

nr. 5
ANUL III (29)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cine matografică
BUCUREȘTI — MAI — 1966



PROCESUL ALB

Filmul realizat de Iulian Mihu, după romanul („Șoseaua Nordului”) și scenariul (Procesul alb) lui Eugen Barbu, se află în stadiul definitivării (imaginea Aurel Samson).



2

1
Procesul alb îi facilitează talentatului actor Toma Caragiu o reîntîlnire cu iubitorii filmului. Consciat ca interpret al unor personaje negative, el izbuteste într-un rol de redusă întindere o creație deosebită.

2

Eternul june-prim Iurie Dărie a îmbrăcat în Procesul alb veșmintele unui tînr muncitor într-un rol de o factură cu totul nouă pentru el.



3

3

Lica Gheorghiu și Gheorghe Dinică întregesc galeria eroilor pozitivi din filmele noastre, printr-o interpretare modernă, convingătoare...

4

Cunoscut cu precădere ca actor de teatru, George Constantin joacă simultan în două filme: La porțile pămîntului și Procesul alb.



4

ȘANTIERUL

Nu-i tocmai lesne să vorbești despre o categorie de filme care, din câte știm, n-a fost definită ca atare pînă-n prezent, încît înșăși tentativa de a-i găsi o denumire generică poate să pară, pe bună dreptate, riscantă. De fapt, avem de-a face cu o grupare tematică mai cuprinzătoare decît s-ar crede: orice peliculă (ne gîndim la producțiile artistice) care exaltă virtuțile constructiviste ale omului, de la întemeierea unui cămin la edificarea unei hidrocentrale, de la coliba robinsoniană la racheta interplanetară, și-ar avea locul în limitele respectivei categorii.

În ciuda eclecticismului aparent, aici s-ar putea întîlni, între altele, opere inspirate de activitatea unui șantier arheologic, a unei cooperative agricole, a unei expediții antarctice; defrișarea de pămînturi virgine, construirea de diguri sau de căi ferate, străpungerea unui mare tunel submontan, modificarea traiectoriei unei colectivități umane — iată doar cîteva exemple, la întîmplare, din noianul de subiecte imaginabile.

Asemenea acțiuni de pionierat (termen posibil într-o eventuală definiție) au darul de a pune în lumină una dintre caracteristicile importante ale omului social: perpetua aspirație spre întreprinderi novatoare, implicînd bucuria, necesitatea creației. Evident, sensul și funcția lucrărilor de această factură variază în raport cu planul istoric, cu unghiul filozofic — într-un cuvînt, cu concepția generală a realizatorilor. Totuși, în ciuda deosebirilor fundamentale, putem stabili o anumită parentitate de gen pe linia sus-amintită, între producții cinematografice din zone și epoci diferite.

Prin această prismă — exclusiv prin ea — La belle équipe (Duvivier, 1935) poate fi asociată, de pildă, cu The Giant (George Stevens, 1955) sau Cîntec despre eroi (Joris Ivens, 1932), cu La meilleure part (Yves Allégret, 1953), deși în filmul lui Duvivier ese vorba despre un grup de șomeri care, cu banii cîștigați la loterie, deschid o circumscripție la Paris. — În cel al lui Stevens, despre evoluția unei familii texane, de la caii sălbatici la boomul petrolifer, — pe cînd documentarul artistic al lui Ivens redă elanul constructorilor Magnitogorskului, iar pelicula lui Allégret poartă pe deasupra discret atmosfera de pe șantierul unui baraj hidroelectric în Franța postbelică.

Bilanțul filmelor de acest gen, fie chiar aproximativ, va indica preponderența netă a cinematografului din acele țări în care deschiderea de drumuri noi în toate domeniile de activitate este — dacă se poate spune așa — înerezată structurilor sociale respective. Grandiosul proces de transformare a naturii, activitatea creatoare a maselor pe drumul socialismului constituie o inepuizabilă sursă de inspirație artistică, o adevărată mină de subiecte generoase pentru omenii ecranului. De aceea, mi se pare greu de explicat slaba atenție (eufemism evident) pe care i-o acordă cineastii români, cu o perseverență demnă de o cauză mai bună. Este de-a dreptul penibil să observăm că, la ora de față, cea mai meritorie realizare pe această linie continuă să fie ... Răsună valea (Paul Călinescu, 1949).

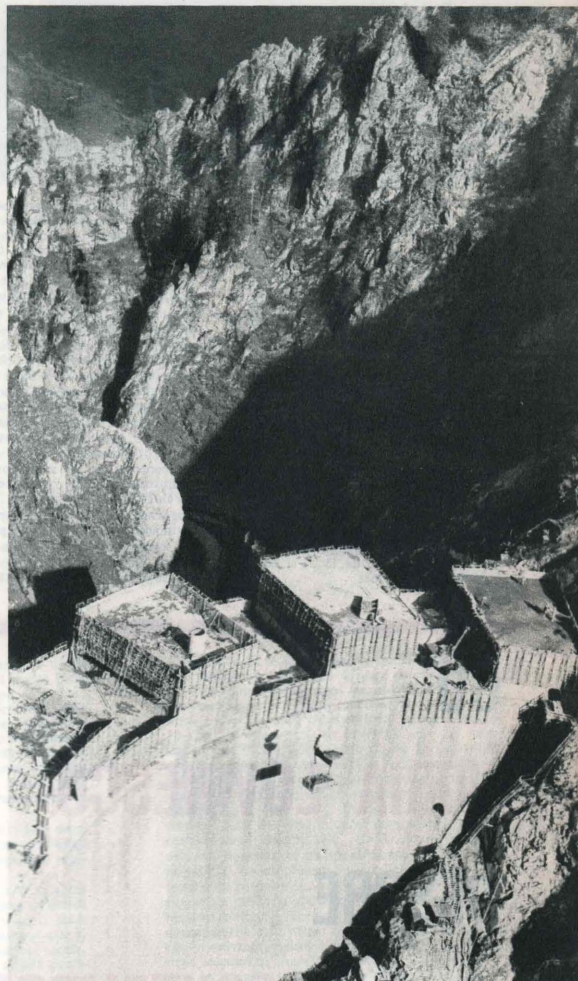
Oare ceea ce se întîmplă de aproape două decenii de-a lungul și de-a latul țării — de la Bicaz la Argeș, de la Galași la Ișalnița, de la Paroșeni la Sîngeorgiu de Pădure, de la Slatina la Turnu Măgurele — ca să cităm doar cîteva proeminențe din strălucita onomastică a noii României — merită mai puțină atenție, din partea scenaristilor și regizorilor noștri, decît puerilele confecții sentimentale cu localizare balneo-climaterică, la cele mai diverse temperaturi?

Oare formidabila varietate de situații, de tipuri, de caractere vizibile cu ochiul liber" pe toate șantierele patriei, nu strîngește nici o urmă de interes în rîndul realizatorilor de la noi, printre care se numără talente autentice? Poate că în această rețineră un rol nu dîntre cele mai neînsemnate îl joacă teama de „probleme" — știut fiind că lucrările artistice care înfățișează aspecte majore ale actualității au de înfruntat adesea rigorile unor precauții exagerate, niscăiva „stasuri" ad-hoc, potrivit cărora luminile și umbrele trebuie să se găsească într-un echilibru foarte precis, ca și zîmbetele și lacrimile (în genere este contraindicat să se abordeze probleme importante la modul surfizător), ca și entuziasmul și melancolia, ca și viața de colectiv și problemele particulare. Pentru a evita, probabil, neplăcerile unor asemenea „rețetare farmaceutice" (ele ar putea fi scoase din uz, cu un pic de efort și de bunăvoință), cineastii noștri preferă nu o dată calea minimei rezistențe, oferindu-le numeroase anecdote filmate, cu pretenții de actualitate, sau evocări nu întotdeauna suportabile.

Fiindcă veni vorba, mi se pare că filmul „de pionierat" ar putea investiga și el trecutul istoric, de preferință — mai apropiat. Contemplînd nu demult poemul în alb-negru al regretatului Robert Flaherty, Poveste din Louisiana, nu mă puteam opri să mă gîndesc că n-avem măcar un singur scenariu inspirat de „perioada eroică" a industriei petrolului românesc, deși, dacă nu mă înșel, parcă s-a întîmplat și pe la noi cîte ceva, în sectorul cu pricina... Există, între altele, o remarcabilă carte a lui Radu Tudoran, intitulată „Flăcări" — din care, cu oarecare osteneală, s-ar putea obține cîteva proiecte de ecranizări, ceva mai interesante, cred, decît Neamul Șoimăreștilor (ironia vizează exclusiv calitatea scenariului).

Semnatarul acestor rînduri n-are nici căderea, nici pretenția de a face recomandări, de a rosti sentințe și adevăruri infailibile: asta-i treaba oamenilor de specialitate. Sînt, pur și simplu, opiniile unui fidel al ecranului, îngrijorat și el ca și alții — și nu de azi de ieri — de lungă perioadă infantilă prin care a trecut arta noastră cinematografică.

Dan DEȘLIU



În strălucitele înfăptuiri ale României noi, Hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej" de pe Argeș se situează pe un loc de frunte

RENÉ CLAIR

pornește la lucru

Uneori ajunge să scrii o singură Poezie, să pictezi un singur Tablou ca memoria omenirii să te înregistreze cu recunoștință și venerație. Marele Carl Dreyer e omul unui singur film: *Posiunea Ioanei D'Arc*. René Clair însă creează de peste patru decenii, cu o constanță și fertilitate uimitoare, capodopere. Și iată-l printre noi, lucrând cu noi. E o ocazie neesperată să înțelegi mai complet acest fenomen: Clair.

