiului”. Consider că vibrația autentică a unui artist în fața ideilor contemporane poate — cu condiția unei transfigurări creatoare — să rămîna, să treacă peste timp, să se păstreze, contrazicînd perisabilitatea filmului. Nemodificată de trecerea anilor, emoția majoră e un magic liub în stare să imagineze chipuri ale epocii, să îmbuneze senzații, sentimente, să dea contur ideilor pentru care ardem, pentru care ne batem. Nu cred în moartea ori în vremelnicia filmului!

Cuvinte mari care obligă. Le-am consemnat în interviu de față, numai pentru că Geo Saizescu nu le folosește prea des, cum se mai întîmplă unor amici ai noștri de la Bufta. G. TOMOZEI

**MÎINI PE ORAȘ** M-a surprins

seninătatea cu care unii confracți au discutat filmul lui Rosi. Opera nu le-a ridicat probleme dificile. Caracterul demascator i-a satisfăcut din plin. „Leul de aur” acordat la Veneția le-a sugrumat, cu lăba lui grea, orice întrebare, orice mirare — ignorîndu-se că orice film bun (cum e cazul aici) și dacă e bun, nu poate să se impună cronicarului inteligent decît cu întrebări, cu mirări, stimulînd o anume adversitate de spirit, extrem de creatoare.

Asemenea îmbrățișări totale, fără complicații critice, sugerează cazul celor doi buni amici care, deși se vād în fiecare zi la birou, de cite ori se întîlnesc pe stradă cad unul în brațele celuilalt; un critic bun și un artist mare nu sînt chiar doi buni amici, înfrînirea dintre un critic și o operă deosebită nu are loc în fiecare zi, a cădea unul în brațele celuilalt poate fi emoționant pe stradă, dar nu în artă, nu în actual critic. Riscul constă în a fura opereii caracterul ei *umitor*, fără de care — după cum spunea Diderot — arta superioară nu poate trăi. Filmul lui Rosi are cîteva probleme uimitoare (nu ad litteram), ci în sensul că violează cîteva din tabieturile noastre critice, cîteva din „legile” cu care operează zilnic cronicarul nostru. A nu recunoaște asta, a nu recunoaște că apar opere care răstoarnă ceva din argumentația noastră cotidiană — argumentație cu care facem praf, sau aproape, producții pe care nici un „leu de aur” nu și-a pus nici ghiara și nici măcar ochii — înseamnă a fi ipocrit sau, mai blind, a se nu cunoaște, a nu te controla. (Poate că nu e mai blind spus...) După vizionarea *Mîinii pe oraș* mi-a venit greu să intru în acea sîestă a spectatorului mulțumit de îngurgitarea „bucății” după toate tabieturile. Dacă m-aș fi întîlnit pe stradă, după vizionare, cu X sau cu Y nu i-aș fi spus imediat: „Du-te și vezi *Mîinii pe oraș*...” Și-l recomand! E o demascare excepțională a jafului în construcțiile de blocuri la Neapole!... Digestia mea artistică a fost dificilă. Căci:

Nu cere oricare cronicar conștiințios ca viața eroilor — într-un film — să fie complexă? Eroii lui Rosi nu au o viață complexă.

Nu știe fiecare cronicar onest că un conflict nu trebuie să fie schematic? Conflictul lui Rosi e schematic foarte.

Nu cerem cu toții în cor ca filmul de artă să se ferească precum dracul de tîmție de blestemata „viziune reporterească”? Filmul lui Rosi nu numai că nu se ferește, dar o folosește fără jenă, cu tupeu, surd parcă la anateleme aruncate de teoreticienii noștri.

N-a devenit „o lege de bază” ca eroii să nu se dezvaluie prin discursuri? Eroii lui Rosi nu ra-

**CONTRON**

tează nici o ocazie pentru un discurs.

Lipsă de complexitate, schematicism, „viziune reporterească”, retorism (să mai adaug caracterul local al intrigii, atîndînd firește la „universalitatea” filmului), așa vrea să vād care cronicar cu conștiința estetică evaluată ar ezita să „excută” — și încă liniștit — pe baza unor asemenea copleșitoare capete de acuzare, fie și o producție a studioului „București”. Sînt capete de acuzare fără apel, nu? Și atunci — reciproca: cum să nu te mire seninătatea cu care în fața acestui „Leu de aur” cronicarul nostru abandonează legile sale severe de fiecare zi? Un „leu de aur” să fie atît de înfricoșător încît să steargă din conștiința cronicarului venerabilele automatisme estetice? Ce s-a întîmplat? S-a întîmplat un fenomen foarte luminos: filmul lui Rosi e atît de puternic, încît și-a definit legile lui de viață, și ni le impune sfîdnînd „legile” noastre de cronicari „la zi”. E destinul oricărei opere deosebite: să nu se conformeze „legilor” în vigoare. Rosi ne dezarmează: a veni cu obișnuita cerință a complexității în fața lui apare derizoriu. Lui nu-i pasă de cerințele obișnuite, le poate și încălca, în cazul lui fără pagubă. Artiștii ca el dovedesc că „legile” criticii nu sînt sîfinte, că nu lor trebuie să li se supună artiștii, ci invers: după ce cronicarul a „luptat” cu asemenea artiști și aceștia i-au dovedit forța lor creatoare, cronicarul trebuie să li se supună lor și să-i înțeleagă, conformîndu-se singurei legi inatacabile în planul artei, definită categoric de Ibrăileanu: supunerea la obiect. O operă puternică nu e o sumă de calități vesnic evidente și o sumă de lipsuri vesnic impuabile. Există cea *peste*, care n-are de-a face cu aritmetica. E sufliul vital, țîșnînd uneori din schematicismul cît mai violent, alteori din complexitatea cea mai dulce, uneori din retorism, alteori din subtext inefabil, de cele mai multe ori dintr-o enigmă numită — pentru uzul rațiunii — frumusețe. Filmul lui Rosi e un film Frumos și nu trebuie scăpat.

★

CALABUCH a trecut deajuns de ușor — nici cît un zîmbet serios—



**La porțile pământului**



# INTRACRONICI

pe lângă spectatori și critici. Gelu Ionescu — unul dintre cei mai fini și mai competenți croniciari cinematografici — l-a tratat cu o bunăvoință subțire, imputându-i lipsa de consistență și vigoare satirică. Cronicarul avea, probabil, în minte *Placido* al aceluiași Berlanga, realizare ulterioară acestui *Calabuch*, dar ajunsă la noi cu câteva luni înainte, capodoperă de umor nu atât negru, cât roșu, mușcături plină la singe. Din cite limi amintesc, nici *Placido* n-a primit din partea criticii noastre ceea ce merita, ca să nu vorbim de primirea la public... Neînțelegerea față de Berlanga mi amintește de o veche observație a lui Mauriac, care susținea în 1937 că Spania are un geniu în durere imposibil de priceput în Europa, oricâtă pasiune și devotament s-ar depune în slujba poporului acesta martirizat. Poate că umorul lui Berlanga nu e decât o rază din această durere imposibil de înțeles.

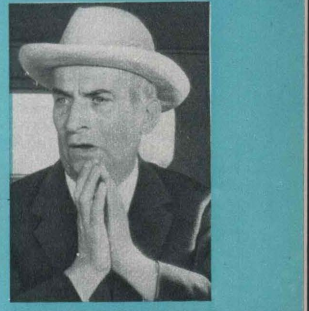
Firește, în plan pur satiric, *Calabuch* e mai „slab” decât *Placido* ca virtuoză, ca răutate, ca joc al diavolului care trebuie să se agite în orice umorist de marcă. Numai că acest *Calabuch* nu și are locul într-un asemenea plan. *Calabuch* e o ironie — nu un hohot cumplit de ris, nu un scrișnet de dinți. O ironie rotundă, ca o circumferință de lagăr. O ironie pătrunzătoare — ca mirosul de pătură într-o baracă pentru deținuți. Toată comedia se ține pe acest paradox al închisorii: ca să scape din universul noiv al civilizației atomice, un savant american se fixează incognito într-un sat spaniol la mare, Calabuch, cu 928 de locuitori, primitiv, inofensiv, legănat într-o lenă adorabilă, dotat cu o „temniță” demnă de operele vieneze; în singura celulă a închisorii din Calabuch, în care e „aruncat” de la bun început pentru contrabandă benignă, savantul va trăi o viață edenică, implicat în evenimentele puerile la care locuitorii participă însă cu o energie tragicomică. Totu-i sărac (inclusiv bugetul filmului), totu-i puțin, totu-i lipsit de sens major (fără a căuta inumanul Mareliu Absurd) — cea lipsă de sens plină de grație omnescului umilit; se căsătorește doi, ginerele e dotat cu o simplă barcă pescărească, lansată la apă în mod solemn, cu tradiționala sticlă spartă de bord. Are

loc o „fiestă” în Calabuch, cu explozii de artificii și rachete naive, confecționate după calculele savantului atomist. Când pe cer se va scrie „Calabuch”, locuitorii vor fi în extaz. Ca la orice „fiestă” — se va desfășura și o coridă. Un toreador nomad, proprietarul unui camion pe care e instalat un taur amărât, inofensiv ca întregul Calabuch, va da o reprezentație în fața autorităților. Numai că taurul nu va dori să se bată — și urmează o secvență, după părerea mea, încântătoare: ruga toreadorului către taur, să devină activ. Placiditatea animalului pictisit peste măsură. Disperarea toreadorului. Enevrea publicului care vrea o coridă serioasă. Alțarea animalului de către oțiva picadori improvizați. Enevrea animalului pentru că nu-i lăsat în pace. Picadorii speriați de subita energie a taurului care-i pune pe fugă. Toreadorul aruncat în apa mării. Seara, taurul e bolnav în cușca lui de pe camion. A răcit. Toreadorul e trist. Peste Calabuch plutește o tristețe simplă, curată, tristețea ultimelor bucurii, răind cît simpla sirmă ghimpată (prin care nu trece curentul electric ucigător). Poate exagerez. Dar poate că și Mauriac are dreptate...

★

**CLIMATE** M-am freat de cinci ori la ochi, citind în revista noastră (nr. 12/1964) această afirmație a iubitului nostru decan de vîrstă I. D. Suchianu „Stellio Lorenzi... a făcut un film care va marca o epocă în istoria cinematografului atît pentru originalitatea temei cît și pentru delicatesea înfinită a tratării”. Cum — mi-am zis de cinci ori — aceste *Climate* vor marca o epocă în istoria artei noastre? Mărturiseșc că de ani de zile cronicile lui D.I. Suchianu sînt pentru mine o școală a gustului și a ochiului de cineafl, de nenumărate ori m-am bătut cu amicii în apărarea paradoxurilor lui memoriale. Totuși — a șasea oară — *Climate*-le lui Lorenzi marchează o epocă în film? Înțeleg că există mari diferențe în aprecieri — cu dreptul fiecăreia la demonstrația adevărului — știu că tinerețea noastră fugace descoperă mai greu capodoperele și se înală desori cu falsuri, admit — de asemenea — că aceeași tinerețe e de nenumărate ori insensibilă la sentimentele eterne, dar — a mia oară! — *Climate* marchează o epocă în istoria filmului? Chiar așa? O epocă? Intr-atr-de insensibili să fi devenit încît să nu ne mai dăm seama cînd se deschide o pagină nouă în istorie? Această gală greoaie, solid lucrată, bine înleciată, în care sentimentele se chinuie laborios, ca vislașii în lanțuri, în

cea mai banală ritmică a mișcărilor sufletești — această gală care dă fiecărui spectator mediocre cea mai mediocre dintre satisfacții: „pricep eroii și sufăr cu ei”... această gală să fie un vas-amiral și noi să nu ne dăm seama? Și atunci — Antonioni? Bunuel? Bresson? Resnais? Fellini? Richardson? Wajda? Am citit demonstrația: trei sferturi din ea se ocupă de „magnifica izbîndă” realizată de Lorenzi prin adaptarea dialogurilor lui Maurois, amplificîndu-le, triplîndu-le, spre binele operei cinematografice. De acord. Ideea aceasta îndrăzneată — a dialogului amplificat în favoarea filmului — ideea aceasta lovind în atîtea prejudecăți imbecile speriate de cuvînt în cinema, îi aparține în critica noastră lui D.I. Suchianu. Numai că pînă la Lorenzi, cîți n-au realizat-o la fel de magnific? Un exemplu: Bardem. N-a uimit *Cômicos* prin amplexarea dialogului său? (Și nu era *Cômicos* mai original decît *Climate*?) În al doilea rînd: gîndul bun al regizorului *Climate*or privitor la dialog nu e urmărit de critic în realizarea lui cinematografică. Analiza se oprește la realizarea personajului Odyle în scenariul lui Lorenzi, analiza e pur literară, ochiul criticului nu vede — de data aceasta — ecranul, mișcarea acolo, pe ecran, ci pare că se uită pe două hîrtii diferite: un roman și un scenariu după roman. O dovadă? Ultimul sfert al analizei (o coloană aproape!) e consacrat unei probleme foarte semnificative: de ce Lorenzi nu ne-a oferit chiar pe ecran lectura poemului ascultat de Odyle? Criticul sugerează apariția paginii de carte pe plînz! Dar lectura unui text — chiar pe ecran — nu se mai face de mult, înainte ca Lorenzi să deschidă noua sa epocă. Evite regizor de mîna zecea știe să evite azi o telegramă, o scrisoare, un bilet citit de spectator o dată cu eroul... După care, tovarășul Suchianu încheie brutal, contestînd necesitatea celui de-al doilea „clima” — căsătoria eroului cu Isabela. Ca scenariu — probabil. (Filmul, dacă ați observat, e foarte lung.) Dar ca film, cred că era partea cea mai interesantă, prin prezența unei actrițe excepționale, necunoscută publicului nostru: Emmanuèle Riva. Subjugată de suferința nespuse de originală a fermecătoarei Marina Vlady, e sigur că mulți spectatori n-au observat cine e *artista* mare îmbarcată pe gală. Rulul era ingrat, personajul nu trezea simpatie prea vibrantă, din cauza ei — puteau gîndi unii — moare dulceața de Odyle. (Vă asigur că n-au văzut în ea o luptătoare pe frontul demnității — cum interpretează abuziv criticul. Am văzut: „o dulceată”, „o frumusețe”...) Deci, pentru Emmanuèle Riva n-au fost „ochi”. Chiar tovarășul Suchianu o exclude în cronică sa și e păcat. Căci, cel puțin eu, am privit-o ca pe una din rarele actrițe care — după o expresie dintr-o cronică a maestrului — „joacă fără să-i fie frică de aparat”, înfrîntîndu-l, înge-nunchindu-l. Artista joacă o scenă admirabilă, cu o cremă cosmetică pe față, într-una din acele clipe cînd orice femeie evită privirile celor din jur: trezirea de dimineață. Emmanuèle Riva nu are teamă de nici o situație defavorabilă. Nu știu dacă pentru o actriță excepțională nu merită să lucrezi trei ore pe o gală... Dacă greșesc — să mi se spună, să mi se explice.