Desigur, artistul e judecat după opera finită. Desigur, din fericire, harul scapă tuturor obligațiilor de a se explica, de a fi analizat, el nu poate fi măsurat cu talentometrul. Și experiența muncii artistului, chiar refăcută pas cu pas, nu poate da același rezultat ca o experiență fidelă de laborator.

„Filmul meu e complet gata. Trebuie numai să-l scriu pe peliculă”. Când l-am auzit pe Clair, în perioada discuțiilor preliminare începerii coproducției *Serbările galante*, repetind cunoscutele lui cuvinte, ele m-au amuzat o dată mai mult, ca o simplă butadă. Urmărind cum își realizează filmul, am înțeles că nu era vorba de un joc gratuit de cuvinte. Toate problemele regizorului erau perfect conturate și soluționate. Știa într-adevăr precis ce are de făcut cu cum trebuie să procedeze.

Dar care sînt secretele lui? Iată:

„PRIMUL SECRET”

pe care am izbutit să i-l „furăm”. Clair e un mare cineast pentru că-și cunoaște formidabil meseria. De la A — de la scenariu — pînă la Z — la montaj.

Scenariul *Serbărilor galante* îi aparține lui Clair, care a lucrat la el doi ani. Se știe că e vorba de o farsă istorică despre războiul dintre o tabără de asediați, mercenari conduși de un mareșal, D'Alenberg și asediatorii prințului Beaulieu. Războiul se termină printr-o scenă de împăcare generală și de felicitări reciproce imortalizate într-un important tablou. Aceasta, în timp ce omul de rînd, țărănul tîrlit fără voia lui în război, se întoarce singur în sat. Căci, spune sarcastic ultima replică a filmului, rostită de vocea istoriei oficiale: „Istoria nu se interesează de eroii obscuri”.

Scenariul nu e senzațional prin ineditul său și nici nu epatează prin strălucite jocuri de cuvinte. „Cinematograful, spune Clair, e prodigios prin aceea că e o mare artă populară. În scenariu mă străduiesc să scriu dialogurile cît mai simplu, ca să fiu înțeles de toată lumea.

Pentru mine, lucrul cel mai important nu e cuvîntul, ci imaginea”.

A transforma cuvîntul în imagine e pentru mulți, prea mulți realizatori o experiență de alchimie la care pot da greș. La Clair e vorba de cu totul altceva, de o foarte precisă ecuație chimică, ale cărei elemente îi sînt perfect clare și ale cărei reacții logice înlănuite sînt întocmai prevăzute.

Și acum

„AL DOILEA SECRET”

al lui Clair: creatorul e dublat de un excelent gospodar, poetul, de un organizator. Sistematic și eficient sînt trecute în revistă toate elementele de care are nevoie pentru a-și materializa ideea, de la sabie la personaj. Sau, ca să fim în nota filmului, pînă la găină. Căci unul din „personajele” importante ale *Serbărilor* este o găină rătăcită în tabăra flămnizilor asediați. Pînă și traseul prin Place d'Armes a nelericitei păsări urmărite de privirile hămeșite ale mercenarilor a fost studiat cu minuțiozitate. Două zile la rînd doi quasi-septuagenari, marele Clair și marele scenograf Wackewicz împreună cu echipa română și-au bătut capul cum să rezolve problema aceasta aparent neînsemnată.

În perioada de demarare a filmului, totul trebuie pus la punct. Și, doar se știe, e un film de anvergură, cu 800 de personaje, un film care cere realizarea unui cadru istoric special în care aceștia vor evolua.

Sîntem față în față cu

„AL TREILEA SECRET”

Cineast pînă în vîrful unghiilor, Clair știe că înainte de toate filmul

Prima sarcină a lui Dem Rădulescu la filmul *Serbările galante*: proba.



CU

HORIA LOVINESCU

DESPRE

FILM ȘI CONTEMPORANEITATE



Rezistența politicoasă cu care dramaturgul Horia Lovinescu întâmpină argumentele mele întru convingerea utilității unei discuții despre film cu un om de teatru, se topește greu. Argumentăm și contraargumentăm. Și, de fapt, am și început discuția:

— Filmul nu ține de temperamentul unui popor așa ca muzica, literatura, pictura — spune, la un moment dat.

— În schimb e legat de gradul de cultură al unui popor, tocmai prin aceea că e o artă de sinteză. Nu mi se dă dreptate:

— Ceea ce e necesar unui film bun — sub aspectul bagajului de cultură — poate fi ușor asim-

lat. Nu cred că un popor care nu are o mare tradiție culturală nu poate face filme bune. În măsura în care acel popor poate lua contact cu tradițiile cinematografice mondiale, în măsura în care își va forma o cultură cinematografică proprie, lucrul e posibil.

— Vreți să spuneți poate, că mai mult decît orice artă, filmul se învață...

— Sigur! Unui popor i-ar fi poate mai greu să-și formeze muzica, literatura, pictura... Dar e de ajuns să se creeze condiții prielnice cinematografiei și în scurt timp, apar filme de valoare mondială.

Rezistența politicoasă a rămas undeva, foarte departe. Discutăm despre o anume lipsă de interes

la față de film invocată, în chip de argument, pe la începutul discuției. Aflu că de fapt nu este o lipsă de interes, ci de o rezervă firească, care urmează unele experiențe nesatisfăcătoare. Scenariile narative, scenariile-povesti sînt acelea care nu-l interesează, nu filmul:

— Poate pentru că sînt om de teatru... Dramaturgia caută să exprime într-o idee adevărul și nu verosimilul. Verosimilul poate să fie numai aspectul superficial al realității...

— Dar filmul modern utilizează tot mai rar formula-poveste, apropiindu-se, cred, de dramaturgie, tocmai prin concentrarea datelor lui la esențial.

— Totuși filmul ajunge mai greu decît dramaturgia la acea concentrare necesară comunicării de idei. Dovadă numărul restrîns de filme cu adevărat realizate. Spun „restrîns” față de producția mondială.

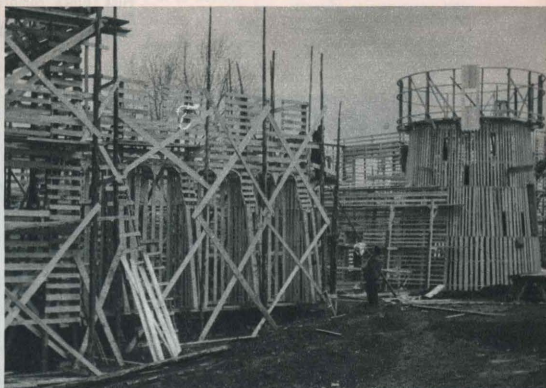
Problema scenariilor se abordează aproape de la sine. Întreb și mi se răspunde:

— Nu cred în regizor care transpune în imagini, „tel quel”, un material scris de altcineva. Nu știu, eu aș vedea scenariul ca un libret de pantomimă sau de balet. Concentrat pe ideile directorate, pe momentele-cheie. Un asemenea libret, cum îi spun eu, poate să fie dezvoltat — se poate recurge la un dialoghist, dacă e nevoie — și dus mai departe de către regizor, pentru că el este, în ultimă instanță, adevăratul creator al filmului... Există un moment poetic, de intuiție artistică a lucrului pe care-l ai de spus, pe care-l numim, comun, inspirație. Nu există artă care să nu aibă acest moment de inspirație și nu cred în artistul care n-are intuiția fulgurantă a lucrului pe care îl are de spus. Dacă vorbim de film ca artă, atunci cineva trebuie să aibă senzația că moare dacă nu face filmul acela. Acela și nu altul sau altul. Mai simplu spus, pentru ca să faci artă, trebuie să ai ceva de spus. Ce spun eu acum nu-l o noutate... s-a mai spus. Dar poate e bine să fie repetat. Fiecare creator — și nu numai, fiecare om — își are universul lui, bagajul lui interior. În acest bagaj interior există o linie directoare care se transformă într-o concepție

e o artă colectivă care depinde enorm și de colaboratorii săi. Experimentatul regizor știe să-i aleagă, să-i îndrumeze și... să-i asculte. Secunzii săi sînt Vallin, vechiul lui partener și regizorii romîni Gheorghe Vitaniș (autorul recentului *Gaudeamus*) și Petre Popescu (colaboratorul lui Colpi la *Codin*). Acum la Buttea se lucrează „pe brînci”. O muncă puțin spectaculoasă, oboșitoare. Desigur, munca la un film e foarte complexă și solicită încontinuu toate forțele care concurează la ea. Dar există pe rînd etape de „supremație” a unuia dintre colaboratorii regiei. Acum e marea perioadă a scenografulor. Clair și-a ales un colaborator vestit. Costumele și decorurile sînt semnate: Wackewicz. Alături de acesta lucrează talentatul arhitect Marcel Bogos iar, pentru costume, Georgette Fielon și Nely Grigoriu.

Să începem cu costumele. De data aceasta Clair nu va mai primi (cum ne-a povestit că s-a întîmplat după vizionarea *Marilor manevre*) zeci de scrisori care să-i atragă atenția că în costumele militanților s-a strecurat o „gravă eroare”: steluțele erau albe în loc să fie roșii. (De altfel, față de memoria sovietică a unor pensionari existau documentele de arhivă studiate cu minuțiozitate de echipa lui Clair). Acum costumele, respectînd un anumit stil al epocii sînt de fapt creații nelegate de istorie. Doar *Serbările galante* e un film pseudo-istoric. De aceea criteriile după care au fost concepute costumele celor două tabere sînt mai mult de ordin decorativ. În armata lui Beaulieu domină albul iar cele cinci feluri de costume ale ostajilor lui D'Allenberg au un colorit mai întunecat, mergînd pînă la negru, nuanțe mai potrivite cu mediul fortăreței.

„Am fost surprins — povestește Marcel Bogos, de marea atenție pe



Scenografic, *Serbările galante* se desfășoară în cadrul specific secolului XVIII din Franța. Castelul D'Allenberg (a cărui construcție se realizează după schițele lui G. Wackewicz) se înalță cu repeziune pe terenul din jurul Studioului Bufeca.

care Clair o acordă scenografiei. Discuțat cu scenograful ideile lui înainte ca acesta să-și realizeze propunerile. Și intervine cu indicații foarte competente și folositoare, dela schiță pînă la faza finală. Preferă detaliul rafinat și simplu. Sompțozitatea e folosită cu multă măsură și numai acolo unde e legată de atmosfera galanteriei de curte”.

În definitiv, ce cere Clair scenografiei? „Să creeze o ambianță cât mai conformă cu atmosfera filmului. Chiar dacă, uneori, păcătuiește față de realitatea strictă. Tot astfel și în *Marile manevre*, amintesc regizorul, nu am folosit în mod deliberat mașini, deși ele existau în perioada respectivă, ci trăsură. Pentru că se potriveau

mult mai bine cu romantismul filmului”.

Marele poet Clair, finul creator al stilului unei epoci, urmînd realizarea decorurilor, a dispus ridicarea concomitentă a exterioroarelor și interioroarelor. În felul acesta, în cele trei luni consacrate turnării filmului, se va putea lucra fără întrerupere, independent de condițiile atmosferice. Și așa ne-am lovit de

„AL PATRULEA SECRET”

De ce a preferat Clair să se construiască decorul lîngă studiul? De ce — pereții decorurilor sînt mobili? De ce decorurile sînt construite la limita de acoperire a cadrelor pe

care le va filma și pe care le cunoaște cu mare precizie dinainte? Pentru că e mai eficient și economic. Fantezia, faimoasa fantezie și eleganța rafinată a creației lui Clair ca și fantezia dantelată a Turnului Eiffel (pe care l-a filmat de altfel) e dublată de precise calcule tehnico-economice.

★

Ce ne va dezvălui nou Clair în etapa viitoare de realizare a filmului? Cum turnează? Cum lucrează cu actorii? Cu operatorii? Sîntem la fel de curioși — și de interesați — ca și dumneavoastră.

Maria ALDEA

despre viață. Universul fiecăruia se organizează în jurul acestei concepții despre viață. Deosebirea între omul de pe stradă și creator începe în momentul în care acest univers se fixează pe niște refrene interioare, pe niște motive. Toți creatorii mari au avut — și au — un număr restrîns de motive la care revin.

...Antonioni și Fellini...

— Nu poți spune orice, nu poți să scrii orice. Numai ceea ce a căpătat carne în interiorul tău și constituie punctele tale de sprijin...

...Caragiale... Ionescu... Dostoevski... Brecht... Gorki...

— Aceste motive pe care le și uiti sau te și pare că le uiti, dar care trăiesc în tine și-ți revin...

...Tuculescu și formele lui Brîncuși care revin, mereu, devenind mereu altceva... — Ele se nasc din ciocnirea cu viața, capătă o putere tiranică asupra ta, te preocupă pînă la obsesie... Ce am de spus? Că viața e frumoasă? Asta e o constatare. Că copiii trebuie să fie respectuoși față de părinți? Asta ține de pedagogie sau de etică...

— Dar că „viața e frumoasă”, asta poate să fie un crez al cuiva.

— Din momentul în care pornesc să-mi demonstrez crezul, din momentul în care ideea că viața e frumoasă mă preocupă și îmi devine necesară o spun, se poate vorbi despre artă... În cinematografia noastră, cred că hiba principală de care ne ciocnim este că nu reușim să urcăm pînă la sfera procesului de creație. Ne oprim la un simulacru de proces de creație. De altfel asta se întîmplă și în alte domenii ale artei, dar cred că în cinematografie devine mai evidentă, poate, din cauza celui specific cinematografic care presupune cu totul alte condiții de creație, alte mijloace de exprimare... Nu-i posibil să pregătești cinci ore latura tehnică a unei filmări și numai cinci minute latura artistică.

— Vă gîndiți la condițiile în care actorul e obligat să-și trădească buclăci la fel de rol, desprinsă de întregul ei. La lipsa de continuitate. În trăire, la prezenta unei schimbări numeroase. Dar toate acestea sînt inerente unei filmări și actorii sînt obișnuiți...

— Mă gîndesc că o stare de spirit nu se creează

asa ușor. E nevoie de un climat creator, de un fel de prietenie creatoare care trebuie să existe între actor și regizor, pe baza lucrului pe care îl au de făcut împreună. În teatru există lecturile, repetițiile la masă, discuțiile, propunerile care vin din de o parte și de alta și chiar așa, nu întotdeauna lucrurile ies așa cum ar trebui. Mă îndoiesc că un actor își poate trăi rolul pe baza unor indicații sumare, primite înainte de filmare. Numai dacă e un actor excepțional înzestrat. Dar atunci nu mai datorează nimic regizorului...

— Italienii au folosit în nenumărate filme omul de pe stradă. Credeți că acei actori neprofesioniști erau în același timp colaboratorii apropiați ai regizorului?

— Nu știu. Dar sînt convins că nu s-ar fi ajuns la acel moment de frumoasă tensiune artistică din *Hoții de biciclete*, dacă actorul n-ar fi știut exact ce are de făcut, dacă n-ar fi înțeles și n-ar fi creat împreună cu regizorul momentul acela. Dealtfel, cred că în film omul de pe stradă poate să realizeze lucruri la fel de interesante ca un actor de profesie. În cinematografie expresia contează atît de mult și tipajul este atît de important, încît, mergînd pe stradă, ai putea spune: „Aș putea să fac un film cu omul asta”. Mai mult. Aș putea să am o idee încă nebuloasă, neformată pînă la capăt, care să mi se elucideze, să se cristalizeze exact o dată cu înțînirea întîmpltătoare a unui om pe stradă.

— Vorbim despre film în calitate de artă contemporană, dar nu sînt sigur că noțiunile i se atribuie întotdeauna înțelesul ei adevărat...

— Doriti o definiție?

— Nu tin la o definiție, dar un sens așa dori.

— După mine, contemporan înseamnă să fii pe aceeași lungime de undă cu sensibilitatea, inteligenta, problemele, spaimile sau nehotărârile omului de azi. Și să fii sensibil la ceea ce este esențial, să înțiești ceea ce este esențial în toate astea. Și să nu confunzi actualitatea cu contemporaneitatea. Între ele există o legătură neobligatorie. Sînt o serie de fapte care pot da senzația de contemporane, pentru că se petrec în prezent. Dar

numai ceea ce se aglutinează în jurul acestor fapte sau probleme, învelșul uman, de sensibilitate, de inteligență, poate face ca un lucru să devină contemporan. În fiecare perioadă istorică există niște anume condiții determinative pe care, retrospectiv, le descoperi cu ușurință, dar pe care, dacă nu le înțiești în epoca ta, nu te poți numi contemporan. Azi recunoaștem cultul rațiunii și al frumosului la greci. Dar n-au rămas contemporani epocii lor decît acei artiști care l-au intuit atunci. Renașterea a adus omul în centrul Universului. Artistul care n-a simțit lucrul asta atunci, nu era contemporan epocii sale. Unul dintre semnele cele mai interesante ale epocii noastre este, poate, dispariția lui Dumnezeu, a fatalității. Omul are conștiința autonomiei existenței sale și își poartă singur, ca pe un fel de alt destin, creat de el, toată responsabilitatea faptelor sale. Tehnica modernă, descoperirile științifice, cu tot ce aduc ele bun și rău în existența noastră, bomba atomică, descoperirea micului și marelui infinit, iată universul în care ne mișcăm și față de care sîntem sensibili și, față de care, dacă nu sîntem sensibili, nu sîntem contemporani.

— Omul modern...

— Ceea ce numim om modern nu este o abstracție, ci o realitate plămădită de anumite condiții istorice ale epocii noastre. Două războaie, lagăre de concentrare, o mare revoluție socială urmată de altele, în diferite puncte ale globului, contactul imediat, indiferent de distanțe, între oameni, riscurile comune și speranțele comune, toate acestea plămădesc o anumită sensibilitate tipică epocii noastre și, care, spre deosebire de celelalte epoci, e o sensibilitate comună. De aceea e posibil ca un european să înțeleagă un film japonez, un lapon filmul englezesc și așa mai departe...

— Mă gîndesc la filmul *Insula*, mă gîndesc cum a fost primit *Veșmă pînă la gît* de către publicul nostru... cum va fi primit *Pădurea spinzuraților* în altă parte și mă gîndesc, nu știu de ce, la Singurătatea alergătorului de cursă lungă.