## LE CORNIAUD

Regizorul Gérard Oury realizează cu *Le corniaud* cel de-al treilea film al său, după *Mina caldă* și *Nu merită să ucizi*. De data asta este vorba de o comedie polițistă în cinemascop și curioz, de naționalitate franco-italiană, care reunește doi mari comici ai ecranului francez — Bourvil și Louis de Funès.

Bourvil regăsește în acest film unul din rolurile sale preferate: un om cunoscut, plin de bun simț, care încercă, practicînd naivitatea, planurile cele mai machiavelice.

Cît despre Louis de Funès, acesta a mărturisit unui gazetar: „M-amuz atît de tare cînd joc astfel de filme, încît ar trebui să plătesc un realizatorilor în loc să mă plătească ei”.

\* *Le corniaud* — în traducere exactă „corchira”, în interpretare mai liberă și argotică — „gurd-cască”.

Rădu COSAȘU



Calabuch

# DRAMATISMUL „PUTERNIC” și DRAMATISMUL „SIMPATIC”

de LUCIAN RAICU

Lăsînd acum de o parte unele aprecieri la obiect foarte discutabile și nu o dată curioase (cum ar fi aceea că filmul *Afacerea Protar* depășește ca realizare piesa lui Sebastian „Ultima oră” din care s-a inspirat), vechiul și strălucitul nostru cronicar cinematografic D.I. Suchianu are fără îndoială dreptate cînd susține în articolul său *Ocazii pierdute* („Gazeta literară”) că ideile greșite pe care le au unii cineasți în legătură cu propria lor muncă explică slaba calitate a producției lor, cu atît mai mult cu cît eroarea crește pe un fond de trufie profesională. Nu numai că au ideile greșite, dar se întîmplă să țină la ele, uneori foarte mult, nutrinđ și credința naivă că, perseverinđ în aceste idei ale lor, vor ajunge departe, vor progresa enorm.

O astfel de ideee este, pare-se, aceea pe care și-au făcut-o unii cineasți în ce privește „dramatismul” ce se cere oricărui film și felul cum se realizează el.

Am văzut filme, am citit scenarii rezumale și am constatat că atenția urmărită de scenarist ori de regizor, ambiția lor cea mare era de a oferi spectatorului un „dens” material dramatic, o poveste în care fiecare gest, fiecare personaj, fiecare incident, cît de mic, să clodotească de dramatism. În producțiile de acest tip n se promise încă de la începutul filmului, o „dramă puternică”, o poveste care ne va tulbura adînc și al cărei ecou în sufltele noastre îl vom păstra multă vreme de aici înainte. Ideea eronată a realizatorilor constă, în aceste cazuri, în credința lor fermă că a crea o dramă cît mai puternică este 1) o cerință elementară pentru filmul lor — căci fără „dramatism” nu există viață adevărată și, deci, cu cît va fi filmul lor mai „dramatic”, cu atît va fi mai adevărat, mai apropiat de artă — și 2) un lucru, la urma urmei nu tocmai greu de realizat. Este de ajuns, consideră ei, să pornești de la un fapt dramatic de bază și apoi printr-o serie de detalii „încărcate semnificație dramatică” — detalii care pot fi ușor găsite, consideră ei iarăși — precum și prin alte mijloace cum ar fi, de pildă, vorbirea sobră, în care se presimte o durere ascunsă, reținută, a personajelor, să sugerezi o „atmosferă dramatică” — genul ca drama puternică să se și nască.

Am văzut pînă acum destule filme în care apariția pe ecran a unei femei îmbrăcate în negru, care merge parcă în neștiri ori are privirile ațintite în gol — toate acestea pe fondul unei muzici macabre ori a unui dialog ce exprimă o durere conținută — anunță derularea unui subiect de un nemai-pomenit dramatism. (În privința acesteia, am putea spune că filmul *Dragoste lungă de-o seară* bate un anu-

mit record, aducînd dintr-o lovitură pe ecran trei asemenea femei triste, abătute și îmbrăcate în negru, cărora viața le-a adus numai nenorocire). Alteori — totul depinde de stilul regizorului — filmul debutează pur și simplu printr-un dialog aparent ner, scurt și nervos, de tipul: — Toma? — Da. — Te-am așteptat de dimineață. — Știu. Sau: — Și după aceea? — Nu există „după aceea”. Atît. Cu toate acestea, pricepem dintr-o ochire — afară doar dacă nu sîntem cu totul impenetrabili — căci regizorul ne-a prevenit iarăși, prin toate mijloacele care i-au stat la îndemînă, că acolo, pe ecran, se vor petrece evenimente răscolitoare.

Iată și începutul filmului *Merii sălbatici*, al cărui scenariu regizoral, aparținînd lui Alecu Gh. Croitoru, am avut prilejul să-l citesc. Pe ecran apare, mergînd grăbită, o tinărie femeie care — regizorul ne face îndată s-o pricepem — va fi obiectul unei drame sălbatiche. Femeia merge pe drum și deodată înțelegem că e urmărită în mod sălbatic de niște oameni sălbatici, că un lucru groaznic se petrece acolo, în legătură cu această femeie: „În urma ei se aude un zgomot continuu, îndepărtat deocamdată; distingem un strigăt: — Aleargă, Toma, aleargă! Solomia tresare, privește înapoi, înteește pasul, începe să fugă, dar... zgomotul crește treptat, se apropie, se poate distinge; sînt pașii cuiva, pașii care aleargă, răsuflarea gîfîtită a cuiva; răsuflarea șuierată, gîfîtită. Pașii răbufnesc apropiat. Pe imaginea Solomiei, care fuge, se aude trîșnitul grăbit al celor care vin în urma ei. Se amplifică, înspăimîntător, ca un geamăt continuu...” etc.etc. Femeia, prinsă de urmăritori — propriul ei bărbat și propriul ei sooru — e apoi bătută în mod sălbatic, dar „nu țipă, nici nu geme măcar”.

„Biața Solomie! — exclamă în gîndul său, spectatorul-ideal visat de regizor. — Biața Solomie... Amărită viața trebuie să mai aibă și ea...” Dar în sală se vor afla, desigur, spectatori și spectatori. Pentru ca ideea dramei Solomiei să fie clară pînă și pentru ultimul spectator din sală, ea va apărea explicit, din dialoguri, va fi reluată meru și meru: „— Ei, Solomie, în ce casă ai nimerit și tu... — Fir-ar a naibii de viață, că nu m-ai ascultat atunci pe mine, Solomie... — Alegerca ca meașu nu mai facă nimeni... — Eh! Solomie, Solomie, cum țî-ai amărît, tu, viața!...” Pînă la urmă, de bine de rău, s-a priceput. A mai contribuit, desigur, la edificarea noastră și felul în care ni se arată meru, cînd de aproape, cînd de departe, groaznică vîntăie de sub ochiul drept al Solomiei. S-ar părea că întreaga energie și ambiție a regizorului — aici, ca și în alte filme — e canalizată

în această direcție: să-l facă pe spectator să „sesizeze”, să „priceapă”, să „înregistreze” — mobilizîndu-i în acest scop nu capacitatea de emoție artistică, ci, mai degrabă, „istețimea” — să-l facă să sesizeze că de aci, de undeva, nu de departe, va fi teatrul drama. „Spectator, fii atent! — avertizează autorul filmului. Aici a început să se petreacă și se va petrece în continuare un lucru deosebit de subtil. Dacă ești isteț, ai să sesizezi ce se petrece, ai să «prînzi» că e vorba de o puternică dramă”.

Nu mai e nevoie să spunem că obligația pe care și-o asumă, în astfel de cazuri, realizatorii filmului, nu e de loc ușoară. Totul e ca spectatorul să nu răspundă, pe măsură ce acțiunea filmului se derulează: „Bine, asta am priceput-o noi. Am sesizat că o dramă în toată regula ne-a fost anunțată! Dar unde e ea? Unde e drama promisă?”

În cazul filmului *Merii sălbatici*, scenariu literar, semnat de Vasile Brebreanu, conține, credem, un punct de pornire care să fi putut asigura substanța dramatică a unui film. Totodată, pretențiile materiei dramatice de la care pornesc autorii sînt mari. A avut oare regizorul forța artistică necesară — aș spune: a fost măcar conștient de efortul de concentrare necesar pentru a ne da o dramă de puterea celei promise cu atîta zgomot? Ca regizorul să se fi ținut de cuvînt ar fi însemnat, în asemenea cazuri, să fi făcut un *film mare*. Căci o „dramă puternică” nu are decît două soluții posibile: ori își atinge țînta, ori, dacă nu, cu cît pretențiile cresc, cu cît gestulația dramatică e mai mare, cu atît deingrolada va fi mai jalnică, cu atît va crește sentimentul de ridicol, sau, în cel mai bun caz, de penibil, cu care rămînem pînă la urmă.

Pe Francisc Munteanu, care face și el o deosebit de pretențioasă tentativă în domeniul dramei cinematografice în filmul său *La patru pași de infinit*, instinctul artistic, dublat de un fel de simț al realității, pare a-l fi avertizat împotriva marilor pericole ce l-ar fi pîndit, în eventualitatea în care nu ar fi atins „intensitatea dramatică” dorită. Scenaristul și regizorul și-a luat, prin urmare, măsurile sale de prevenire. Din păcate, soluția pe care o adoptă în vederea evitării penibilului — ghidat fiind de un simț mai terustru pe care, oricum, trebuie să-l laudăm — soluția nu este dintre cele mai fericite: fără a renunța la ideea de a oferi spectatorului o *dramă*, el a recurs, totuși, la o stratagemă, născînd un gen artistic *sui generis*, un gen pe care l-am putea numi *drama simpatică*. În acest gen de film, deși linia mare a subiectului e aceea a unei drame, lucrurile se petrec totuși, într-un fel, jumătate-jumătate. Întîmînînd intr-adevăr, în filmul lui Francisc Munteanu, o serie întreagă de eveni-

mente și întîmplări, pe jumătate dramatice, pe jumătate simpatice. (Cum ar fi, de pildă, însăși povestea de dragoste urmărită, în principal, de autorul filmului. Putem oare spune despre ea că e o poveste de dragoste dramatică, așa cum ar rezulta din subiect? Nu. Mai degrabă ne vine să spunem că e o poveste de dragoste „simpatică”). Personajele filmului sînt și ele construite în același fel: pe jumătate dramatice, pe jumătate simpatice. Am putea spune că pînă și jocul actorilor se conduce după această normă. Fiește, faptul că un personaj ori altul e *simpatic* pe plan uman, nu ar fi și nu poate fi prin nimic incompatibil cu sentimentul dramatic pe care ni l-ar inspira. Aici ne referim însă meru nu la planul uman, ci la cel artistic, estetica necunoscînd categoria de „simpatic”.

Tînărul ofițer care moare la urmă este pînă atunci, pînă cînd moare, adică în tot timpul filmului, un tip cu o mutră extrem de simpatică. Ce să mai vorbim de mama Paulina, femeie energetică, în aparență aspră și rea, uzînd de un limbaj dur, dar care iradiază o simpatie irezistibilă. Nici doctorul, care la început pare atît de rece și reținut, nu e de fel un om antipatic. Nu, dimpotrivă! Fluidul de simpatie care circulă între film și spectator culminează, în sfîrșit, cu apariția Irinei Gărdescu pe care nu numai că o vedem interpretînd personajul unei fetei simpatice, dar care ne e ea însăși simpatică, atît ca acțiță. cît și ca om. Într-un cuvînt, tot spectatorul poate pleca acasă, de la acest film, cu cite ceva simpatic în buzunar. Personajele „simpatice” se și tachinează între ele: „— Mersi... Păcat că ești atît de antipatic!”.

Filmele amintite nu sînt lipsite de însușiri și poate că ele nici nu constituie cele mai concludente ilustrări ale ideilor greșite de care vorbeam. Nu m-am referit pe larg și la calitățile lor, tocmai pentru a lăsa observației critice întreaga claritate. Și pentru că n-am vrut să fac un articol din categoria aceluia — citez dintr-un excelent articol publicat de Valerian Sava în „Gazeta literară” — în care „lucrurile sînt expuse și amestecate după o rețetă atît de labilă, încît, oricare ar fi situația, țî se pare totdeauna că lucrurile stau nici prea bine, nici prea rău, mai mult bine decît rău — și chiar dacă opiniile autorului promit să fie critice, ele lasă totuși să se degeaje, nevăzut, printre rînduri, un sentiment paradoxal de satisfacție și împlinire”. Nici mie nu-mi plac din cale afară astfel de articole, chiar dacă uneori mi se întîmplă să le semnez. Fiecare tentație a echilibrului și a „maturității” în judecată, nu trebuie să macine din acuitatea punctului de vedere.



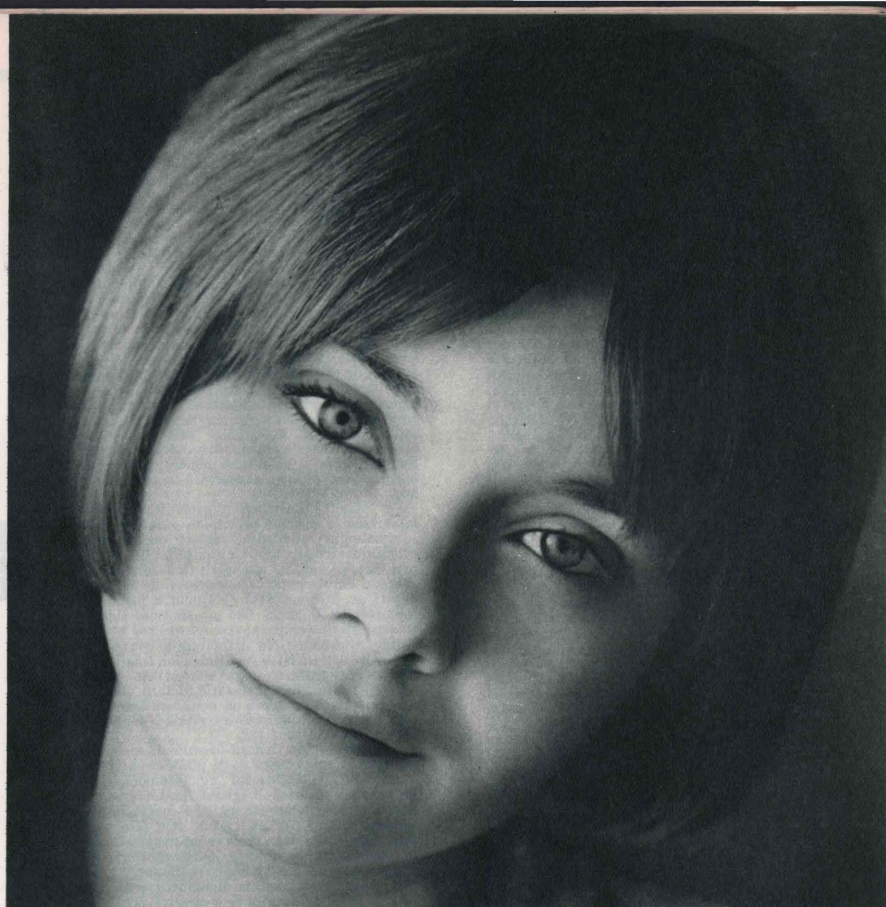
AICU

ăitate.  
atice.  
restea.  
al, de  
spune  
goste  
din  
vine  
goste  
sint  
umă-  
atice.  
acto-  
ormă.  
j ori  
nu  
imic  
matic  
ferim  
ci la  
cate-



urmă  
oare,  
n tip  
ă. Ce  
a, fe-  
ră și  
care  
Nici  
atit  
n om  
uidul  
lm și  
, cu  
e nu  
perso-  
care  
cristi-  
spec-  
acast  
unar.  
inea-  
ă ești

te de  
onsti-  
ri ale  
. Nu  
le lor,  
ri cri-  
că  
cate-  
exce-  
Sava  
ucru-  
după  
icare  
na că  
prea  
— și  
romit  
e de-  
un  
je și  
c din  
dacă  
nnez.  
și a  
ebuie  
ui de

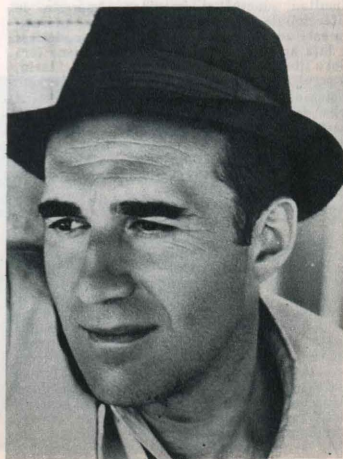


# ALBERT CERVONI MOARTEA FRANCEZĂ a dramaturgiei

Ultima scrisoare primită din București de la revista „CINEMA” îmi cerea să scriu un articol despre „dramaturgia cinematografiei franceze”. Or, dacă cinematografia franceză mai conține încă pe plan internațional, dacă mai există, este tocmai pentru că a sucit gîtul dramaturgiei, spre a încerca să se apropie de structuri dramatice nu dramaturgice, trăite, concrete. Tentativa, foarte sistematică și adesea reușită, de a sparge tradiția dramatică convențională, de origine literară sau teatrală, de vechime seculară dacă nu chiar milenară, a avut ca scop demonstrarea situațiilor umane autentice privite prin prisma actualității. În definitiv, acest lucru nu este de loc surprinzător într-o țară în care tradiția literară însăși este de multă vreme angajată pe calea realismului, de la Balzac la Stendhal, de la Zola la „neo-romanul” contemporan. Mai mult decît pentru romanul de astăzi sau pentru cel de ieri, pentru filmul actual este important să nu se uite că arta franceză începe din cel puțin din secolul 19 este prin tradiție experimentală, cu toate riscurile — inclusiv și riscul erorii — pe care le comportă o astfel de atitudine.

Ce urmăresc făcînd asemenea afirmații? Voi încerca să precizez luînd cîteva exemple din cinematografia franceză cea mai recentă. Această cinematografie — trebuie să notăm

de la bun început — se caracterizează prin întoarcerea la concret, nu are încredere în subterfugile de caracter literare și înțelege să se înrădăcească mai direct în cotidian. Printr-o evoluție logică, scenariștii celebri dinaintea de război (Charles Spaak, Jacques Prévert) sau imediat după război (Aurenche, Bost, Jacques Sigurd) care păreau la un moment dat să devină adevărați autori de filme, au cedat acest loc celor pe care-i numim din ce în ce mai rar *regizori* și din ce în ce mai des *realizatori*, adică cei care *realizează* un film, care dintr-un *subiect*, formă abstractă și speculativă, stabilesc, prin munca lor, o realizare, formă concretă și definitivă. Cît despre tehnicienii propriu-zis numiți operatori, aceștia cîștigă un loc din ce în ce mai important, fiind colaboratorii esențiali ai realizatorilor. Cîteva exemple: Raoul Coutard, colaboratorul tuturor filmelor lui Jean-Luc Godard, Sacha Vierny, colaboratorul lui Alain Resnais. Dacă ne referim la „cinematografurile-directe” — despre care vom mai vorbi — cele două funcțiuni au o tendință comună, de a se constitui în tandemuri de creație (ex.: Chris Marker sau Joris Ivens cu Pierre L'Homme, Mario Ruspoli și Michel Brault) sau chiar de a se confunda (William Klein a fost în același timp realizatorul și operatorul filmului *Cassius cel Mare*, recentul Mare Premiu al Festivalului



de la Tours). De fapt, este normal ca cel care gîndește un film să aibă tendința să-și asume o parte din ce în ce mai responsabilă din execuția audio-visuală.

Trebuie să evităm aici orice demagogie și orice simplificări. Această schemă pe care am încercat s-o schițăm capătă nuanțele tuturor inflexiunilor posibile. Chiar și pentru producțiile cele mai mari, realizatorul rămîne un fel de conducător al operei, de șef de orchestră. Totuși, ar fi greu să ne închipuim un Visconti conducînd actorii și echipa tehnică și în același timp efectuînd munca practică de operator pentru filmul *Ghepardul* de pildă, această capodoperă de somptuozitate și de rafinament estetic. Nu e mai puțin adevărat însă că pînă și într-un caz extrem ca *Ghepardul*, diviziunea muncii poate subzista; ea reprezintă o cooperare din ce în ce mai strînsă a realizatorului cu întreaga echipă, constituită din ce în ce mai puțin din *executanți* și din ce în ce mai mult din *colaboratori*, reuniți sub autoritatea realizatorului. Fuziunea totală nu se poate efectua decît în operele de reportaj, în care inițiativa spontană a realizatorului poate pierde dacă e trecută prin tîlmăcirea operatorului. Operele de ficțiune tolerează o muncă de echipă mai elaborată, mai bine dezbătută între diverșii responsabili ai filmului.

#### DE LA RUSPOLI...

Vom lua două exemple prin definiție foarte deosebite unul de celălalt. Mario Ruspoli, pe de o parte, și Jean-Luc Godard pe de altă parte. Ruspoli este omul „cinematografului-direct”, al unui cinematograful care este preocupat de evenimentul în sine, sau îl provoacă pentru a-l reda apoi fără însă să recurgă la vreo punere în scenă ajutătoare. Godard este omul unui cinematograful de ficțiune, bazat pe concursul actorilor, avînd la bază un scenariu. Examinarea foarte superficială a operelor sale ar putea lăsa impresia că afirmația despre moartea dramaturgiei cinematografice franceze este profund eronată.

Să analizăm mai întîi unul din filmele cele mai semnificative ale lui Mario Ruspoli. Vreau să mă refer la *Neuoscufi pămîntului*. Acum 15 sau 20 de ani, admițînd că nu s-ar fi încercat folosirea unei scheme romanești pentru a evoca mizeria regiunii foarte sărace care este Lozère, în sudul Franței, s-ar fi putut face poate un film documentar. Ruspoli s-ar fi dus acolo și ar fi căutat țărani pe care i-ar fi pus să *mimaze* gesturile muncii lor. Apoi ar fi redactat un comentariu în care ar fi descris verbal starea de mizerie și de înapoiere a acestui țînc. Astăzi, Ruspoli n-a mînat nimic. Datorită aparatului mobil și a emulsiilor fotografice ultra-sensibile („pot, spune el, să lumineze o scenă cu ajutorul unei lămîri”) el s-a dus și a vorbit cu țărani pe care-i cunoștea, prieteni de-ai unchiului său, cucerindu-le încrederea. Ruspoli nu a făcut decît să *capteze* confidențele *provocate* de întrebările sale despre dealajul dintre prețurile agricole și cele industriale, despre exodul rural, despre imposibilitatea tinerilor fermieri de a se căsători pentru că fetele preferă să părăsească satul și să se ducă să muncească la oraș. Camerele de luat vederi fiind insonorizate, nu se risca înregistrarea zgomotului motorului în același timp cu vorbirea interlocutorilor. Ruspoli a reușit să capteze simultan sunetul și imaginea. Impresia de autenticitate este absolută și mai ales informația este adevărată: țărani împărțesă, trăiesc în fața aparatelor, existența lor cotidiană fără nici o literatură, interpusă de vreun comentariu, între ei și public.

Metoda lui Ruspoli constă deci în a ucide orice *dramaturgie* literară spre istoria unei mărturii directe și imediate despre *drama* adevărată, trăită la ora actuală de o parte din țărani francezi. Nu există în *Neuoscufi pămîntului* dialoguri scrise și recitate, ci replici, răspunsuri autentice vorbite.

#### ...LA GODARD

Metoda lui Godard ar părea că este opusă celei a lui Ruspoli. De fapt, ea nu este decît complementară. E adevărat că Ruspoli nu angajează decît personaje care să ilustreze situația reală, concretă și cotidiană, exprimîndu-se despre ea în fața aparatelor de filmat, în timp ce Godard angajează actori și chiar vedete, de pildă Brigitte Bardot în *Disprețul*. Ruspoli pune întrebări, e adevărat, dar îl lasă pe cei interogați singuri stăpîni ai răspunsurilor lor, în timp ce Godard îi dirijează pe actori. Ruspoli turnează în decoruri naturale în timp ce Godard utilizează decoruri construite și, în general, toate resursele studioului. Unde se găsește atunci zona de identitate, comunitatea de spirit și de metodă din moment ce la unul e

vorba de cinema-document, iar la celălalt de recurgere la ficțiune, la „dramaturgie” am fi chiar tentați să spunem? În aceea că Ruspoli și Godard își împart munca: unul prin mijloace „directe”, imediate, înregistrează și restituie realitatea autentică în aspectele ei poate cele mai incontestabile, dar și cele mai exterioare, iar celălalt vîrînd să atingă interioritatea subiectivă a ființelor omenești, trece la un soi de sinteză între metodele cinematografului-direct și metodele direcției de scenă clasice. Fără îndoială că Godard pleacă de la un scenariu și se bazează pe dialoguri, dar el lasă întotdeauna un timp larg deschis improvizației. Datorită unui material mult mai maleabil decît altădată, datorită și virtuozității exemplare a operatorului său Coutard, el poate să-l lase pe actori să evolueze mai liber, nu le impune cadrele stricte, servituți de eclairaj și de punere la punct a amănuntelor, altădată impoziționale. Avînd de interpretat planuri și secvențe adeseori lungi, actorii regăsesc, cu o relativă inițiativă a dialogurilor, o relativă inițiativă foarte savant dozată și folosită de regizor, a mișcărilor, a atitudinilor lor. Ansamblul acestor metode permite, de altfel, o filmare în ordine *cronologică* a intrigii, deci o mai bună punere a actorilor în rol, o identificare mai coerentă cu personajele lor.

Pe planul construcției generale, această întoarcere la concret determină renunțarea la „dramaturgia” obișnuită, reglată după reguli cvasisimfonice sau în orice caz la fel de codificate ca și principiile armoniei. Godard respectă adeseori durata reală a momentului de acțiune, durată pe care aparatul de filmat o parcurge, o scotocește, o „urcă” fără s-o sfărîme. Uneori Godard își interupe povestirea pentru a dezvolta o digresiune. În dramaturgia convențională orice detaliu își are utilitatea lui, finalitatea sa precisă. Godard agață adeseori în virful camerei frînturi de conversație, detalii vizuale, care nu vin să compună un nou acord dramatic, dar care compun dezordinea vitală a realității celei mai cotidiene.

Paradoxal, cînd Godard împrumută elemente din dramaturgia clasică, ca de pildă scena finală din *Disprețul*, accidentul de automobil care va provoca moartea Brigitte Bardot și a lui Jack Palanco, și care răsună ca o concluzie la o tragedie antică, nu mai avem de-a face cu o convenție obișnuită, ci cu o afirmație fundamentală, esențială: soarta muritorilor rămîne neori subordonată întîmplării, imprevizibilului, acelu „destin” cum îl numeau anticii și pe care noi îl definim ca pe o surpriză conținută în complexitatea realității. Godard „dedramatizează”, ca și Brecht, ordonanțarea exterioară pentru a face să inflorescă drama omească fundamentală și îl eliberează pe spectator de acrobațiile dramaturgiei clasice pentru a-l face mai disponibil, mai atent la drama autentică dispersată în realitatea reconstituită de film.

În concluzie, ne va fi poate permis să precizăm în care sens anume, tînra cinematografie franceză și, îndeosebi Godard, distrug dramaturgia. Ei sfărîmă o dramaturgie străveche, pentru a fonda una nouă, o dramaturgie a realului, mai puțin aparentă, mai puțin evidentă, dar mai subtilă, mai înrădăcinată în autenticitatea trăită. Se cunosc multe progrese estetice sau nu neapărat estetice, care să fi precedat altfel?



## SOARELE STRĂLUCEȘTE PUTERNIC

Așa cum războiul din Algeria a impresionat pelicula unor remarcabili cinești francezi, evenimentele legate de lupta de eliberare din Cipru răzbat în creația cinematografică britanică. Mai mult sau mai puțin obiectiv, accentul caracterului dinamic de film dur, de aventuri, *Soarele strălucește puternic* este totuși interesant. Interesant prin chiar faptul că îndrăznește în conservatoarea și imperiala Anglie să spună: colonialismul reprezintă pentru noi o problemă



Ion BARNĂ

## Ce este cinematografia după ANDRÉ BAZIN

În istoria filmului contemporan, André Bazin ocupă un loc aparte. Fără a urmări neapărat un paradox, am putea spune că importanța acestui critic cinematografic nu constă în primul rînd în ceea ce a scris, ci în faptul că a scris. Mai precis nu sînt concretul fiecărui studiu sau cronici ale sale este esențial pentru rolul pe care Bazin l-a avut, ci faptul de a fi susținut un anumit punct de vedere într-un moment istoric dat. André Bazin a avut rolul — istoric pentru cinematografia franceză și nu numai pentru aceasta — de a crea o miscare de idei în legătură cu cinematografia, într-o perioadă în care mijloacele de expresie a ceea ce mai tîrziu s-a numit „cinema de papa”

erau abia pe cale de a fi descoperite cu învecitate. Meritul lui Bazin era de a se fi gîndit cu un pas înaintea epocii sale și de a fi făcut pe alții să gîndească. André Bazin a condus faimoasa revistă „Cahiers du Cinéma”, a grupat în jurul ei cliștii tineri care-l urmau cu inteligență — din rândurile căroră s-a impus apoi, cliștia reprezentanți de seamă ai fenomenului numit „nouvelle vague”: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard s.a.; a creat un curent de opinii care a schimbat din rădăcini orientarea filmului francez. Dispariția sa prematură l-a împiedicat să vadă — prin Les quatre cents coups a lui Truffaut și Hiroshima, mon amour al lui

grav  
ochi  
lui,  
e d  
se l  
tan  
arde  
— s  
al c  
R  
sus  
sem  
at  
fin  
D  
acto  
(Se  
— în  
engl  
cîră  
Cha  
obti  
său

Resna  
cinea  
milita  
Ca  
avut r  
zivilic  
matiza  
film.  
Este o  
Inver  
me de  
foat în  
progr  
tograf

\* An  
que le  
Edition  
-7-e An

# UNUL DE LA DESPRE SOLITUDINE

de Horia BRATU



gravă, este inutil să închidem ochii adoptând politica struului. Chiar dacă sosită filmului e de inimă rezistență: eroina se îndrăgostește de ofiterul britanic și părăsește insula în care arde — prea puternic pentru ea — soarele și dorul de libertate al cipriților.