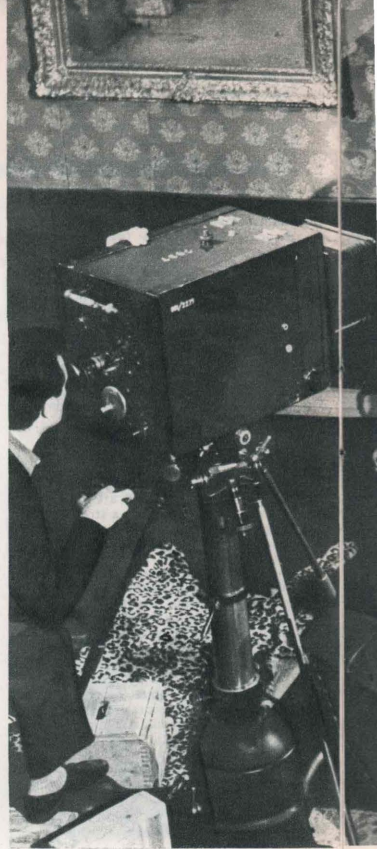
Eva SÎRBU

ŞANTIER

Runda a VI-a

generului, dar și al artistice. În ultimii ani, popularitatea sa în cinematografie acum 15 ani, ca operator de imagini la Jurnalul de actualități și a putut fi înținit, tot în această calitate, la mai multe scurt-metraje (documentare sau filme de știință populară) realizate de studioul „Al. Sahia” (dintre ele am reținut *Aurul alb*, producție în două serii regizată de Virgil Calotescu). Trecearea de la filmul documentar la cel artistic a făcut-o pe etapa. Mai întâi a solicitat colaborarea citorva scenaristi (ca să nu fie singur, a căutat colaboratori, la lucru, în calitate de autor, scenariul filmului *Pisica de mare*, altul, Al. Struțeanu semnează dialogurile de

Pe platoul 2 se filmează Runda a VI-a. În mijlocul echipei, scenaristul și regizorul Vladimir Popescu urmărește o repetiție la care participă actorii Ion Finteșteanu (Agopian) și Mircea Basta (Snopce).



CUVÎNTUL

CINEMATOGRAFIC

Pentru exorcizarea ai săi mă opres la producție destul de mult discutată la noi, la *Totul despre Ene*, un film în întregime construit pe replica rostită sau ghidată (cadrele fără cuvânt sunt numărate). Nu este o excepție. În cinematografia americană filmele cu text pot fi destul de rare, tocmai dintr-o tradiție purtătoare de la grecii antici până la francezii moderni. Dar, de exemplu, *Genul*, dar Mankiewicz împinge atenția față de cuvânt în primul plan, aducând textul în rîndul celor mai vîrse cinematografice. Din experiența lui se pot reține concluzii interesante privind folosirea dialogului și a monologului în cinematgraf, dar aceste concluzii nu se pot generaliza dincolo de hotarele genului de poveste. Într-adevăr, pentru că în film fiecare cuvânt are o valoare cuvîntului, în raport cu anumite particularități de structură.

Mankiewicz folosește două moduri de expresie verbală: monologul și dialogul. Monologul capătă în acest film o funcție aparte. Sintem invitați să presupunem că ascultăm, pe rând, gândurile a diferiți eroi (Addison De Witt, Karen, Margo) dar nu pentru a arăta ce se petrece în sufletul unui personaj, ci doar atunci când

vocile neauzite ale conștiinței pot râsuna ca un comentariu general al acțiunii. În mozaicul mișcător de gânduri și întâmplări din film, introspecția, explorarea subiectului, nu-l interesează pe regizor decât ca parte ce luminează înțeleșurile mari ale faptului obiectiv.

Acest monolog depersonalizat, monolog-comentariu, este deosebit de cinematografic. El se adresează direct spectatorilor, fără să urmărească împreriurările și relațiile din film. De Witt spune, la început: «Să vă prezint o femeie care a trăit în secolul al XVIII-lea. Monologul lui este în același timp narativ, ca într-un început de povestire, cu adresa directă la public. Să pareă că un asemenea mod de relații cu personajul (și, prin el, cu autorul) este mai mult literar decât cinematic. Dar publicul posibil este în același timp implicat, versul de pe ecran nu se arată ca o lăune închisă după al patrulea perete», care nu lătră niciodată în dialog deschis cu spectatorii. Totuși filmul lui Mankiewicz este singurul care, deși are adresa directă la public, nu este adresat publicului posibil, ci este adresat în literatură și în teatru. Cea ce se spune cronicarilor dramatic vorbind despre Eva, nu contrazice legile specifice cinematografului; cuvintele lui pot fi puse pe seama lui Mankiewicz, care este în același timp un membru al țării de la societatea «Sarah Simmons» Emotia se naște tocmai din adresa necesară a monologului. Procedeu devenit frecvent tocmai în unele filme cu mari ambalaje de înnoire a expresiei cinematografice: *Anul trecut la Paris*, *Amintiri de copil*, *Amintiri de copil*, *Amintiri de copil*, asemenea monolog-comentariu, care ne impresionează tocmai fiindcă ne creează sentimentul participării într-o acțiune; *Poemul mărilor* al lui Dovjenco este axat în întregime pe leit-motivul gândurilor unei personaj, care este în același timp leit-motivul acțiunii, ceea ce compune ceea ce se petrece.

Dialogul filmului infirmă prejudecata care cere ca, pe ecran, vorbirea eroilor să fie întotdeauna fragmentată, nefinisată, alcătuită din exclamații, fraze întrerupte, cuvinte uzuale rostite neclar, „ca în viață”. Textul lui Mankiewicz este, dimpotrivă, de o impecabilă ținută literară (justificată, de altfel, de faptul că acțiunea are loc între intelectuali deprinși cu duelul verbal), cursiv, elegant, cu sculpturi de umor și replici-cheie, care își răspund de la scena la scenă, ca într-o



la Runda a VI-a). Apoi a venit pe platourile de la Bufta ca să învețe (fîind mai întîi regizor secund la filmul *Seleda*, ulterior, tot „secund”, la *Pistica de mare*).

Pentru regizor, *Runda a VI-a* nu este decît, ca gen, o noutate: „Cred în tot ceea ce este acțiune, mă interesează un cinematograf dinamic în care o întâmplare, povestită alert, să capteze interesul publicului” — ne spune el.

Cu echipa acestui film n-am întîlnit prima dată toamna trecută, într-unul din cele mai pitorești pasaje ale Căii Victoriei. Vladimir Popescu se afla la puține zile după primul tur de manivelă, era încă timorat, repeta mult înainte de a trage un cadru. Nu prea „mergea” nici producția filmului (î-am văzut pe regizor stergînd singur un automobil de praf sau aruncînd cu găleata apă pe caldarîm). Cu alte cuvinte, formatul *Runda a VI-a* se dovedea. În acele zile, cam eterogenă, puțin rodată pentru greutățile pe care le presupune un film artistic de lung metraj.

Pe la mijlocul lui martie am regăsit echipa pe platoul

numărul 1 de la Bufta. Se filma secvența denumită în scenariu „Barul Fu-Chang”. Se schimbaseră ceva la această echipă! Disparuse indiferența, așa zice chiar îndolența, pe care o întîlnisem cu cîteva luni în urmă. Nu era totuși perfect, recruta se descurca anevoie, la decor a mai fost cîte ceva de rețușat etc. Dar atmosfera, ritmul de lucru și, mai ales, strădania de care dădeau dovadă membrii echipei, de la electricieni la mînuitorii decorurilor, erau demne de semnalat. Regizorul Vladimir Popescu, operatorul Mișea Mladin, scenograful C. Simionescu, directorul de producție Mihai Năstase găseau acum acea înțelegere absolut necesară din partea oamenilor cu care lucrează.

„Barul Fu-Chang” este o secvență importantă pentru filmul *Runda a VI-a*. Nu numai pentru ceea ce numim „culorăscă epocă” (deși aceasta nu trebuie neglijată la un film a cărei acțiune se desfășoară acum 21 de ani, în vara lui 1944), ci și pentru dramaturgia propriu-zisă (aici au loc două întîlniri foarte importante ca cea dintre se-

ful Siguranței și afaceristul Mihalea și o a doua, între prințul Cerchez și tinăra secretară Betty).

Cred că astăzi pentru autorii filmului cît și pentru public ar fi neplicut (mai ales la un film politic, în care „suspensul” joacă un rol însemnat) să povestim subiectul. Nu o vom face, amintind doar că *Runda a VI-a* tratează o temă interesantă, care depășește schemele obișnuite ale genului — este vorba de o rețea de spionaj pe care fasciștii intenționau s-o lase pe teritoriul României după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial.

Încă un amănunt nu lipsit de importanță — distribuția. Îi vom vedea în rolurile principale pe artiștii poporului György Kovacs (doctor Koch) și Ion Fintescu (Agopian), alături de artiștii emeriți Carmen Stănescu (Hélène) și Fory Etterle (ambasadorul german), de tinerii Iliea Tomoveanu (Alex), Ion Dichisceanu (Alex), Mihai Berchet (prințul Cerchez), Mircea Barta (căpitanul Ionescu).

Al. R.