Rolul principal feminin este susținut de Susan Strasberg, sensibilă actriță americană pe care ai văzut-o în *Aventurile unui înțar*.

Dirk Bogarde, cel mai popular actor englez la ora actuală (*Servitorul, Pentru rege și patrie*) — interpretează rolul maiorului englez. Iar în cel al unui înfrăcțat patriot cipriot apare George Chakiris, tânărul actor care a obținut Oscar-ul cu chiar filmul său de debut, *West Side Story*.



Legenda spune că Griffith a fost atât de emoționat de frumusețea unei actrițe care juca o scenă într-unul din filmele sale încît oprind uărlele de vedere a turnat din nou, de data aceasta de foarte aproape, planul care l-a impresionat. În momentul în care a înțeles acest cadru în filmul său, a apărut un nou tip de imagine cinematografică, prim-planul. Dar marii realizatori nu învenă numai, ei redescoperă, conferă semnificații noi unor mijloace cunoscute mai de mult, utilizându-le într-un mod diferit. Pomind de aici, André Bazin și Roger Leenhardt au salvat „mizanscena în adâncime” (jeu en profondeur) în filmele lui Orson Welles și William Wyler ca un factor care revoluționează tehnica narativă în film și îi conferă o dimensiune literară, romanească; *Cădeșorul Kane* proiectat în imensitatea pustie a castelului său baroc de pe colina Xanadu, Bette Davis „cadrată” de William Wyler într-un spațiu amplu și pustiu, sălbatic izolare în mijlocii familiei ruinată, devin primele imagini simbolice ale secolului modern, conferă dintr-o dată narațiunii o dimensiune tragică, transformă povestirea într-o simfonie.

De la Wyler și Welles încuace, această investigație a solitudinii moderne în cinematografia occidentală a căpătat noi dimensiuni. Cine a văzut marile filme neorealiste își dă seama că în momentul în care acțiunea se petrece într-un mare oraș, și te limita la o dramă „închisă”, ai conțeri privilegiul exclusivității, înseamnă a plăti tribut estetic anarhice. Când acțiunea începe zecă minute se petrece cîte ceva dramatic. În *Roma, oraș deschis*, *Umberto D.*, *Hoști de biciclete*, *Escroci* sau *Roma, orele 11*, preocuparea de a „povesti o istorie”, de a urmări firul principal al narațiunii este permanent dublată, îmbogățită de notații și observații care par la prima vedere intrale, chiar inutile. Dintr-o perspectivă a totalității însă, aceste detalii „impalpabile” contribuie la crearea atmosferei, intensifică senzația realului, introduc în tonalitatea peliculei aceea caracteristică a sincronismului și similitudinii, altfel de tipică vieții urbane. Uneori dumping-ul de detalii „locale” banalizază ideea, transformă „solitudinea” într-un elipsă și faptul nu dă în vedere; în general însă, cinematografia „străzii” a concretizat acele sentimente pe care un sociolog american, David Riesman, le-a definit altă de exact în cartea recentă „sentimentul multilor solitare”, universul impersonal al marilor aglomerări urbane, milioanele de indivizi care trăiesc o existență ermetică izolată, celulară, pășind indiferenți și peșcători unui albur de celălalt.

Intr-o etapă mai nouă, singurătatea este ilustrată prin proiectarea simbolică și „impersonală” a obiectelor, care fac parte din desăvârșitul cotidian. Antonioni în *Il Renais* subliniază nu altt caracterul estii al lumii înconjurătoare, „the struggle for life”, altt de specific filmelor lui Bunuel, nu altt amestecul care sacă în spatele obiectelor (temă specifică lui Hitchcock), cît indiferența, vacuitatea cadrului cotidian. Această ascuțire a obiectelor străine și indiferente se interperne ca o barieră între om și lumea înconjurătoare, creează în filmele lui Antonioni faimoasa „incomunicabilitate” sau „contrapunctual” clasic din filmele lui Fellini; în mijlocul unui grup vesel, personajul „felinian” pare totdeauna solitar, trăind propriul său vis sau ritmul intern al propriilor dureri. Dacă Fellini folosește adesea metoda contrapunctică, discordanța dintre starea de spirit a personajelor și împrejurarea în care se găsec (fie că e vorba de un party modern, de o procesiune religioasă sau de un week-end amoroș), Antonioni scoate în relief răsăla „funcțională” a marilor decururi urbane, sentimentul de înstrăinare pe care-l produce mecanismul perfect al vieții urbane, liniile severe ale unei clădiri ultra-moderne, pustiitatea abstractă a marilor hale industriale duminică, corectitudinea distinsă a nației societății milaneze etc. În dispunerea personajelor Antonioni sau Renais renunță (sau mai degrabă par

să renunțe) la orice intervenție, chiar indirectă în acțiune, la orice teză, la orice interpretare fățșă a faptelor (interpretare altt de evidentă la Fellini). Ei nu se „împărtăsec”, nu „povestesc” o istorie, cît observă și descriu viața cotidiană monotomă, egală, plină.

Universul „romaneșc” al lui Antonioni nu este axat pe o „progresie dramatică”, pe o „istorie” care se desfășoară ca un mecanism perfect (specificul lui Visconti); Antonioni substituie forme narative o suită de tabouri aparent fragmentare în care protagoniștii principali este timpul, altt ca element care determină și animă personajele, cît și ca principiu care le consumă, le nimicește, le înghețe. Această tratație și imperceptibilitățile topiceale, care subminează în tăcere viața, fără să producă mari cutremururi sau mari catastrofe, este asemănătoare experienței pe care se întemeiază, începnd cu literatura lui Flaubert, o mare parte din romanul occidental contemporan de la Pavesse pînă la Musil și de la Joyce pînă la Robe-Grillet.

În același curent al cinematografului „intelectual”, care tinde să conțeri prin interacțiunea sugestiei valoare simbolică obiectelor, și prin intermediul obiectelor să sublinieze „singurătatea omului”, într-un același curent îl regăsim — cu toate deșeurile de stil — pe François Truffaut și pe adepții noului val francez. Cu o nuanță sociologică poate mai pronunțată este ilustrată clausura în omului în propriul său univers automatizat, care tinde de butăfene și de mecanisme, de mecanisme în care eroul urmărește încontinuu, încordat, cifre, verifică cantitățile, vitezele, punctele critice. Omul este prins ca într-o cursă de această continuare. Încătușat în lanțul mișcărilor mecanice în care controlează, verifică, inspectează, programează, pentru a nu „păși altturi”. Butoanele și comutatoarele a căror abundență erau pretextul clasic al gașurilor chapliniene și recent materia primă a protestului burlesc la Jerry Lewis sau Tatı (Hulot), devin în cinematografia „intelectuală” occidentală o adevărată obsesie logică, sugernd o anumită neputință a omului contemporan, ce nu se poate uneori adapta propriei sale civilizații. Chiar mijloacele de transport automate, care au devenit „vionul” — au devenit simbolurile acestuia autoclăustrării; în mai bine de o jumătate de duzină de filme am remarcat în ultimul timp tendința de a crea călătoria în marile „jet planes” — vionne de pasageri de cursă lungă — a devenit simbolul acestor înstrăinări a omului de semenii săi; simbolul călătoriei impersonale, lipsit de toate acțiunile și de orice conținut social pe care le efere aldată de diligența și chiar autobuzul. Pasagerul de azi pare crucificat, congestionat și palid în casca de crom nichel și crom.

O reacție față de această atmosferă „arafeată”, asistăm în filmele aparținnd scoli „Free-Cinema” din Anglia. Fineri provenenți din rindurile claselor de jos, lipsiti de orice inhibiție față de high-life și de prejudecățile civilizate moderne, își strigă în gura mare și adeseori cu voce răscălată și năvălitoare, noștră țară. Și în filmele lui Tony Richardson, Schlesinger, Lindsay Anderson triumfă singurătatea; dar parcă o asemenea temă este proiectată în ea o sfidare, ca un act de uzură, cu un rictus ironic nu la adresa omului care suferă prin toți porii, cît la adresa societății și snobilor. În micul oraș de provincie, care a devenit cadru clasic al acestor filme, strada nu este — ca la Bardem sau Fellini — acea „Via dolorosa”, Strada Mare, decorul clasic al ofensei și batjocurii; aici strada este locul unde oamenii se adună, se cunosc între ei, își împărtăsec bucuriile. Și noua generație de cinești italieni — ale căror lucrări tind să revitalizeze și să dezvolte pe o linie proprie neorealismul — par să canteze aparatură de filmat în strada Francesco Rossi — *Cu minie pe oraș*, Nanni Loy — *Cele patru zile ale Neapoliului*, Florestano Vancini — *Lunga noapte a lui '43*, Valerio Zurlini — *Cronica familiei*. O asemenea tendință este de bun augur.

Renais — nașterea noii cinematografii pentru care militase.

Ca orice militant, nu a avut răgazul, în lupta critică zilnică, să facă orev de sistematizare a gândirii sale despre film. Activitatea sa este activă este o suită de bătălii, uneori învenimate. Cele patru volume de studii și critici au fost înmănușate sub titlul programatic „Ce este cinematografia?” • Nu este deci vorba de o tratare sistematică, dar consecvența gândirii critice nu se dovedește prin posibilitatea de a-și edita studiile într-o ordonare pe probleme. Volumele poartă titluri ce ar corespunde capitolelor unui tratat de estetică: I. „Ontologie și limbaj”, II. „Cinematografia și celelalte arte”, III. „Cinematografie și sociologie”, IV. „O estetică a realității: neo-realismul”.

André Bazin luă în aceste studii pentru afirmarea unor noi mijloace de expresie ale cinematografului și steagul sub care își duce bătălia este cel al realismului. Astfel primul

volm are ca temă, cum declara autorul în prefața sa „Fundamentele ontologie ale artei cinematografice sau, dacă vrei în termenii mai puri, filmul, sau teorie a limbajului cinematografic bazată pe ipoteza realismului său ontogenetic, măcar o analiză care să nu fie contradictorie”. Declarație modestă al cărei efect nu va apuca să-l vadă: pregătirea prin opera sa, a unei prafetii a limbajului cinematografic nou, bazat pe eerl-

tudinea realismului său ontologic. După cum Bazin nu a ajuns să vadă nici adevăratea integrată a unei alte ipoteze ale sale: „cinești nu mai este doar concurențel pictorial și dramaturgului, cî, în sfîrșit, egalul romancierului”.

A studiat cu atenție și cu un spirit analitic de remarcabilă acuitate, tot ceea ce înseamnă nou în fenomenul artei cinematografice (A. Bazin este autorul unor volume despre Orson Welles și Vittorio de Sica) și, de pildă, studiile sale despre neo-realism au devenit un material de bază pentru oricine se preocupă de noua cinema-

grafie realistă italiană. Atenția sa îndreptată adeseori asupra neo-realismului se dovedește aceeași în lărtări consecutive și o caracteristică dată filmului lui Fellini *La strada* îi dezvăluie esența: „La Strada confirmă, în felul său, acea probabilitate critică după care cinematografia a ajuns la un stadiu al evoluției sale cînd forma nu mai determină nimic, cînd limbajul nu mai oferă rezistență și, învers, nu sugerează ca stare nici un efect de rost artistului care-l folosește... Ceea ce se poate spune cu certitudine este că progresul în cinematografie nu mai este legat în mod necesar de

originalitatea expresiei, de organizarea plastică a imaginii sau a imaginilor între ele... Aici (în *La Strada* — n.n.) cinematografia ajunge la plenitudinea sa, înseamnă a fi arta realului”.

Spațiul nu e îngăduite, dincolo de semnalaere importante, lui Bazin analiza gândirii sale. Fără a ține seama de selecții din studiile sale ar fi mai mult decât util pentru noi să știm ce adevărată critică. Opera sa conține și afirmări indolente, greșeli adeseori, dar în general confirmate uneori. Rămîne însă un fapt că unul din fluvliile care s-au alimentat marca cinematografului este răscolită de noul ei val, a fost, fără îndoielă, opera teoretică a lui André Bazin.

\* André Bazin: *Qu'est-ce que le cinema?* vol. I-IV. Editions du Cert Collection „7-e Art”.

## INSTANTANEE

Declarațiile de față, ale unui grup de eretici din cinematografia noastră, sînt de fapt răspunsurile la întrebarea redacției revistei „Cinema”: „Care sînt ideile, temele, rolurile care vă sînt cele mai apropiate și pe care ați dori în mod deosebit să le abordați în creațiile dumneavoastră viitoare?”.

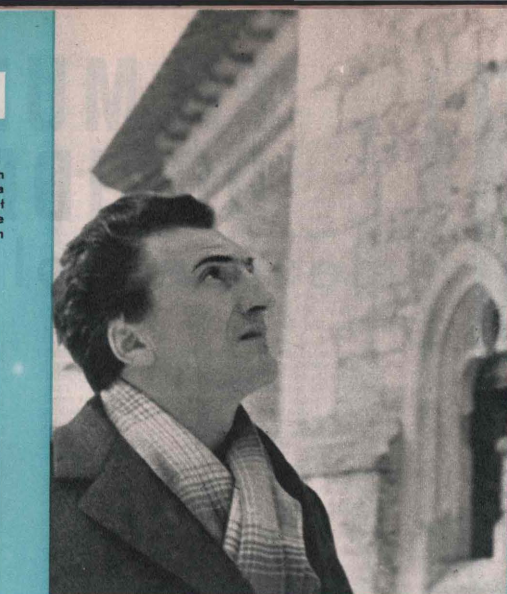


Aș dori să colaborez la realizarea unui film în care atmosfera vieții, trăirile naționale și particularile ale poporului nostru să fie redată cât mai expresiv — încrederea profundă în om, în echilibrul muncii și faptelor sale. Să fie expresia aspirațiilor noastre. Doresc de asemenea colaborarea la un film al cărui conținut să se ridice la valoarea culturii, inteligenței și sensibilității artistice a poporului nostru, să-l de-lăzăr. Mijloacele de expresie folosite de operatori să cristalizeze căutările scenaristului și regizorului prin compoziții plastice moderne, la înălțimea operator de artă ale maeștrilor picturii românești.

Ovidiu GOLOGAN

La noi se produc încă puține filme despre tinerii de azi și cred că majoritatea actorilor din generația mea tocmai în astfel de producții ar vrea, în mod deosebit, să joace. Dacă am trece în revistă actorii care s-au impus în filmele produse de diferite țări, am constata că ei și-au valorificat posibilitățile îndeosebi interpretînd personaje contemporane, în filme închinăte vieții orășului modern. Astfel de roluri, abordate constant, în ipostaze diferite și în număr mai mare, an de an, mai ales la vârsta primei noastre tinereți artistice, ne-ar solicita mai intens sensibilitatea și capacitățile expresive și prin ele cred că am putea oferi spectato-riilor de la noi și din alte părți imagini mai reprezentative asupra lumii noastre.