În Runda a VI-a îi vom revedea pe doi dintre cei mai buni interpreți ai filmului *Pădurea spînzuraților*: György Kovacs (dr. Koch) și Emeric Schäffer (căpitanul de la Gestapo).

bună piesă de teatru. Asemănările cu dialogul teatral (în însă numai de formă, în fond raporturile dintre imagini, acțiune și cuvînt fiind altele. Momentul culminant, în teatru, este întotdeauna confesiunea: acțiunea și dialogul sînt compuse în așa fel încît eroii să fie aduși în situația de a se mărturisii, în dialog sau în monolog, de a spune singuri ce gîndesc și ce simt. (Chiar perfidul) Iago își dezvăluie planurile cele mai ascunse cînd rămîne singur în scenă). În film, dialogul și monologul se dizolvă întotdeauna în acțiune și mărturisirile întîmplătoare ale eroilor nu constituie niciodată un scop. Confesiunile eroinelor Karen și Margo sînt scurte, zgîrcite, ca în viață, și, ca în viață, nedeslușite în măsura în care chiar cele ce vorbesc nu și-au lămurit încă deplin ce simt. Mai mult, Eva, personajul care constituie obiectul principal al analizei, „problema” filmului, nu spune niciodată un singur cuvînt adevărat despre sine însăși. Mult mai importante pentru caracterizare îi sînt nuanțele și contradicțiile care apar în conversațiile ei cu un erou sau altul: punctînd replica înșelătoare cu o privire scurtă, în care citim adevărul, sau așezînd alături două secvențe în care Eva minte de fiecare dată altfel (scena de la bar), Mankiewicz întregeste treptat un portret moral, fără a recurge la confesiune.

Aceasta este deosebirea dintre filmul „sută la sută vorbit”, necinematografic, și filmul care folosește mult cuvîntul, investindu-l cu valoare filmică: primul apelează la cuvînt pentru a spune spectatorului totul de-a dreptul, al doilea cuprînde cuvîntul în imaginea artistică. Informația nu mai este aici un scop, ci un suport pe care crește gîndirea activă, observînd, cercetînd, analizînd. Chiar cînd pare să spună totul, regizorul ne vorbește mai mult prin subtext, decît prin text... De Witt afirmă ironic: „Știi totul despre Eva...”. Iocmai pentru a ne da posibilitatea să înțelegem că de fapt nu știm nimic. Tonul lui și relația care se creează între el și întregul film trimite la idee — nu o expun ca atare. Ele ne avertizează că avem în față o lume a falselor valori, dominate de gloriile necinstite confecționate și de virtuțile ipocrite. Și prin asta, atacă, învăluit dar sigur, jocul de străluciri amăgitoare al unor idealuri derivate din cultul eului și din psihoză succesului.

Ana Maria NARTI



— Doream s-o cunoști pe Eva. O interesează festivalul.
— Ce pe noi.
— Discuțăm!
— L-aș picilezi.
— Ce ai n-așcuti să deschiți gura!

— De-ai și tu ce bine-mi pare că ai întîlnit!
— De ce?
— Dacă erai de față n-aș fi avut curajul să dau nici o replică.
— Să-ți fi lipsit de-atîta muzică și strălucire?



— Oaspeții se întrebă unde îi-ai depus cadavru.
— Nicăieri... N-am terminat cu înbălsămurul. Ceea ce vezi acum sînt rămășițele actriței Margo Channing. Șeind... Ultima ei dorință e să fie îngropată șezînd.

— Mîine la 10 sîntem la primărie.
— Trebuie să facem analiza singurilui...
— Te las și fără singe.
— Ce-ai să îmbraci?
— Ceva cîmă simplă. O blănă peste cămașa de noap-
te.





NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

Curios film Neamul Șoimăreștilor... Autorii lui se pare că au făcut aproape tot ce le stă în putință pentru ca somptuoasa pelliculă East-man să placă. Nu știu dacă din descrierea bățăliilor lipsește ori nu vreo săgeată sau sulită, nu știu dacă dintre episoadele romanului ecranizat, unul, esențial, a rămas pe din-afară, nu cred că stemele de pe steagurile oștirilor sînt desenate incorect. Știu numai că filmul își lasă, evident, senzația unei insatis-facții estetice...

Hotărît lucru, nu există o simetrie a succesorilor. În cariera artiștilor celor mai veritabili ne-a fost dat să înținem lucrări minore, lipsite de fantezie și har, la puțină vreme după ce aceeași pană ori penel ori daltă a făcut opere trănite, de răsunet.

Anunțat în Dincolo de brazi, revelat în Setea, talentul lui Mircea Drăgan a cucerit consacrară cu Lupeni 29, izbîndă a sobrietății și a echilibrului artistic. Cu acest film, tînărul (pentru cinema nu foarte tînărul) regizor a justificat speranțele puse în el. Am admirat la Mircea Drăgan siguranța mijloace-lor de expresie, nervul său epic evidențiat printr-un montaj de mare clasă, capacitatea de a face atmosferă, de a introduce în timp, fuga de arabesc, de detalii spectaculoase în sine și am urmărit cu interes chiar declarațiile sale de presă, aparent reci, lipsite de culoare, semănînd mai degrabă cu niște comunicate militare, spunîndu-ne că autorul Setei are o dirigență morometeană, că nu crează în „transă” și înțelege filmul ca pe un act lucid de comunicare cu lumea.

Ce a urmat Lupenilor ni se prezintă

azi într-un fastuos drapaj de epocă sub înfățișarea filmului istoric, pe ecran lat, color și cu sunet stereo, Neamul Șoimăreștilor. Conform tradiției (lasă că facem filme de 16 ani!) și acesta e, într-un fel, împlinul: începutul filmului istoric color în cinema-scop. Reclama filmului, anticipată cu calm regizoral, e profund inutilă fiindcă spectatorul e dornic să vadă pe pînză lumea de legendă a perso-najelor sadoveniene, e (la orice vîrstă) amator de „bătălii”, iar distribuția cuprinde nume sonore. Și, trebuie spus, Mircea Drăgan a obținut succese ori a ratat (mai ales a ratat) din dorința nobilă de a da viață unui spectacol popular, accesibil pentru toate vîrstele și — datorită faptului că turcii, tătarii, rușii și polonezii din film vorbesc în limbile lor într-o devălmășie de turn Babel — ușor de vizionat pe ecran meridianele. Drăgan a vrut să ecrani-zeze un roman clasic, sobru și dens, cu mijloacele realizatorului de superproducții, a vrut să împace logica dramaturgică a textului cu plasticita filmelor de capă și spadă, a intenționa să logodească atmosfera de epocă obținută cu atîta trudă și cu o recuzită excesivă cu interpretări contemporane, formulate incredibil.

Pentru Mircea Drăgan, Neamul Șoimăreștilor e un insucces care ar trebui să-l pună pe gînduri. Aș putea alege cele mai abile cuvinte din voluminosul dicționar al limbii romîne pentru ca, obiectivitatea mea să sune mai învîlăuit, să ajungă la regizor pe un drum cotit. N-o fac, totmai fiindcă vîd în cel care a pus să scapere 30.000 de săbii, un cavalier al pole-micii care consideră actul critic ca atare, deschis și exercitat cu dorința

de a parcurge opera de artă cu inte-res și obiectivitate.

Da, Teodora, Șeherezada, Mongolii sînt filme proaste dacă le comparăm cu Opt și jumătate ori Zboară cocori. Dar autorii acestor filme știu ce pot; pe ce texte contează și ce urmăresc cu precizie. Ei fac palate de mucava, îi îmbracă în harnașame fioroase pe bărbați, le dez-bracă pe femei, îi pun pe îngeri să danseze charleston, îi pun lui Ali-Baba turban de nylon, fiindcă mi-zează pe dorința publicului de a se amuza (de un public fără pregătire intelectuală e vorba), ei nu se „complică” sub spectrul sobrietății, veridictății ori a logicii elementare. Rău este în Neamul Șoimăreștilor cînd se încearcă reconstituirea unei epoci istorice frîmțate nu numai de mulțimea bățăliilor dar și de începutul unor conflicte de clasă cu procedee de spectacol ieftin. În primul rînd îi reproșăm lui Drăgan faptul că deși — în linii mari — se menține în spiritul „literar” sadoveniene trădează atmosfera ope-rii scriitorului, epica romanului e complicată absurd, stricînd propor-țiile evenimentelor statonice magis-trale de către autor. Cartea nu justifică decupajul unui film de două serii. Spre deosebire de alte evocări istorice ale lui Sadoveanu, aici ni sîntem puși în fața unui mare număr de împlîriri, nu înținem multe personaje, acțiunea se desfa-șoară cu strictețe în jurul figurii lui Tudor Șoimaru și e istorisit șirul peregrinărilor lui prin orașe și tabere războinice fără dorința de a cuprinde întregul tablou de epocă oferit de începutul de domnie a lui Tomșa. Episoadele legate de Tudor

se circumscriu pe fundalul eveni-mentelor prin care trece Moldova, dar nu le condiționează, descripția prea minuțioasă a cadrului nu pregă-tește, nu anunță acțiuni de mare amploare. Dar Drăgan pare să nu înțeleagă cîteva lucruri esențiale. Sadoveanu i-a privit pe Tomșa cu obiectivitate, i-a consemnat cu egală aprindere lăuntrică atît vir-tuțile cit și vicilele morale și politice. Drăgan a făcut din Tomșa un fel de Ștefan cel Mare, i-a justi-ficat toate cruzimile și inabilitățile, conferindu-i acestui modest erou de epocă, rudimentar și prea puțin priceput în a stăpîni țara — valori mitice. Modestă era și ostirea cu care și-a cucerit tronul. Cu o armată de strînsură ca a lui nu putea susține o luptă atît de riguros calculată cu efecte tactice surprinzătoare: zecile de mii de figuranți reconstituite parcă pe ecran bățăliile de la Borodino ori Austerlitz, goana după spectaculo-ri a adus prejudecări veridictății istorice. (Cludață forță are în stăpî-nirea cinematografului! Să fi avut Tomșa armata de figuranți a lui Drăgan, cucerirea Varșovia).

Evident, regizorul nu e robul textului literar, el poate modifica unele date pentru a da întruhipă-rilor sale o altă viață, cinematogra-fică, dar, în cazul nostru defectuoasă dimensională a evenimentelor, nefi-reasca lor umbră, dezechilibrează construcția peluciei.