Ana SZELES



Cu toate că experiența de până acum, descurajată în multe privințe, m-aș fi determinat să mă dedic exclusiv prozei — visul de a face film nu m-a părăsit încă. Dorința cea mai iștititoare și imediată ar fi realizarea unui film mare cu regizorul Mihai Iulian, un film de introspecție, pe o problematică majoră contemporană. Am scris un scenariu dezbatînd probleme etice din cele mai stringente ale tineretului din zilele noastre. Un joc nevinovat. Scenariul, deocamdată, e-a împo-molit la studio „pe motive de îndrăzneală”. Dar n-am nici o îndoială că pînă la urmă tovarășii vor deveni mai „îndră-neși” în atacarea aspectelor teme difi-cile contemporane și filmul se va face. Cam alt deocamdată.

Alceu IVAN GHILIA



Mă simt atras de mai multe proiecte — la unul din ele lucrez de mult — Patul lui Procust, după Camil Petrescu. În momentul de față intrînd însă o anchetă personală în rîndurile tinerilor între 16 și 20 ani, din diferite medii. Descopăr la ei un mod nou de a privi lucrurile și a gândi, deosebit de acela al generației mele. Sper că aceste observații, care au în centrul lor dragostea, viitorul, devenirea în viață, se vor cristaliza cîndva într-un film cu eroi de vîrstă adolescentină, într-un film la al cărui scenariu am început să lucrez.

Manole MĂRCUS

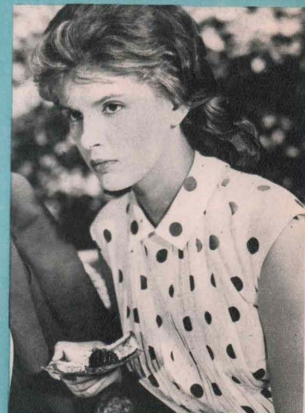
Aș vrea ca viitoarele mele realizări din teatru și cinema-tografie să nu se standardizeze. Pînă acum m-am ferit cât mai mult cu putință de an-chilozări. Cu toate că ecranul impune actorului de film o anumită constantă a imaginii sale fizice, optez pentru varia-tatea în unitate. Sper, în fine, că cinematografia noastră, o dată cu dezvoltarea vieții noastre (și-o dată cu dezvoltă-rea ei însăși, a cinematogra-fiei) va găsi soluții din ce în ce mai complexe, mai intere-sante, psihologice și epice.

Nu comit o excentricitate dacă spun că aș dori să joc un chirurg... un medic... un om de știință...

Șt. CIUBOTĂRAȘU

„De ce am pornit la reali-zarea unui film despre hai-ducii? După cum probabil știți, am lucrat ca regizor secund la filmul Tudor. Cu această ocazie am învățat multe nu numai în privința profesiunii de regizor, dar m-a atras gen-ul de film în care istoria se înfîlănește cu eposul popular. În Haiducii (al cărui scenariu a fost scris de Eugen Barbu și Nicolae Mihail în colaborare cu Dumitru Opris) voi încerca un răspuns cinematografic la cîteva probleme legate de tradiția folcloricului și de istorie”.

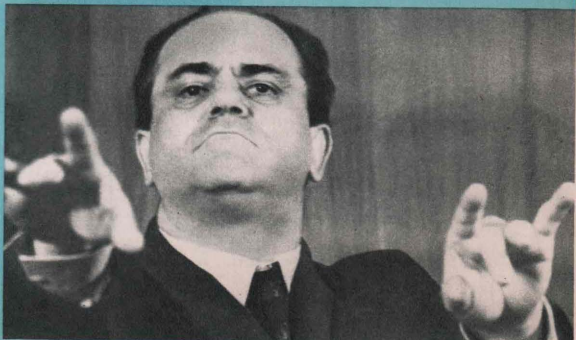
Dinu COCEA



Ca-aș dori să joc în film? E o întrebare la care aș vrea să răspund începînd cu o negație: nu doresc să mai joc în comedii muzicale. De ce? Experiența de pînă acum mă face să cred că, cel puțin în ceea ce mă privește, aceste producții nu pot să ofere decît o falsă justificare pentru creștile actoricești.

Contemporaneitatea, cu vasta sa multi-tudine de caractere și valențe umane, mă atrage în aceeași măsură în care doresc să interpretez oameni adevărați, trăind și mijlocindu-se între-o conjunctură realistă, credibilă.

Irina PETRESCU



# O NOUȚATE: INTERVIURILE JURNALULUI DE ACTUALITĂȚI

Există domenii, subiecte, de care critica noastră cinematografică se apropie pe cit de sporadic pe atât de mecanic. Să spunem — Jurnalul de actualități al studioului „Sahia”. Din când în când, câte un cronicar își aduce aminte că înaintea filmului propriu-zis, publicul mai „citește” ceva și e bine să-ți dai cu părerea și asupra acestei probleme — „jurnalul”. Să nu fim stupizi — acest caracter sporadic al analizelor consacrate „actualităților” e departe de a ne indigna. Din regularitate nu va deriva imediat profunzimea și seriozitatea, ci mai degrabă plictiseala. Ceea ce îndispune însă este — cum spuneam în propoziția de început — aliajul dintre sporadic și mecanic. Analizele „jurnalului” — oricât de binevoitoare — au optica unor controlori de statură. „Jurnalul” e judecat de fiecare dată — lăsând deoparte stilul cronicarului care poate da iluzii diverse — în funcție de câteva formule fixe, respectate sau nu: industria e filmată mai interesant (sau mai uman, mă rog...) sau nu? Se constată: da. Agricultură e filmată mai viu? Se constată: da. Se dă importanță subiectelor satirice? Se constată: ... S-a îmbunătățit comentariul? Se constată: da. Staturile fiind bifate, se înceie cu o urare sau cu câteva sugestii mai mult sau mai puțin colorate: e bine să..., e necesar ca... etc. Să admitem că nu de puține ori „jurnalul” a justificat dreptul la o asemenea optică. Subiectele sale erau prea exact compartimentate, logica lui era prea strânsă, lipsa de surpriză, de fantezie — vizibilă. Dar a consemna îmbunătățirea profundă a „actualităților” având ca reper tot aceste formule — e insuficient. După părerea mea, în ultima vreme au apărut unele noutăți în „jurnal” care — fără a

fi foarte spectaculoase, fără a fi încadrate în tiparul unor rubrici rigide, fără a da deocamdată rezultate memorabile (poate tocmai de aceea) — merită atenția cronicarului dator să descopere — cum atât de frumos se spune și atât de nostalgic se uită — mlădițele se știe cui...

E vorba, în primul rând, de încercarea unei abordări mult mai pasionante a realității — nu numai în direct, ci direct prin ce e mai pasionant în realitate: omul. Sînt tot mai frecvente în „jurnal” interviurile și anchetele chiar în fața aparatului și a microfonului deschis în plină stradă, în plin șanzon (deși n-ar fi rău să se găsească posibilitatea dispariției măcar din cadru a acestui instrument inhibitor). În tumultul propriu genului, printre turnurile gigantice, benzile rulante și mașinile ultra-perfecționate — o voce omenească, smulșă zilei, netrucată, un chip pe care aparatul stăruie mai mult decât pe obiectul prim-plan pus în contrast planificat cu o privire generală, un gînd-exprimat-cu-cuvîntele-tale, un gest surprins chiar atunci cînd și se cere să vorbești, toate acestea dau efecte captivante pentru sală, în pofida ideii neenunțate a căl unui individ vorbind în fața camerei e neinteresant și acinematografic. Nu există nimic acinematografic, după cum nu există nimic poetic. Un om călîndu-și cuvintele în fața mea, ezitînd, eventual mîncînd unele silabe, revenînd, repetînd, făcînd un nou efort pentru înțelegerea ideii, plină la urmă triumfător, lată un mic scenariu la fel de emoționant ca o cursă cu obstacole. O expresie fîșnită stîngaci, dar plină de sevă, poate sintetiza situații după care aparatul aleargă de multe ori fără folos. Limbajul poate fi cinema, ridurile din jurul ochilor pot „jucă”

în timp ce vorbești — accesibilitatea, succesul la public nu constituie o problemă. Sala înțelege asemenea interviuri în mult mai mare măsură decât nu știu ce căutători de aparat în sos abstract. Și nu numai că înțelege — dar îi place, vibrează. Vraja autenticității rămîne suprema vrajă în secolul nostru, atît de zgîrcit în minuni, icone și iluzii. Jurnalul festiv pentru sfîrșitul anului a avut în cadrul anchetei: „Ce v-a dat anul 1964?” — două vedete incontestabile: o țărancă și un matematician. Țărancă se buzia pe expresia verbală, matematicianul pe cea vizuală. (Evident — amîndoi habar n-aveau de ce electrizau sala. El vorbeau!) Femeia ne-a spus vreo patru propoziții ritmate aprig, fără să-i pese de magnetofon, dintre care una a buimăcit sala: ... „Anul asta am ieșit și noi din sat...” Cînd soțul „a completat-o” cu ideea că în 1965 ar vrea să facă și el un copil, sala a aplaudat. Matematicianul din Iași a stăpînit câteva secunde publicul printr-un nerv extraordinar al frazei și al privirilor — fiecare dintre noi avea mîndria naivă că ascultă și pricepe un matematician. Celelalte secvențe ale anchetei erau departe de acest nivel. Oamenii erau fie prea oficiali (un arhitect), fie prea pozați (o tînră actriță) — în general metoda și mai ales tehnica ei e nouă atît pentru regizor cît și pentru cei contactați. Oamenii mai sînt intimidăți de microfon, regizorii sînt încă timizi, aparatul nu e încă de ajuns de spontan, de nervos; dialogurile ar putea căpăta o fluentă mai mare — deocamdată se realizează un monolog și nici acesta nu e lăsat să curgă suficient. În jurnalul nr. 2/1965, un subiect admirabil pentru această modalitate — o agapă ocolială a unor ingineri constructori la zece ani de la absolvirea examenului de stat — a fost ratat,

deși intenția de interviu era evidentă, dintr-o teamă prea mare față de cuvînt. Agapa a fost mută, cu toate că oamenii păreau veseli. S-a încercat și plasarea inginerilor pe planșeele unor blocuri de unde să ne spună „cîteva cuvînte”, nu ne-am ales decât cu o frază seacă, rostită de un inginer — foarte expresiv însă ca „aer”, ca „atmosferă”.

Dar dacă toate acestea sînt lipsuri inerente, avînd rolul lor creator în aplicarea unei idei fragede — nu-i mai puțin adevărat că au apărut și erori, erori de concepție, din care metoda nu are nimic de cîștigat. Iată de pildă o anchetă în direct la Iași, printre studenți, pe tema: „De ce nu mergeți la concertele Filarmonicii?” Ancheta nu e rău condusă cinematografic, studenții sînt „atacați” pe stradă, hărțuiți cu întrebare crucială, cîteva gesturi spontane ale celor chestionați au haz, una dintre studențe recunoaște cu o vinovăție în soaptă că „nu-i place”. Dar ancheta — în ciuda spontaneității — e falsă și neavenită. Cinesatul insinuează o „acuzație” de ordin moral, acolo unde n-avem de-a face decât cu o problemă de gust și sensibilitate. Planează peste întregul material atmosfera unei „demascări” în cel mai bun caz naive, a unei indignări fără adevăr profund. O lipsă de aderență la Beethoven — și că să ateneze eventual furiile ale unor voi mărturisii că sînt un beethovenian pînă la idolatrie — nu atrage automat o sancțiune morală decât în spiritele prea grăbite în a conchide pe marginea unor articole juste despre „necesitatea muzicii în viața omului.” Ce-ar fi dacă am face un subiect dedicat unui cvartet de studenți în arhitectură, cvartet perfect în Haydn și Mozart, dar apăsat de restanțe la patru matriți? Problema cere înfete în tratare — regizorul nu o avea. A brutaliza o asemenea problemă gîngășă, a folosi o constrîngere chiar subtilă acolo unde numai de constrîngere nu e nevoie, nu mi se pare de loc întemeiat. În orice caz, nu așa merită încurajată metoda aceasta, a anchetei cinematografice.

Dar sîntem la început și aceasta ne absolvă, cred, de concluziile idilice ca și de încurcăturile prea rapide. Să rămînem în observație — ceea ce, după părerea moralisților, ar fi cea mai plăcută poziție.

R. C.

## Cronica

Sursul este poate cea mai delicată, cea mai subtilă și atocuprînzătoare formă de expresie „mimică” a omensului.

Cînd a pornit să facă un film despre surd, Gabriel Barta avea înconștient în mîna capului unui fir care, desfășurat cu atenție, putea să dezvăluie un simbul de poezie autentică. Mi se pare însă de neînțeles de ce firul acesta, pe care artiștii îl găsesc atît de rar, a fost înclint parç dinadins, încurcat, răsucit, ca și cum dru-

mul sore esența poetică trebuia neapărat încrîcat și nu eliberat de obstacole.

Unul din creatorii scenariului — Radu Cosău — și-a manifestat de nenumărate ori încrederea în filmul „cel mai pur”, care are privilegiul de a fi în contact direct cu realitatea. Și într-adevăr, poezia adevărată a filmului lui Gabriel Barta apare iclo-colo, dar numai acolo unde autorii au avut încredere în această poezie intrinsecă a faptului sau a expresiei reale, lipsite de artificialitate, lăsîndu-se învîlăuiți de ea, folosînd camera numai ca intermediar, ca revelator al acestei poezii. Sau născut astfel momentele filmului cele mai pline de sinceritate și omens: secvența căsătorilor, jocul copiilor de-a războiul, băncile cu îndrăgostiți...

Din dorința de poetizare, autorii apăsăză însă la o poezie contrafăcută. Înșiși ideea de a fixa, chiar și pe plan simbolic, sursul omens — între lebede și baloane, mi se pare o îngustare, o diluare a ideii poetice.

Dintr-o poezie autentică, așa cum ar fi putut să fie — și ne-

șește să fie de alcouri — filmul se transformă într-o aglomerare de cadre, dintre care cele mai multe supralincă și sufocă pînă la urmă ideea: baloane, lebede albe, lebede negre, Arcul de triumf, frunze uscate... Ceea ce sîrăcește, ceea ce demontizează aici figura de stil este fie repetarea ei, fie senzația de „deja vu”, născută din preluarea unor figuri excesiv folosite.

Filmul folosește de multe ori procedul montajului „intelectual” pentru expunerea ideii sale poetice. Uneori cu rezultate interesante: zîmbetul împietrit pe buzele unei statură, care sugerează posibilități fixe pentru eternitate sau imaginea din finalul filmului, a descoperirii zîmbetului printre frunze uscate.