Bătăliile din filmul lui Drăgan nu afirmă nimic, ele nu sînt cu nimic decisive, nu-ți solicită participarea, nu relevă caractere umane și, în consecință, nu oglîndesc, nici mîcar cu pretenții informative, de docu-mentar, timpul. În Eisenstein, în

Ciocnirile dintre răzeși și boleri fac obiectul multor secvențe din Neamul Șoimăreștilor.



reconstituire fidelă a unui text dat), dar nu numai această lacună face ca parfumul prozei sadoveniene să piară, adus în film. Și interpretările actoricești sînt în suferință, sînt îmbibate de teatralism, contravin contextului. Pusi să anime secvențe naive decupate (hora țărănilor, după împărțirea moșiei ori arderea conacului Murgeni), ei își rostesc replicile cu orice preț. Tot timpul sub semnul banalității este apariția în rolurile principale Tudor — Magda a lui Vasile Boghiță și, respectiv, Ana Maria Nicolau. Artiștii poporului Ștefan Ciobotărașu și George Calboreanu realizează roluri apropiate de măsura marilor lor calități. Apariție cu totul interesantă e cea a lui Amza Pellea, de la un film la altul mai bun. Plăcut de privit cuplul comic Ernest Maftei — Dem. Rădulescu, căruia îi reproșăm însă însușirea fără discreție a unor „poante” din Nevski (flăcăul cu măciuca îi seamănă prea bine). De bun augur reparația pe ecran a Dinei Cocea. În general însă, actorii nu întuiesc bine epoca, nu par suficienți de documentați și obosesc (într-un film care se vrea dinamic) prin rostiri de replici „cu incetinitorul”, printr-o gestică inexpressivă.

Încercarea lui Drăgan a adus tehnicienilor noștri o foarte bogată experiență. Chiar dacă acest film are prea multe lacune pentru a potoli și altceva decît setea de specta-

col a omului din stal, Drăgan a dovedit în zeci de episoade, în fluturări de o clipă, intenții remarcabile, unele cadre sînt realizate integral și impresionează ochiul prin vigoarea desenului, prin ritm. Astfel, ni s-a părut de mare efect secvența din finalul filmului, în care țărani amenințați de către boleri se „trag” parcă în frescele Voroneștilui, adăugîndu-și trupurile contururilor zugrăvite de meșterii vechimii. Din păcate, aceste momente sînt înecate într-o pastă violent colorată, într-o țesătură de episoade în care eroii se rătăcesc, iar morală fabulei e lipsită de fabulă.

Nu ne îndoiim că după acest film posibilitățile cineaștilor noștri de a evoca trecutul istoric sînt cu mult mai mari, și însăși neizbinda de azi a lui Drăgan poate să-l conducă pe acest talentat regizor spre succese sigure, spre maturizare.

Fascinată, opera sadoveniană pare să rămîna carte închisă pentru cinematografie. Avem șansele să deschidem însă superbul tom cu coperti ghintuite în aramă, cu litere argintii din filele cărui pădurile par semne de carte, iar apele și muntii, cronicărești frontispicii... Începînd cu Drăgan, oricare alt regizor poate încerca acum cu mai mulți sorți de izbîndă turnarea unui film în care grandioasă să nu fie doar recuzita tehnică...

George TOMOZEI

Frământările șoimăreștilor sînt legate de gîndurile și preocupările lui Tudor.

Nevski, lupta cu teutonii e o gravură în mișcare dintre liniile căreia se detașează nu ațeli, ci oameni slujind ideea de adevăr și dreptate. Un întreg popor e descris lapidar, psihologia unei imense comunități de oameni se fixează pe cîmpul de luptă. Filmul e patetic aici nu prin zăngănitul armelor ori prin montajul inedit, ci datorită faptului că se presimte, planînd peste tot, sufletul de totdeauna, temperamentul veșnic al unui mare popor. Exagerate, scenele de bătălie din Neamul Șoimăreștilor (filmate excelent de către talentatul operator George Cornea) lasă foarte puțin loc în film narațiunii propriu-zise. În criză de timp, regizorul a expus numai episoadele legate de Șoimaru și Șoimărești, tentat nu atît de ceea ce logic ar fi trebuit să-l preocupe cu precădere, cît de „picanterile” oferite accidental de roman. Una dintre ele e descrierea somnoroasă și probabil foarte costisitoare a balului polonez unde are loc a doua „arătare” a Magdei Orheiianu. O alta e dansul unor clasice baletare tătarce în cortul neverosimil de elegant și impunător al beifului Temir. Biată hoardă pusă pe iafuri și lovituri meschine a lui Temir, conceput „moldovinește”, cu sfîrșit și suguri de către Colea Răutu, nu-i putea oferi conducătorului ei (exceptînd poate previziunea cinematografilor virtuale) un decor atît de bogat.

În rest, din cele mai mult de trei ore de proiecție nu mai rămîne prea mult. Tudor își calcă pe inimă și aduce pricina oamenilor lui, jefuiți de către un boier rapace, la picioarele tronului și capătă satisfacția pe care curînd o va pierde, nu înainte de a opune o dirză împotrivire împilatorilor. Figura lui Tudor, vie în carte, e încețoșată aici, subțiată de un dialog prețios, care-i răpește din consistență. De la un episod parcurs la altul, ai senzația că trebuie să se mai îndeplinească ceva, că nu e totul, că spectacolul e incomplet.

Vorbeam de nerespectarea convenției (film de supermontare ori



INTERVIU DEASUPRA DEȘERTULUI

„11-18” lăsașe în urmă „oaza” Tashkentului, cu nefericite-le lanuri de bumbac, trecuse peste Sir-Daria și zbura acum deasupra pustiu-lui Kzyl-Kum. Deodată, prin-te spinările roșietice ale unor imense dune pietrificate am zărit din nou seculăra strălucitoare a unui curs de apă. Vecinul meu — un uzbek impunător, cu nas vulturos, ochi prelungi și îm-pieșose ușor cărunt, — mă lămură că este legendarul Zarafsan, riul „asemeni aurului”.

— Se numește astfel nu numai pentru că undele lui strălucesc ca niște pepite ci și fiindcă fiecare picătură din apa lui ne este prețioasă ca aurul, îmi explică el. Unde mai pui că e un riu foarte misterios, singurul din lume care... nu se varsă nicieri. În schimb izvorul lui, în munți, e cunoscut deoarece se află în apropiere de lacul lui Alexandru Macedon — „Iskander Zulcainar” — pe malul cărui a posisit cândva

Malik, aveam 16 ani! Și studioul nostru era tinar — fusese înființat în 1924. După alte două roțiri, în filmele vorbite de astă dată — *Oază în nisipuri* și *Fînina morții*, mi-am zis că e mai interesant să stai de partea cealaltă a aparatului de filmat și să te uiți prin vizor, decât să fii tu cel... vizat. Și m-am apucat de operatorie.

— N-ai regretat niciodată această schimbare?

Niciodată. Îmi iubesc meseria cu pasiune. Îmi place să surprind cu camera, viața în ceea ce are ea mai caracteristic, îmi place magia captării pe peliculă a faptului autentic, a amănuntului semnificativ... Sînt intru totul de acord cu prietenul meu Roman Karmen care afirma odată că principala misiune a unui documentarist este să glorifice viața în ceea ce are ea mai nobil: munca. Și asta am și urmărit în arta mea.

Asa era. Văzusem în ajun cîteva documentare în culori realizate de Malik, care înfățișau în imagini de o rară calitate artistică, procesul muncii în diferite domenii de activitate: al prelucrării bumbacului (*De la o primăvară la alta*), al destelenirii pustiu-lui (*Stepea filmindă*), al restaurării comorilor de artă ale trecutului (*Buhara, Samarkand, Hiva*), al păstrării folclorului (*Soleam bohor*), al construirii patriei comuniste (*Veniti la noi în Uzbekistan*). Și mai văzusem filmată tot de Malik, de astă dată în alb-negru, una dintre cele mai senzaționale operați anthropologice întreprinse la 21 iunie 1941 — cu o zi înainte de declanșarea atacului criminal al hitleristilor asupra Uniunii Sovietice: deschiderea mormintului lui Tamerlan. Cu ochii măriti, cu sufletul la gură, îl urmărisem pe antropologul Gherasimov dină la o parte, cu ajutorul unei marelui, lăspedaș grea de marmură și scofină din pulbera sarco-fagului scheletul unui om cu o statură neobișnuită, cu un craniu imens și cu un picior mai scurt — Timur Lenk, Timur cel Schiop. Alina rămi-se decît din cel care făcuse să tremure înaintea sa întregul continent asiatic, care îl învinsese pe Balazid-Fulgerul și-l plimbase într-o cușcă. Izbucnirea războiului împiedicase ca acest eveniment, deosebit de important pentru cercetători, să fie adus la cunoștința publicului. Multi credeau că osemintele împăratului mongol fuseseră duse într-ascuns de furi săn în India, o dată cu tezaurul din maușoleu (10 kg. de pietre scumpe). Și iată că ochiul atent al operatorului fixase acest moment memorabil, pe panglica de celuloizi.