Dar se creează uneori corelații ca puțin surprinzătoare, care chiar dacă nu sînt rezultatul unei intenții de a transforma o juxtapunere într-o figură de stil, pot crea asociații nefelicite; de exemplu, două halbe de bere cîlcîndu-se, urmate de creasta îngustată a valurilor mării, sau — pline de artificios — ca

perechea de îndrăgostiți filmată în „racurii” pe fondul Arcului de triumf.

Și încă ceva. Un film închinat zîmbetului ar trebui să acorde o mult mai mare atenție fizionomiei decât gestului sau atmosferei. Aș fi dorit să găsesc aici „așa” a patra dimensiune a ecranului

cinematografic” de care vorbește Balazs.

Printre cî zîmbetul este în funcție de expresia fizionomie.

De altfel filmul însuși demonstrează această lacună. Cele mai frumoase momente sînt acelea în care, și fără nici un artificiu, vedem fețele oamenilor...

Radu GABREA

## „POEZIE ȘI POETIZARE”



## ÎNSEMNARE PE MARGINEA CRONICII

Gabriel Barta este unul dintre documentariștii noștri înzestrați cu o sensibilitate deosebită și de aceea ni se pare firesc că e încercăz să facă, în film, poezie. Printre lebede și baloane nu este însă un film care să-l caracterizeze pe regizorul Barta. Mi se pare prea elaborat, încrîcat, și pe alocuri departe de ideea propusă în principal. Sînt cuprinse în acest film multe idei care, fiecare în parte, poate constitui o observație poetică asupra vieții, dar amestecate, toate acestea dau impresia pe care o descrie, în cronica sa, Radu Gabrea.

Cred că regizorul se fortează a respecta un anumit text și numai atunci cînd dă frâu liber observării realității prin obiectivul aparatului de filmat îl recunoșc pe Gabriel Barta. Pentru că nu, în cinematografie, nu putem „scrie” poezie, noi o putem doar observa, descoperi. Aceste observații trebuie transmise cît mai direct spectatorului și atunci el „va citi” sigur poezia.

Sergiu NICOLAESCU

# TUDOR VIANU

## teoretician al artei cinematografice

**Cu articolul de față inaugurăm publicarea unei serii de texte ale unor personalități sau despre unele personalități marcante din viața noastră culturală, care au arătat interes celei de-a șaptea arte — cinematograful.**

În cele ce urmează ne vom referi la două dintre studiile lui Tudor Vianu, care îl relevă pe regretatul maestru drept un strălucit precursor al marilor teoreticieni ai filmului evidențiați pe plan mondial. Este vorba despre articolul „Estetica cinematografului” (În volumul „Fragmente moderne”, 1925) și despre prelegerea intitulată „Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii”, ținută la 13 mai 1928 (publicată în volumul „Politica culturii”).

La mijlocul celui de-al treilea deceniu al secolului nostru, filmul trecuse de mult de faza în care nu era decât o simplă distracție de birici. Apăruseră capodoperele lui D.W. Griffith, o bună parte din comedii lui Ch. Chaplin, filmele școlii expresioniste și ale Kammerspiel-ului german, cele ale scandinavilor Strömberg și Stiller, câteva dintre operele marilor creatori sovietici. Artă filmului mut, îndrăgită de milioane de spectatori din întreaga lume, se apropia de apogeul ei, fără însă ca reprezentanții anchilozai ai academismului să fi găsit de cuviință admiterea acesteia în cercul preocupărilor lor estetice exclusiviste.

Acesta este momentul în care, aproape concomitent cu R. Canudo, L. Delluc și L. Moussinac în Franța, S.A. Luciani în Italia și Bela Balazs în Austria, se face auzită vocea lui Tudor Vianu. El afirmă că „va trece puțină vreme pînă cînd ne va apare ciudată tăcerea cu care știința oficială înconjoară arta cinematografică sau timiditatea cu care se exprimă atunci cînd se hotărăște a o lua în considerație”. Tudor Vianu polemizează cu fostul profesor de la Tübingen, Konrad Lange (autorul cărții „Das Kino in Gegenwart und Zukunft” — 1921), care nega caracterul de artă al cinematografului, socotindu-l o simplă tehnică de reproducere mecanică a realității, o simplă fotografie în care nu intervine artistul. Vianu consideră că filmul dispune de posibilități originale de interpretare a lumii, el nefiind o copie a unui original artistic, ci o artă independentă: „Dacă filmul n-ar fi decât o copie, originalul care îi precede ar trebui să aibă o semnificație în sine. Filmul fiind o fotografie, originalul ar fi adevărată reprezentare”. Și mai departe demonstrează că între evenimentele reale și reproducerea lor cinematografică există o deosebire fundamentală, în care rezidă propriu-zis esența artistică a filmului. „Cinematograful este o artă a umbrei și luminii. Spectacolul multicolor al realității, cinematograful îl simplifică pentru a nu reține din el decât două valori, cu care să refacă bogăția nesfîrșită a aparențelor. O asemenea simplificare este de natură artistică. Pictura înfățișează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Sculptura folosește cele trei dimensiuni ale spațiului, dar culoarea unică a materialului în care lucrează. Cinematograful dispune de cele două dimensiuni ale planului și de umbra pe care o face să alterneze cu lumina”. Ne aflăm aici în fața unor teze similare cu cele dezvoltate mai tîrziu de unul dintre cei mai însemnați teoreticieni ai filmului, Rudolf Arnheim, în opera lui fundamentală „Der Film als Kunst” (1932).

Încă din 1925, adică mult înainte de realizarea primului film sonor, învătătur romîn subliniază înrîndirea strînsă între muzică și film, afirmînd că „muzica are un viitor mare în cinematografie”, că „va veni o zi cînd după cum poetul filmic va lucra într-o deplină neatințare de sugestiile artei literare, munca se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului”. El respinge însă interpretarea muzicală sincronă a scenelor pe care le vedem, prevăzînd că „unirea muzicii cu viziunea nu se va mai face, ca astăzi (e vorba de muzica de acompaniament a filmelor mute —

E.V.), după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și tirat de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zburcămări și se va repauza în succesiunea aceea de aparițiuni strălucitoare ieșind și reintrînd în noaptea”. Asincronismul vizual-auditiv, ideea apărută în mod embrionar la Vianu, va constitui ulterior esența concepției lui Eisenstein și Pudovkin asupra filmului sonor. După părerea lor numai această metodă duce la crearea unui contrapunct orchestral de imagini vizuale și sonore, în care muzica nu trebuie înțeleasă ca acompaniament, ci „ca o apreciere subiectivă a percepției obiective a evenimentelor”. (Pudovkin, Film Technique, 1929).

Merită relevat și amănuntul că încă în zorile cinematografului sonor, Vianu prevedea (sîntem în anul 1928), că filmul vorbitor va avea să lupte cu un puternic rival, capabil să îndeplinească aceleași servicii și mai iute și cu adevăr superior, cu radiofonia combinată cu televiziunea, invenție care se găsește pe punctul de a ieși din laborator, pentru a modifica adînc perspectivele zilelor noastre”.

Fără a zăbovi mai mult asupra unor aspecte deosebite de interesante cuprinse în cele două studii ce le avem în vedere, trebuie să menționăm că Vianu a înțeles de timpuriu rolul primordial al principalului creator de film, afirmînd că „cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului”, iar într-o perioadă cînd bazei dramaturgice a filmului, scenariului, nu se acordă decât o minimă atenție, el subliniază: „cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor și să folosească ritmul său alert și surpriza nesfîrșită a varietii scenelor”. El a știut să distingă trăsăturile care deosebesc arta actorului de film de cea a actorului de teatru și a analizat cu finețe psihologică situația vedetelor care s-au identificat cu un anumit tip de roluri, numele lor ajungînd să desemneze chiar personajul tipic pe care nescutit îl readuceau pe ecran. Este în primul rînd cazul lui Charlot, caz dezbătut amănunțit de Vianu, cu care prilej acordîndu-i o înaltă prețuire — afirmă că „geniul lui Chaplin a descătușat în filmul modern un curent de eticism, care-i lipsea”.

Printre celelalte numeroase probleme abordate, mai subliniem respingerea cinematografului „pur”, a tendințelor spre abstractizare, în care se încearcă „o disociație între valoarea intrinsecă a limbajului întrebunțat și semnificația lui”, care lui Vianu i „se pare exagerată și inoportună, pentru că este menită să taie mai multe din legăturile care unesc spiritul omenes cu spectacolul artei și să sărăcească interesul multiplicu cu care întîmpinăm creațiile frumosului”. Vianu se oprește și asupra însemnătății deosebite a filmului științific și didactic, propunînd totodată luarea unor măsuri organizatorice, menite să încurajeze producția națională de filme. El insistă de asemenea asupra importanței educării estetice a publicului, a răspîndirii culturii cinematografice, relevînd rolul deosebit rezervat în această privință tebei de specialitate, criticii de film, care ar trebui debarasată de funcția publicitară impusă ei de „interesele capitalismului cinematografic”.

„Acestea și altele — conchide, acum patru decenii, marele nostru cărturar — vor fi problemele esteticii cinematografului, la o vreme cînd ne va apare ciudată tăcerea sau timiditatea care o înconjoară astăzi. Mașina nu ne va mai înstrăina atunci, ci vom vedea în ea numai ocazia unor posibilități incalculabile de rafinare artistică, într-o direcție fără îndoială independentă”.

E. VOICULESCU

# LA PATRU PAȘI DE INFINIT

În vara anului 1944, pe peronul unei gări de provincie, dintr-un tren personal învîlîit în aburi și fum, coboară încet, cu pași rari, apăsați, un tânăr cu trăsături aspre, energice. Este Mihai, ofițer al armatei romine, ilegalist venit aici. În această urbar conștient și tristă, pentru a-și împlini prin dragoste și prin moarte destinul său de om, de luptător, de erou tragic. Aceste trei fațete deosebite care definesc traseul dramatic al lui Mihai nu ne sînt înfățișate simultan în îmbinarea lor armonioasă, prin intermediul unui subiect unitar care să permită definirea complexă a personajului, ampla descătușare a energiei sale lăuntrice. Francisc Munteanu le prezintă pe rînd în două povestiri deosebite ca idee, gen și factură, despartite ostentativ cu ajutorul primei jumătăți din genicul. Povestirea I, convențională ca premisă și fabulație, populată cu caractere sărace, inconsistente, nu-l înfățișează pe Mihai-luptătorul, la modul expozitiv, denunțînd astfel elementele care ar fi trebuit să rezulte în povestirea a doua, din analiza psihologică a lui Mihai-omul. La rîndul lui, Mihai-omul se definește în subiectul care-l-a fost rezervat, vag, incomplet, atîntînd mereu de antecedente a căror reluare pe alt plan ar genera repetiții stînjitoare. În mod paradoxal, „soldatul fără uniformă” pe care l-am văzut luptînd în gregeric nu izbuteste să ne convingă că lupta reprezintă o coordonată vitală a spiritului său, tot așa cum nici luptătorul rănit, din restul filmului, nu ne poate face să credem că ar fi un spirit deosebit ca structură și înălțime. Creioanele astfel, două din fațetele personajului refuză coexistența, întrepătrundînd, tînd să se excludă reciproc.

Francisc Munteanu subliniază prin replică, încă din primele secvențe, ireversibilitatea drumului pe care pornește eroul, sugerîndu-i totodată sfîrșitul. Procedeele era necesar pentru a da filmului unitate și rotunjime, precum și rezonanță gravă specifică genului tragic. Aplicarea lui forțată face însă ca în raport cu Mihai, unele personaje să se ma-



# de la scenariu la film

Și mai exagerată ne apare folosirea procedurii într-o discuție dintre Mihai și Toma, cei doi tovarășii de ilegalitate. — *Știi că s-ar putea să te împușc?* Și tu, răspunde Mihai, *dar eu și sint norocos. Am dearmat odată o bombă cu explozie infirizată. Avea o jumătate de tonă. Erăm eroi pe vremea lui Lenin în schimburi rapide, după specialitate. În timpul pauzelor am jucat zaruri. Am câștigat 14 lei. Mihai a izbutit să deplaseze centrul de greutate al discului de pe linia de moarte pe cea de sanșă dar, după două replici, Toma reduce discuția direct, brusc, aproape sălbatic, în punctul ei de pornire. — *Te temi de moarte? Vreau să te întreb dacă te-ai gândit vreodată la căsătorie? M-am gândit, dar n-am ajuns la nici o concluzie. Mi-ar pare rău să mor (asadar o concluzie există totuși). Exagerat mai mult decât în cazul Paulinei, Francisc Munteanu folosește nu numai caracterul personajului, ci însăși esența sa umană, în sensul că acesta nu ne mai apare în postura unui om care calcă în străchini, ci se prefigurează drept un cinic iremediabil. Unde este însă întelegerea adică omenească existenței de obicei între doi oameni care înfăptuiesc ceva împreună, mai ales atunci când unul din ei s-ar putea să lase pe cîmpul de luptă propria sa viață ca preț al acestei înfăptuiri? Evident, în aceste condiții, fațeta tragică (comună ambelor povestiri) se realizează în dauna adevărului vieții, în dauna omeneșului. Așa se face că, pornit din cotidian, cu hotărârea moștenită de la părinți și a cărei rădăcină e tragedia, Mihai, înainte de a fi trădat de Emilia și ucis de siguranță, suportă consecințele unei ingrătitudinii pe plan lăuntric, din partea scenariului care a declarat conflictul cu grabă și neglijență, privindu-și astfel eroiul de armonia dimensiunilor dramatice, necesară realizării aurorei către care aspiră.**

Analizând *La patru pași de infinit*, cel de-al patrulea film realizat de Francisc Munteanu, în dublu calitate de regizor și scenarist, se impune ca o primă remarcă faptul că servitiile scenariului sint echilibrate de virtuțile regiei. Îndărâtul defecturilor cuvintului scris se ascunde, de fapt, încrederea deplină pe care scenariul Francisc Munteanu a avut-o în profesionalitatea și spontaneitatea caracteristică pentru acei „alți inuși” care este regizorul. Acest se dovedește mai atent, mai abili decât scenariștii. El operează numeroase intervenții de momente și chiar de secvențe întregi, mai ales în povestirea a doua, cu scopul de a elimina gurile existente în scenariu, de a asigura tensiunii generale a filmului o creștere continuă, gradată.

Secvențe întregi au suferit o ferită metamorfoză în drumul lor spre ecran. În scenariu, secvențele care urmau arstării Anel în croitoria lui Manu erau ilustrative, naturale, fără nerv și tensiune. Regia le-a suprîmât. Folosind cu o precizie remarcabilă arta montajului, Francisc Munteanu, după ce filmează panica gradată a lui Mihai în încercările sale zadarnice de a se ascunde undeva, tale brusc secvența pe prăbușirea acestuia în hol, montind cu rapiditate, în continuare prim-planul agentului care deschide brusc ușa. Este un moment de mare tensiune dramatică. Socul pe care spectatorul îl simte cu acest prilej sugerează din plin primejdia prin care a trecut Mihai. Rezolvat astfel, unul dintre cele mai slabe momente din scenariu, capătă valoare cinematografică.

O secvență nouă introdusă de regizor pe parcursul filmării este și cea a căsătoriei lui Mihai, într-una din lungile sale nopți petrecute în podul casei doctorului Comșa. Este de fapt secvența asanării lui Mihai, filmată din alt unghi, cu toate accentele dictate de starea subiectivă a personajului. Necesară în economie ansamblului, prin faptul că reprezintă o investigație cinematografică în psihologia eroiului, secvența adăscărită, sobră și stranie, sugerează o mare neliniște interioară.

Impresionată Indeseși finalul filmului (modificat și el față de scenariu), Francisc Munteanu a introdus și aici o secvență nouă a convorbirii dintre doctorul Comșa și Ana, din care aflăm că doctorul știa de prezența lui Mihai în podul casei sale. (Putea fi o secvență de mare vibrație omenească dacă ar fi avut, în cadrul subiectului, o importanță necesară. Așa, singularizată în context, ca rod al unei scilpieri de moment, atitudinea doctorului Comșa provoacă o surpriză similară celei stîrnite de anticul „deus ex machina”). Evenimentele încep să se precipite. Ana pleacă la Paulina (cu întelegem de ce Mihai n-a trimis-o acolo de la bun început). Emilia descoperă prezența lui Mihai în podul casei. Regizorul introduce o nouă secvență, existentă în scenariu, de fapt un scurt dialog între Ana și Paulina, și bine face, pentru că adăugă astfel filmului o largărie artei de acțiune, un plus de dramatism, de credibilitate. În forma literară, după ce Mihai era ucis, Ana revenită acasă număra pînă la fi, în hol, apoi, după ce și se recăpăta curajul, conform rețetei pe care o învățase în timpul bombardamentului, urea treptele podului și filmul se încheia cu o replică în care fata își exprima regretul că Mihai nu poate afla încă să aibă un copil. În film, Ana urcă treptele podului; Emilia o urmează. Sus, agățată de una din grinzile laterale ale podului, în soarele de lumină care sugerează izbucnirea insurecției armate, Ana începe să numere. Fiecare cifră rostită are acum semnificația unui strigăt de durere și disperare, de revoltă și groază. Fixată pe ecran sub forma unei fotograme incrementale, peste care se scurge restul genericului, imaginea Anel capătă dimensiuni simbolice.

Tema muzicală care a însoțit dragostea celor doi tineri pe întregul cursul filmului, izbucnește pentru ultima oară în contrast cu imaginea. Ea sună acum mai ambrul, mai optimist, asemenea unor băți de arpi care s-au desprins din cenușa dezastrului și poartă spre cer lumina unor adevăruri neperitoare. Este momentul când se realizează catarsisul, când îți vine, aproape fără voință, în minte, ideea care constituie axul literaturii lui Hemingway; aceea că omul poate fi ucis, zdrobit, pulverizat; învins — niciodată.

Folosind decouri și personaje puține, Francisc Munteanu a izbutit să sugereze o epocă de zbucium și frământări, de lupte și sacrificii, mai bine poate decât multe filme care folosesc o mare echipă de actori și o armată de figuranți (finalul filmului *Strădui* constituie un exemplu negativ în acest sens). Spre deosebire de unii dintre regizorii noștri, Francisc Munteanu a înțeles că acolo unde este zgomot mult și oare puțină și procedând în consecință a realizat în *La patru pași de infinit* unul dintre cele mai interesante filme românești produse în ultimii ani.

Mircea MOHOR



Silviu Stănculescu

nieste nefiresc. Cităm în acest sens un fragment din discuția avută de Mihai cu Paulina — gaxia sa înmăntă de plecare în misiune. Paulina: *A mea locuiește la mine. Era din Dobrogea. L-au împușcat în gara Iria.* — *Vrei să mă sperii?* — *De ce să te sperii? (și dintr-unul și seama abia acum că a vorbit de funie în casa spînzuratului, încercă o dreagă) — Iar vorbesc prostii. Probabil din cauza căldurii. Te mai întorci aici?* — *Nu!* Ideea de moarte e insinuată cu o ciudată seninătate, chiar cu un fel de plăcere. Ea nu pare să țină de psihologia soției de ilegalist, ea însăși ilegalistă, ci de ambția scenariștilor — dialoghiștii de a opala cu replici neobisnuite, găsite în fuga condeiului.

Analizînd acest dialog ne vine în minte o scenă introductivă similară (păstrînd proporțiile, bineînțeles) din „Bătălia” lui Steinbeck. În primele pagini ale romanului, Jim Nolan părăsește casa în care locuiește, hotărît să se dedice muncii în ilegalitate, să dea existenței sale o turnură deosebită de cea pe care o avu-ese pînă atunci. Pe scrieri se întîlneste cu proprietărea: — *Domnule Nolan, zar ea zîmbind.* — *Plec, spuse Jim.* — *Da ce întorceri?* — *Să mă păstrez camera?* — *Nu. Plec definitiv.* — *(Ea)* — *Ah fost un chiriș bun, cu toate că n-ai stat mult la mine. Dacă eu mai întorceri vreodată, veniți de-a dreptul aici. Vă găsec eu loc.* Steinbeck sugerează cu o discreție admirabilă ireversibilitatea drumului pe care pornește Jim. Formulată la trecut, răspunsul femeii, o ambalitate firească din partea oricărui proprietar față de un chiriș cumsedat, are o rezonanță sobră, gravă, asemănătoare celei de necrolog. Ideile de etern și de moarte, asociate cu destinul lui Jim, apar ca atare abia în final, cînd acesta îngenuchează cu capul sprijinit în pămînt, ucis de focurile unei arme de vîntătoare. Abia acum întelegem că replicile cu care începea romanul aveau un sens simbolic, că existența lui Jim s-a desfășurat tot timpul sub steaua lucidă și rece a implacabilului.

## Corespondență din R. F. Germania

### FIȘA DE ACTOR:

# NADJA TILLER



șioasă și foarte dirz, ea perseverență și nu cedează în fața deziluziilor — e greu să ajungi acțiivă la noi dacă nu înțelegi să faci compromisuri — și teprăta izbucnește să primească roluri din ce în ce mai importante. Nu înainte însă de a urma cursurile de artă teatrală ale Helenei Weigel. De aici înainte cariera ei are să se fi angajat definitiv pe drumul succesului.

Solicitată de case de filme din Germania occidentală și Franța și jucată alături de Jean Marais și Jean Gabin), Nadja Tiller se dovedește a fi și o excelentă acțiivă de cinema. Consecrarea internațională i-o aduce însă în anul 1957 *Rosemarie* și compentna îndrumare regională a lui Rolf Thiele. În același an, Italia o proclamă „cea mai bună acțiivă de film din Europa”.

Regizori ca Robert Siodmak, Julien Duvivier, Rossellini își dispută prezența ei pe genericele filmelor lor. De curînd Nadja Tiller a terminat tot sub bagheta lui Rolf Thiele și avîndu-și ca partener pe francezul Jean-Claude Brialy, ecranizarea celebră năvea a lui Thomas Mann, *Tonio Kröger*.

Nadja este căsătorită cu actorul Walter Giller și are doi copii:

o fetiță, Natașa, și un băiețel Jan Claudius.

Ce-i va rezerva viitorul? La această îngrată întrebare, critica de specialitate din Germania occidentală a găsit se pare răspunsul o carieră mai vastă a ceea-mă întru totul cu ce aare răbvedete dintre cele două fizioze și felul Nadjei Tiller?

### Spicuri din filmografia Nadjei Tiller

Ea (primul film realizat de Rolf Thiele), *Fata vitărilor*, *El Hakim*, *Rosemarie*, *Ambasadoarea*, *Labrint*, *Lulu*, *Moral 63*, *Stăpîni* (regia: Rolf Thiele), *Suflă Intenuec* (regia: Roberto Rossellini), *Turcul* și *In gardă* (cu Jean Marais), *Dezordinea și noaptea* (cu Jean Gabin), *Camera arzătoare* (regia: Julien Duvivier; cu Walter Giller și Jean-Claude Brialy), *Cel aspru și cel blînd* (regia: Richard Siodmak), *Castelul Grishambud* (regia: Kurt Hoffmann; cu Jana Brejchova); *Ecranizări după Thomas Mann: Casa Buddenbrook* (regia: Alfred Weidenmann) și *Tonio Kröger* (regia: Rolf Thiele).

Hannel HENNECKE

# TURKSIB



Viktor Aleksandrovici Turin s-a născut în anul 1895 la St. Petersburg, în perioada în care începea să-și facă drum în lume, noua și minunată invenția a fraților Lumière — cinematograful. Totuși visurile tânărului licean de mai târziu se îndreptau în clipa lui liberă spre teatru și nu spre film. Voia să devină actor și, împotriva dorinței părinților, frecvența, ca amator, Academia de teatru. Când a împlinit șaptesprezece ani, întreaga familie a plecat în America și tânărul Turin a început să studieze la celebrul Institut de tehnologie de la Cambridge (statul Massachusetts) denumit pe scurt M.I.T. Datele biografice referitoare la sederea lui Turin în Statele Unite sînt foarte reduse. Nu se știe exact ce facultate a acestui Institut a terminat și cînd a început să lucreze la studioul cinematografic Vitagraph. Se știe doar că funcționa acolo ca actor și ca autor de scenarii. De altfel „cariera” americană a tânărului adept al artei actoricești nu a durat prea mult. În anul 1922, Viktor Aleksandrovici Turin se întorcea în patrie și după scurtă vreme apare pe ecran primul lui film — un documentar de agitație, intitulat *Lozincile lui Octombrie*. Regizorul debutant număra pe atunci douăzeci și șapte de ani.

Următoarea etapă a activității sale se situează la studioul ucrainean WUFKU, în atelierele din Ialta. Aici au fost realizate cele două filme artistice regizate de el: *Lupta gigantilor* (1926) și *Provoacatorul* (1927). Primul dintre ele a fost o adaptare pe ecran a romanului lui S. Lazarin, în care era vorba de lupta de concurență între două mari concerne capitaliste. Faptul că Turin cunoștea America a constituit probabil motivul pentru care direcțiunea studioului i-a încredințat realizarea acestui film. Filmul nu s-a păstrat, dar criticile nu au fost prea favorabile. I se reproșa regizorului că a tratat conflictul principal în mod abstract și convențional. Pe ecran, spectatorul viziona o fără capitaliste fantastică, „sintetică” și „ideală”, în care inginerii-inventatori construiau super-mașini cu care înlocuiau munca a sute și chiar mii de muncitori. Milardarii, proprietarii fabricilor nu se zgăveau să-și răspândească în bani și în oferte ca răsplătă de multe ori chiar propriile lor fiice. Muncitorii încep prin a distruge mașinile, apoi dîndu-și seama că adevărații vinovați de toate suferințele lor sînt capitaliștii — încep greva. Filmul se termină pe scena unei lupte revoluționare care izbucnesc în oraș.

Următorul film artistic al lui Turin a fost tot o adaptare a unui roman, de

această dată tematic mai aproape de spectator, deoarece se petrecea în vechea Rusie din timpul revoluției din 1905. Eroi acestei povestiri erau studenții revoluționari printre care se strecoară un trădător și un încercat, fără să reușească prea bine, să arate procesul de frîngere păhlică și trădare a tînrului, inițial cîștit și romantic. Interesant este că în *Provoacatorul* (după romanul lui S. Dosvitini „Noi trei”) în rolul feminin principal a apărut Anna Sten — mai tîrziu stea a Hollywoodului. Premiura filmului a avut loc în octombrie 1925.

Turin nu a cucerit nici un fel de lauri nici cu *Lupta gigantilor* și nici cu *Provoacatorul*. În cercurile cinematografice se spunea că realizează filme „corecte” care denotă o bună cunoaștere a profesunii, dar lipsite de ambiții artistice. În aprilie 1928 intervine un moment crucial în viața cineastului: la studioul nou înființat „Vostok Kino”, care urma să producă filme pentru republicile sovietice din Asia, Viktor Turin depune un proiect de realizare a unui film documentar de metraj complet despre construcția unei ferate care trebuia să unească Turkestanul cu Siberia. Această linie era denumită popular și pe scurt Turk-Sib. În nota explicativă, Turin duce o polemică acută cu experiența de pînă atunci, atît în domeniul filmului documentar cît și în cel artistic. El afirmă că filmele documentare sînt plicticoase, lipsite de dramaturgie și în consecință în loc să trezească interesul spectatorilor — îl adoarme. Eroarea lor fundamentală constă cel mai adesea în lipsa unui subiect bine definit, ele fiind niște conglomerate de fotografii făcute incidental. În încheierea considerațiilor lui, regizorul declară că filmul fără participarea actorilor de profesie și fără un subiect inventat necesită tot atîta efort în perioada de pregătire și filmare, ca și o dramă sau o comedie normală. Un documentar de metraj complet poate și trebuie să fie interesant, chiar emoționant. Direcțiunea studioului „Vostok Kino” a aprobat proiectul și acordîndu-i doi operatori calificați — Slavinski și Francison, a binecuvîntat realizarea *Turksibului*.

Linia ferată turkestan-siberiană, care atîză leagă Siberia de Asia Centrală, are o lungime de 3 515 kilometri. Ea întretale teritoriile republicilor Kirghiză și Kazahă și al districtului Altai al R.S.F.S.R. Viktor Turin, conform cu premisele programului său, a stabilit de la început o linie tematică și dramaturgică clară a viitorului film. Conflictul de bază care trebuia arătat spectatorilor era lupta mașinilor (sau mai precis a

civilizației) cu rezistența forțelor naturii, care caută să împiedice omul să ajungă la deplina dezvoltare. Nisipul și lipsa de apă erau obstacolele principale în folosirea bogățiilor naturale ale republi-



celor asiatice. Bumbacul transportat pe spinările cămilor nu ajungea la timp în fabricile siberiene care așteptau materia primă. Lemnul și mineralele Uralului erau necunoscute pentru kirghizi, kazahi sau turkmeni. Legarea celor două regiuni bogate, dar nu independente din punct de vedere economic, lată scopul „Turksibului”.

Aranjamentul filmului corespunde strict premisei tematice. În introducerea, regizorul — printr-o serie de imagini excelent selecționate — arată necesitatea, chiar urgența construirii unei căi ferate. Dacă rîmîn în vigoare vechile metode primitive de transport și cultivare a solului, fără un aport de utilaj și materii prime, republicile asiatice sînt condamnate la vegetare. Apoi apar pe ecran tehnicienii și experții, care pregătesc planuri și terenul pentru construcție. Urmează etapa de acumulare a materialelor și, în sfîrșit, începutul construcției. Intervin gării și zăperi în nord, furtună de nisip în sud. La sfîrșit apare mergînd pe șine și tîind stea, prima locomotivă, o mașină gigant. O însoțesc, și încearcă s-o întrecă, păstori de stepă călare.