În afară de aceea, a continuat interlocutorul meu, documentarul joacă astăzi un rol deosebit de important; s-a nu uităm că el consenșează în modul cel mai viu și direct, istoria zilelor noastre, că este un adevărat letopisat vizual, de care omul de azi și de mine nu se mai poate lipsi: „Stră-bunii noștri” se mulțumeau cu narărilor orale... bătrînul Homer nu dispunea decît de arta cînt de mîsăstră! — a slovei sale înaripate. Dar mă gîndesc că dacă autorul anonim al minunatei epopei „Cîntec despre oastea lui Igor” ar fi putut însoți extra-ordinar relate a bătăliei cu un film în care să se vedem cele întîmpinate, ce nemaipo-ment document am fi avut!

Fiindcă vorbim despre lupte, ai fost și operator de front, dacă nu mă înșel?

— Este exact. Ba mai mult decît atît, pot să vă spun că în această calitate am trecut în august 1944 prin București unde nu am stat însă decît cîteva zile, deoarece fiind rănit în timpul unui bombardament, am fost evacuat la spitalul din Minsk. Biată

mama, luni de zile n-a avut nici o veste de la mine!

În timp ce pe sub avion alunecă din nou hîșcăurile (satelii) înecate în verdeața livezilor, mă gîndesc la bătrî-nul uzbek în vizorul așăzî de 88 de ani, și la noianul de lacrimi pe care îl va fi vărsat în anul războiului, cu gîndul la Malik și la ceilalți 103 copii ai ei!

— Ca să o despăgubesc de acea dureroasă așteptare a unor vesti care nu-i mai veneau, de cîte ori plec în strălădate, îi trimit zeci de ilustrate. Are o întreagă colecție: din India, Indonezia, Vietnam, Franța... Din Italia, unde am fost în 38 la Festivalul filmului documentar... De la Cairo, unde în 1960, la al II-lea Festival al filmului afro-asiatic, filmul realizat de mine — *Musulmanii din Tora Sovietelor* — a fost distin-gut cu premiul II.

— Presupun că în toate aceste călătorii adunați și mult material?

Bineînțeles, sute de metri de peliculă filmată. De pildă, în Vietnam am reali-zat un lung metraj în culori (*Vietnam, patria mea*) în care am căutat să acord naturii locul ce i se cuvine, locul pe care îl are în viața oamenilor. Trebuie să vă spun legat de aceasta, că ceea ce îmi place la Joris Ivens este mîsăstrăria cu care integrează peisajul în ansamblul operei sale nu ca un simplu decor ci ca un element care „joacă” pentru a susține ideea filmului. Cît de elocvente sînt, de pildă, în filmul *Senz a înfinir* Parisul, înasulile poezice ale bătrînului fluviu!

— La ce lucrați în momen-tul de față?

— La al 101-lea documentar. În cîntărea celui de a 40-a aniversări a Uzbekis-tanului Sovietic, intenționez să fac un film despre o femeie vestită în întreg Orientul sovietic, Tadjihon Sadieva de care vorbește și Iulius Fuok. În memoriele sale, Tadjihon, care la 11 ani fusese cumpărată de un negustor bătrîn și bogat ca să-i fie soție — a fi-a! — a fost prima care după Revoluție, a îndrăznit să lepece acestărala perandă simbol ai serviciului feminin, a învîtat carte (98% din populație era analfabetă) și a participat activ la reforma agrară. Pentru toate meri-tele ei, în 1934, a fost decorată cu ordinul Lenin.

— Dar ce face, unde se află acum Tadjihon?

— Continuă să fie plină de viață și de energie și conduce un important sovhoz din Fergana. Fergana înseamnă în uzbek „ara interior” dar în ciuda numelui ei, regiunea aceasta era pe vremuri una dintre cele mai sărace și mai îndepărtate din Asia Centrală. Astăzi Fergana cunoaște o deosebită înflorire iar locuitorii ei sînt mîndri să o albe pe Tadjihon în mijlocul lor.

Avionul începe să coboare. Deaparte, în zare, se învîsă coamele nîșe ale munților. Apoi, pe sub avion începură să alunece din ce în ce mai aproape clășe galbene de lut, minarete, cavarale moderne, cupole de faianță albastre: aterizăm la Samarkand.

— Vedeti, acolo este dealul Guri-Emir (Mormintul împăratului), iar sub cupola aceea uriașă de mîlt turoaz se află maușoleul lui Tamer-lan, îmi explică Malik. Dincolo este Reghistanul. După amiază vă invit la ceaibanaua „Choler” din piața Reghista-nului, să beți o ceașcă de cea-vere, cu apă din Zarafsan. Cine bea apă din Zarafsan nu ne mai uită niciodată...

Anda BOLDUR

P.S. Între timp filmul înființat cu Tadjihon a fost terminat și el rulează cu mult succes pe ecranale Uniunii Sovietice.



MERIDIANE: FEMEIA E UN LUCRU MINUNAT

... Se străduie să ne convingă — iar noi îi credem pe cuvînt — vioasă și inteligentă Sandra Milo și regizorul Mario Bolognini.

Filmul este format din două episoade. Primul, intitulat *Balena albă*, istorisește povestea unui pitic îndrăgostit de o pitică.

Al doilea episod, *O femeie înclinătoare*, are ca eroi pe Rossella și Carlo, care alcătuiesc o pereche de tineri bozați care ar putea fi fericiți, dacă ar avea copii.

Povestile așă, cele două fabule cinematografice par destul de banale. Reușita filmului constă însă în demodămintul fiecărui episod, foarte departe de orice concluzie firească ar putea trage spectatorul din desfășurarea acțiunii, și mai ales în măiestria dovedită de regizor.

Un film în care umorul negru se împletete cu zugrăvirea moravurilor unei anumite societăți, ingeniozitatea scenariului cu dibăcia artistică a regiei.



100 de filme, 33 ani de profesie de operator al Studioului din Tashkent, iată impunătoare carte de vizită a lui Malik Kaumov.

marele conducător de oști, în drum spre India.

Îl ascultam pe Malik Kaumov evocînd cu o înfăptuire stăpînită trecutul zbucnuit al țării sale, aflată în calea atîtor semînti năvălitoare, și înțelegeam de importan-ță este pentru un autor de filme documentare să aibă, pe lângă entuziasm, talent și experien-ță, o solidă cultură. În cazul lui Kaumov, operator șef al Studioului de filme documen-tare din Tashkent, martore sînt cele 100 de filme de lung și scurt-metraj, realizate de el în cei treizeci și trei de ani de profesie.

— Mi-am început cariera ca... actor. Am debutat în filmul mut *Americana din Bagdad*. Nu, nu e un film de spionaj, nici de „pasune și mister” ci unul legat de realită-țile noastre: „americana” este numele unui renumit soi de bumbac, iar Bagdadul este o regiune din Uzbekistan. Eram tînar pe atunci, oțeză

Note despre comicul lui

CLAIR

La dimensiunile Clair, comicul nu se reduce la unul sau mai multe procedee, devine viziune globală a lumii, viziune lesne de recunoscut prin relief stilistic cu care e tradusă, totuși mereu reimpresionată, surprinzătoare. Nu vrem de loc să diminuăm farmecul, stenicitatea numeroșilor comici din filmul mut și a mișcărilor lor vertiginose. Spectatorul de astăzi de la cinematecă sau televiziune verifică vitalitatea gagurilor rostogolite cu maximă viteză, a imponderabilității comice. Dar, la mai mulți dintre ei, individualitatea nu depășește un procedeu și o mască. Chiar și Harold Lloyd, atât de popular pe vremuri, a fost în primul rând un transmisiător de gaguri, adesea memorabile, cum sînt lumînările ce încep să circule pentru că au fost așezate din greșeală pe braște testose.

La Chaplin sau Clair, ca și la marii umoriști ai literaturii, optica proprie se face simțită și se întregesc în fiecare film. „Gagul” nu e un mecanism neutru, merit numai să declanșeze risul. În literatură nici un umorist autentic nu și mărginește ambia la o colecție de poante și cuvinte de duh, după sistemul celor doi vedoveliți citați frecvent, posesori ai unui carnet în care notau orice glumă auzită, pentru a o distribui în piesa următoare. La Chaplin sau Clair, cu anvergură ceva mai redusă și la Malec, procedeele și subordonat viziunii proprii pe care o servește și o nuanțează. Selectarea și convergența sînt evidente.

Lumea comică a lui Clair e în același timp riguros determinată și surprinzătoare, pentru că seriile de cauze și efecte comice se află adesea într-o opoziție aparent ireductibilă: banalul, mecanizatul și fantezia, cotidianul și fantasticul, realitatea și visul. Personajele lui, adesea aiurite și simple — artistul din *Millionul*, compozitorul din *Frumoasele nopți*, ziaristul din *Știri false* — sînt săltați între aceste planuri contradictorii, neștiind niciodată bine unde au nimerit. Comportarea necesară într-un plan e absurdă într-altul. Vrajitoarea îndrăgostită de un muritor obișnuit încearcă să aprindă focul, frecînd cîminte chibritului de cutie. Pentru ea operația comportă mari dificultăți tehnice și, iritată, recurge la procedeele mai la îndemînă: formula magică. Dimpotrivă, tatăl vrajitoarei care a avut imprudența să se refugieze într-o sticlă de whisky și a prins gust pentru acest domiciliu, a încurcat formulele incantatorii. Degeaba încearcă să adopte atitudinea majestuoasă a unui stăpîn pe forțele nevăzute. A rămas doar un bețiv bătrîn, uitat în celula unui post de poliție. Muzicianul din *Frumoasele nopți* se refugiază în vis de zgomotele stridente din jur. Dar visul erotic se transformă în cosmar și personajul va încerca cu aceeași stăruință să evite somnul, să rămînă treaz, să parăzine eforturile amilor care, de astă dată, caută cu orice preț să-i asigure odihna.