Transpunerea acțiunii de la nord la sud, din Siberia în Kirghizia și Kazahstan, a ajutat realizatorul să gradueze tensiunea dramatică. Spectatorii se impacientau, doreau fierbinte ca un refren care bate tactul unui cîntec, repetînd „Turksibul trebuie construit”. Criticul revistei londoneze „Observer” (23 martie 1930) nu-și ascundea înclintarea: „Cuvintele inscripțiilor sînt imagini, imagini integrale — cînd triumfătoare, cînd amenințătoare. Sînt simboluri ale dezastrelor și ale determinării, ale fricii și ale bucuriei demente pentru victoria finală”.



La 15 octombrie 1929 se proiectea și pentru prima oară *Turksib* în cinematografele sovietice. El provoacă o sinceră admirație a spectatorilor și calde aprecieri din partea criticii. Turin a avut de o sută de ori dreptate. Se poate realiza un film documentar tot atît de interesant și emoționant sau poate și mai interesant și mai emoționant, decît o dramă psihologică cu o vedetă la modă. Publicul retrăia marea aventură a construcției socialiste, lua parte activ la procesul dialectic al transformărilor istorice. Gîndirea victorioasă și munca omenescă au schimbat condițiile seculare de trai. Toate acestea se întîmplau în lupta activă, primitoare a civilizației cu modul pasiv, primitiv de viață, condiționat de natură. Regizorul și operatorii nu au înfrumusețat și nu au lustruit nimic, înfățișînd în mod acut contrastele. Tată primul automobil trece printr-un sat turkestan; fete cu nasurile plate, bănuitoare, apar din corturi pentru a-și privi pe





nouii sosiți dintr-o lume îndepărtată și necunoscută.

Turksib a trezit entuziasm nu numai în Uniunea Sovietică. În decembrie 1929 filmul lui Turin a fost aplaudat la cinematograful berlinez „Capitol”. În același program rula și *Linia generală* a lui Eisenstein, interzis de cenzură. Criticul german Herbert Ihering a scris despre *Turksib* „der wunderbare Film” (minutul film). La 9 martie a avut loc la cinematograful „Șcala” o reprezentatie organizată de London Worker's Society. Iată ce scrie Paul Rotha, martorul ocular al acestui mare eveniment din lumea cinematografică: „spectatorii londonezi așteptau tot atât de nerăbdători terminarea construirii liniei ferate (cași țărani sovietici din Asia Centrală)”. *Turksib* a avut o imensă influență asupra dezvoltării ulterioare a filmului documentar englez, care în acea perioadă începea să înflorească. Turin a găsit numeroși admiratori și imitatori. În multe filme produse de Empire Marketing Board s-a aplicat aceeași metodă a inscripțiilor cu funcție plastică, ca și în *Turksib*. Iar însuși John Grierson, fondatorul și părintele spiritual al întregului curent documentarist, a fost autorul inscripțiilor în limba engleză ale filmului lui Turin.

Viktor Aleksandrovici Turin a reperat un triumf pe deplin meritat. Din păcate însă succesul lui se oprește aici. De ce s-a întâmplat așa? Este greu să găsim o explicație completă și convingătoare care să justifice eșecurile lui de mai târziu. Se pare că regizorul a fost absorbit de o muncă mai ales organizatorică. Apreciindu-se capacitatea sa, i s-a încredințat formarea altor regizori. Turin fusese deseori producătorul și „supervizorul” artistic al filmelor documentare. De cele mai multe ori un supervizor anonim. Abia la aproape zece ani după *Turksib* el se remarcă din nou realizând primul film azerbaidjan sonor, intitulat *Noi cei de la Baku* (1938). Criticile au fost favorabile, dar filmul nu se distingea prin nimic deosebit, în afara unei tehnici corecte. De fapt era încă o versiune a istoriei



Imagine din *Strigătul* (realizator Jaromir Jires), menționat ca cea mai bună operă de debut regizoral la Festivalul internațional de la Cannes în 1964

## Correspondență din Praga

# CINEMATOGRAFIA CEHO-SLOVACĂ ANUL 20

despre Maxim — înăruul muncitor care își caută drumul său propriu spre Partid și Revoluție. Aceasta a fost ultima carte de vizită a lui Turin în lumea filmului. În anul 1945, el moare la vârsta de cincizeci de ani.

Turin rămâne, după cum se întâmplă adesea în artă, autorul unei singure opere mari. Din perspectiva zilelor noastre vedem și mai bine valorile *Turksibului*. A fost un film de o importanță crucială, arătând atât spectatorilor, cât și creatorilor că realitatea privită cu ochii unui marxist dialectician constituie o mină inepuizabilă de subiecte și că pe baza ei pot lua naștere mari epoci cinematografice. Avea dreptate marele critic englez de teatru și cinema Huntly Carter, care în momentul apariției filmelor sonore scria: „Nu sunetul aduce ceva nou în film, ci *Turksib* care dezvăluie perspective noi, încă nedescoperite, care stau în fața cinematografului. Este cel mai bun film nu numai pe scară sovietică, dar chiar mondială”.

Pentru cinematografia cehoslovacă, 1965 reprezintă un jubileu: se aniversază douăzeci de ani de la naționalizare. După ce a avut de-pășit nenumărate greutăți, atât de organizare cât și de orientare ideologică, care au stăvilit în etape succesive dezvoltarea producției de filme, împingînd-o de multe ori pe drumuri greșite sau antrenînd-o spre stagnare, situația cinematografiei acestui mic stat din centrul Europei se găsește în pragul unei aniversări care se anunță, contrar tuturor așteptărilor, din cele mai favorabile.

Într-adevăr, în ultimii doi ani, filmele cehoslovace au înregistrat succese atât de răsunătoare la diferite festivaluri internaționale, încît au pus în umbră filme selecționate de către țări mari producătoare. Acest salt efectuat de cinematografia cehoslovacă poate fi asemuit într-o oarecare măsură cu ecul stîmrit acum cîțiva ani de revelarea tinerei școli cinematografice poloneze, reprezentată la festivaluri și în sălile de cinema, de către operele unor regizori ca Andrzej Munk, Andrzej Wajda sau

(Continuare în pag. 32)



Regizoarea Vera Chytilova, una din tinerile speranțe ale filmului cehoslovac.

Milos Forman este unul din proaspeții absolvenți ai Institutului, de la care se așteaptă o evoluție ce va situa pe baze noi cinematografia Cehoslovaciei. Filmul care justifică, se pare, aceste așteptări este *Asul de pică*.



Jerzy Kawalerowicz. La ora actuală, se pare că a venit și rîndul tinerilor realizatori din Cehoslovacia să devină obiectul atenției cinefililor, fiindcă acești tineri au contribuit radical la schimbarea la față a cinematografului din țara lor.

Cel care a urmărit cu mai multă atenție dezvoltarea cinematografului noastre și-a dat seama că primele simptome ale acestei nașteri se situează la sfîrșitul anilor 1950, epocă în care a fost făcută prima bresă în sfera temelor luate în considerare nu de pe bazele unor devize fixate dinainte, ci ca o reflectare a realității, o secțiune făcută în viața de toate zilele. Aici au excelat regizori maturi, căliți în meserie, care plină atunci sau n-au știut cum să procedeze sau nu au avut posibilitatea să se desfoare în toată gama talentului lor. Din această epocă a rămas în amintirea noastră filmele lui Jiri Weiss (*Capcana lupilor*, *Romeo*, *Julietta și Intinericul*), Jiri Krejčíh (*Un principiu superior*, *Condamnați la viață*), Zbynek Brynych (*Romanșă la periferie*, *Cinci dintr-un milion*) sau Franticek Vlácil, pe atunci debutant (*Porumbița*, *Capcana diavolului*), precum și realizările a doi tineri absolvenți ai Școlii de înalte studii cinematografice, Vojtech Jasný și Karel Kachyne.

Intrarea în masă a tinerilor cinești în rîndurile cinematografului, nu s-a limitat doar la regizori. Ea a înglobat bineînțeles și pe scenariști, operatori și actori și a dus, cum era și firesc, la o întinerire totală a producției filmate, în care spiritul anticonvențional al tineretului a exercitat o influență puternică asupra celor din vechea gardă. Aceștia au manifestat deodată un elan nou și viguros, la care s-a adăugat și teama de a nu fi „aruncați la coș”. De notat că tandemul inseparabil al regizorilor Jan Kadar și Elmar Klos și-a desțelenit — nu fără greutate — un drum propriu, avînd de apărut atitudinea lor neconformistă în alegerea subiectelor despre problemele actuale. La începutul acestei epoci regeneratoare, acești doi cinești au fost primii care au știut să abordeze într-o manieră inedită o temă actuală în filmul lor *Acolo, la terminus*.

Nu se poate nega nici faptul că răsunetul cuceririlor/creatoare înregistrate de „noile valori” declanșate de anumiți regizori în cinematografia mondială în anul 1960, a exercitat o influență puternică asupra formației și muncii tinerilor cinești cehoslovaci. Evident că nu trebuie limitate aceste curente noi doar la „noul val” francez, care a știut să provoace în lume, grație îndeosebi unei bune campanii de presă, un ecou cu mult mai mare decît ar fi meritat în realitate. Valuri înnoitoare s-au manifestat și în alte țări, ca de pildă Anglia, Statele Unite sau Uniunea Sovietică. Am asistat și la revelaarea mai multor personalități puternice: Alain Resnais în Franța, Antonioni și Fellini în Italia, Ingmar Bergman în Suedia și Luis Bu-

nel în Spania, fiecare dintre ei urmînd un drum foarte personal de creație. Iar tinerii cinești cehoslovaci nu și-au ascuns niciodată admirația și interesul viu pe care l-au purtat acestor realizatori care alcătuiesc o avangardă pe plan internațional.

În bilanțul cinematografului cehoslovac a anilor 1963—1964 figurează bineînțeles pe primul plan noile filme ale regizorilor lanșați în anii precedenți și al căror renume nu mai trebuie demonstrat. Să amintim înainte de toate *Cînd vine pisica* al lui Vojtech Jasný și *Deportare din paradis* al lui Zbynek Brynych. După care au urmat *Moartea se numește Engelen* și *Acutatul* aparținînd ambele tandemului Jan Kadar-Elmar Klos.

Această generație de realizatori care, în marea ei majoritate, nu s-a îndepărtat de leagănul cinematografului naționalizat, s-a lovit de concurența tinerilor care abia își făceau intrarea în arena filmului. Iată cîteva nume din cele mai răsunătoare, proaspeții absolvenți ai Institutului, de la care se așteaptă o evoluție ce va situa pe baze noi cinematografia Cehoslovaciei: Milos Forman, Vera Chytilova, Jaromir Jires, Pavel Juracek, Jan Nemeč și Ewald Schorn.

Cu excepția lui Forman și a Chytilovei, care au debutat de pe băncile școlii, ceilalți nu sînt în prezent decît autori cîte unui singur film. Acești tineri realizatori aflați la începutul carierei lor își îndreaptă atenția îndeosebi spre problemele care le sînt familiare și pentru care au interes — un interes personal aproape — ca să le rezolve. Ei prezintă în același timp numeroase trăsături comune: în primul rînd un viu interes — aș putea spune chiar spontan — pentru toate evenimentele care sînt legate de tineret. Ei manifestă ardoare și zel în abordarea acestor teme, care nu sînt încă viciate de profesionalism, și se străduiesc să pună în practică gîndurile, ideile și visurile lor.

Acest „nou val” cehoslovac a suscitat un interes admirativ și în străinătate, după cum o dovedesc distincțiile obținute la diferite recente festivaluri: *Alteoa* (regizor Vera Chytilova) Marele premiu la Mannheim 1963, *Josef Kilián* (regizor Pavel Juracek) Marele premiu la Locarno 1964, *Diamantele nopții* (regizor Nemeč) Marele premiu la Mannheim 1964, *Strigătul* (regizor Jires) înconunat cu un premiu pentru debut regizoral la Festivalul de la Cannes din 1964.

Evident, „noblesse oblige”, și acești tineri poartă greua sarcină de a da filme mai bune în viitor care să confirme succesele de azi. E adevărat că se întîmplă de multe ori — și istoria cinematografului mondial o dovedește — ca debuturi foarte promițătoare să se oprească aici, la un pas de marile succese. Rămîne ca timpul să-și spună cuvîntul.

Jaroslav BROZ

cinema  
MERIDIANE

## La Zagreb se va înființa un institut de desene animate

La inițiativa lui Dusan Vukotici, maestru al desenului animat, posesor al premiului Oscar, se proiectează înființarea la Zagreb a unui institut de desene animate. Acest centru unic în genul lui va constitui o școală pentru tinerii artiști din toată lumea.

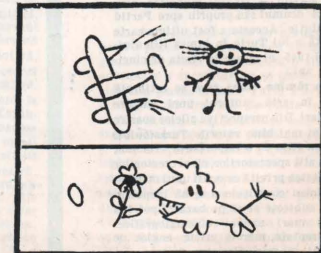
Necesitatea unui asemenea institut organizat pe baze științifice și artistice, s-a făcut simțită mai de mult. La studiourile „Zagreb-film”, renumite în domeniul filmului de animație, se succed de cîteva vreme promoții de burșieri din Italia, Franța, Olanda, Suedia, R.F.G., Polonia și din alte țări. Aceștia vin aici pentru a afla secretele desenului animat modern. La sfîrșitul cursurilor și au posibilitatea să realizeze cîte un scurt film de animație, cîntînd ca lucrarea de diplomă, pentru a-l prezenta la întoarcerea în țară ca dovadă a cunoștințelor dobîndite.

Avînd în vedere producția curentă, studiourile „Zagreb-film” nu reușesc să asimileze numărul tinerilor regizori și desenați doriți să studieze la Zagreb. În acest scop se va înființa noul institut. În activitatea acestui institut vor fi folosite cele mai moderne mijloace de predare. Atenția va gravita în jurul problemei formării individualității artistice a tinerilor regizori și desenați. Există intenția de a imprima acestui institut un caracter internațional și în predece se prevede ca majoritatea cursurilor să fie predate de către maeștrii animației din lumea întreagă. Institutul va fi condus de Dusan Vukotici, ceea ce constituie o garanție că programul lui va fi realizat.

Peter VOLK



Regizorul Dusan Vukotici.



Două desene (înainte de a fi animate) semnate de Vukotici.

**Neamul Șoimăreștilor** ■ O producție a studioului cinematografic ~București~ ■ După romanul lui Mihail Sadoveanu ■



**Scenariul:** Alexandru Struțeanu • **Constantin Mitru** ■ **Regia:** Mircea Drăgan ■ **Imaginea:** George Cornea • Aurel Samson ■ **Muzica:** Theodor Grigoriu ■ **Decoruri:** Constantin Simionescu ■ **Costume:** Florina Tomeșcu • Horia Popescu ■ **Sunetul:** Ing. Oscar Coman ■ **Montajul:** Aurelia Pleșea ■ **Cu:** George Calboreanu • Ștefan Ciubotărașu • Colea Răutu • Dina Cocea • Mihai Boghiță • Ion Bessoiu • Amza Pellea • Ana Maria Nicolau • Ioana Drăgan • Fory Etterle • Toma Dimitriu • George Măruță • Dem. Rădulescu • Constantin Rauțchi • Ernest Maftei ■

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

# IMAGINI DE NEUITAT