Rigoarea cu care se înfălțuie efectele comice pentru a da impresia de strînsă determinare clocotită neprevăzută cu altă serie causală nu devine, în genere, la Clair cerebralitate seacă. De risul acesta n-a putut scăpa un foarte interesant autor contemporan de comedii cinematografice, Jacques Tati. E unul dintre puținii autori comici cu viziune originală, de asemenea cu inventivitate; nu se mulțumește să redescopere momente mai mult sau mai puțin degizate din Mack Sennett. A creat și un tip interesant, domnul Hulot, ipos-

tază cinematografică a lui Jean de la Lune. Totuși cerebralitatea comicului său se face simțită plină la uscăciune, ca și lipsa de ritm a acestui comic, impresia de forțare și acumulare.

Clair e una dintre cele mai nuanțate inteligente pe care le cunoaște cinematograful și tocmai nuanța, ușurînța trăsăturii de penel în ferește de ostentație. Îndeobște nu apasă și nu repetă. Cînd pare a repeta, descoperă un unghi inedit. Ingeniozitatea comică se produce ușor și ritmat. Caracterizarea de balet se poate aplica nu numai la faptul că în unele filme, cum e *Millionul*, personajele se grupează spontan și fac mișcări comic armonioase. E vorba și de ritmul, de alura de dans a efectelor comice, de grația cu care se ordonează construcția filmului. Filmele lui dobîndesc farmecul particular, ușor de recunoscut și dificil de caracterizat, datorită citorva curente proaspete ce le alimentează — în special virtualitățile lor poetice și satirice.

Clair obține poezia pe căi felurite. Intervenția fanteziei împiedică inteligența construcției să devină agresivă. Am vorbit de seriile, în aparență fără comunicare, ale efectelor comice. Dar fantezia autorului stabilește relații bruște între aceste serii. Cu o mișcare ușoară de baghetă ne face să acceptăm trecerea de la un plan la altul. În *Millionul*, goana după bilețul de loterie cîștigător se desfășoară accelerat în cabinele, culisele și pe coridoarele Operei. Banda lui Père La Tulipe pune la un moment dat mîna pe vestonul cu bilețul și, deodată, urmărirea înverșunată devine un meci organizat de rugby, cu mișcări precise, cu fluierături arbitrului. Poetului cu nuanțe comice se înfălțuiește și din opoziția între factice și viu, *Millionul* este prima și antologica satiră a convenționalului care domina un gen de spectacol: opera. Tenorul își înfruntă rivalul — baritonul cu aspect porcîn — pentru grațiile unei primadone ca un mamut. În jurul lor, figuranții întonează un cîntec bachic și sorb volosi din cupe goale. În lumea aceasta de convenții și carton străbat pașuni reale. Urmîrind bilețul cîștigător, Michel și Prosper se deghizează în figuranți și obsedați de vestonul de care trag fiecare în parte, încurcă trama convențională. În scena de dragoste, tenorul și primadona cîntă languros cu ochii la public. În timp ce masiniștii presară desupra lor flori de hîrtie. Se ceartă violent la fiecare coborîre a cortinei, își zîmbesc fericiți de cîte ori cortina se ridică. Ascunși după un decor, îndrăgostiții reali folosesc cadrul factice pentru împăcarea lor, zîmbesc înduioșăți pădurii de carton. Cu aceeași vervă, *Frumoasele nopți* va accentua altă latură a unui gen convențional — banalitatea cîntată — „Îți voi juca opera — și repetată obligator de cor — „li va juca, fi va juca opera!”

La fel de caracteristică e poezia obiectelor, a mediului și a figurilor modeste din viața cotidiană — Parisului — portăreasa și furnizorii din *Millionul* — cîntărețul ambulant (*Sub acoperșurile Parisului, Tăcerea e de aur*). De asemenea, poezia cu subtext mereu ironic a desuetului, a Parisului 1900 cu studiourile lui rudimentare de filme, a provinciei cu amururile sublocotenenților de husari. Și aici sentimental, situația autentică, rup cîte o fișie de decor, dar sînt zdrobite uneori de convențional (*Marile manevre*.)

Să nu uităm nici izvorul de comic poetic pe care-l aduce un fantastic surizător și poază,

fără urmă de terifiant. Fantoma care intervine binevoitoare în amururile descendentului ei, taxiul condus de un vrăjitor, taxiul care începe să plutească prin aer sub ochii năucii ai poliștilui pornit să facă proces de contravenție — au creat un gen exploatat din belșug, uneori excesiv, dar adesea amuzant (seria Topper, filmele lui Noel Coward).

Fața satirică a acestui comic e definitorie, că și cea poetică. E inacceptabilă ecuația simplă, după care orice comic autentic e exclusiv satiric. De la Rabelais la Caragiale nenumărate pagini ilustrează forme de existență a unui comic fără finalitate satirică, expresie a fanteziei și vitalității. Dar, tot atât de evident — și o confirmă aceleași exemple — e greu de găsit în literatură sau film un autor de anvergură care să se fi păstrat în afara satirei. Contactul lucid cu realitatea orientează pe creatorul de comic spre uman și social. După *Parisul doarme* și *Antract*, satira e inseparabilă de creația lui Clair. S-a spus că desfășurarea ulterioară a acestei creații e prefigurată în filmele de început. În linii foarte mari, e adevărat. Dar planarea în absurd din perioada cu rezonanță dadaiste devine ulterior sprijinire a fanteziei pe real, observație de tipuri, moravuri, caractere. E semnificativă comparația între două momente asemănătoare. În *Antract*, un dric o ia la goană, pornește împreună cu participanții la ceremonie într-o cursă amețitoare. Există aici și un bobîrnac la adresa respectabilității și filistinismului. Dar accentul cade pe dansul în absurd. În *Libertatea e a noastră*, fostul deținut devine mare industriaș și-a pregătit fuga, și-a ascuns banii într-o valiză. Înaintea fugii trebuie să participe la inaugurarea uzinei. Vîntul deschide valiza și risipește biletele de bancă. Prin fața domnilor în haine și cu expresie ceremonioasă flutură cîte un bilet de bancă, apoi din ce în ce mai multe. Expresile trec de la indiferență la interes. Ceremonia se transformă în goană după bancnote alungate de vînt. Și aici solemnul se transformă în dezlănțuire și haos, dar sensurile sînt cu totul alte.

Filmografia lui Clair oferă exemple nenumărate în care fantezia servește satirei cu țintă precisă. În *Marile manevre* există o scenă care concentrează tot caracterul meiotic, codificat al tehnicii unui seducător de profesie. În primul plan, doi ofițeri anonimi anunță cu aere de experți gestul următor al personajului principal și acesta, fără să-și dea seama, confirmă prezicerile, urmîndu-i ritualul de Don Juan militar. În *Parle des Lilas* cîteva persoane citesc cu glas tare un reportaj despre isprăvile unui gangster urmărit de poliție. Afară, copii care cunosc și ei textul din ziar, mimează entuziasmați aceleași isprăvi. S-ar părea că procedeele e în schemă același. Dar Clair nu rămîne la schemă, la efectul tip. Procedeele se nuanțează, capătă altă finalitate satirică.

Ceea ce puținii artiști ai comicului au reușit la valoarea lui Clair este modul cum inteligența, fantezia poetică și satira nu se stîrnesc, ci se potențează reciproc. În genuri deosebite, *Millionul*, *Nevastă-mă vrajitoarea* ori *Marile manevre* sînt, din acest punct de vedere, exemplare. Sub transparența limbajului există mereu complexitate și armonie.

Silvian IOSIFESCU

cronica filmului străin

MONDO CANE

FATA ÎN DOLIU



ȘOBOLANUL DIN AMERICA



FERNAND COW-BOY



CRONICA UNEI CRIME



ASTA-I TOT CE S-A ÎNTÂMPLAT



CASA RICORDI



MONDO CANE

Un film care șochează, conceput și realizat în primul rînd cu acest scop. Interesul documentar este lăsat pe planul doi. Nu e de mirare deci că prezentarea lui acum aproape 3 ani la Cannes a stîrnit furtună — ca și nu spunem scandal —, a suscitât controverse, minie și de ce să nu recunoaștem, entuziasm. Entuziasmul amatorilor de senzații tari sau a binevoitorilor care s-au străduit să vadă și să aprecieze mai ales latura documentară.

S-a spus despre *Mondo Cane* (și titlul denunță intenția autorilor) că este contrafăcut, s-a afirmat, dimpotrivă, că ar fi fost autentic, intențiile autorilor au fost supra-încărcate de sensuri adînci, în fiecare imagine s-a căutat (și găsit oare?) definirea unui principiu, cea mai mică mișcare a camerei de luat vederi s-a transformat într-o idee. În general, unii au susținut că întreg filmul nu este altceva decît o exploatare gratuită a senzaționalului, în timp ce alții au afirmat cu tărie valoarea de mîrturie.

Cine are dreptate? De fapt, *Mondo Cane* rămîne în primul rînd un film-șoc, gîndit de realizatorii lui (care acționează ca reporterii de la magazinele ilustrate) mai puțin pentru a răspunde cererii publicului, curiozității sale legitime față de viața și obiceiurile semenilor lor care populează alte regiuni ale globului pămîntesc, cît pentru a satisface gustul negustorilor de pelicle comerciale, specializați în zgîrierea sensibilității spectatorilor.

Filmul este o succesiune de reportaje, prilej pentru o plimbare vagabondă pe toate continentele: de la națiunile cele mai moderne pînă la popoarele încă primitive, reținînd în general de la fiecare — amănunt lăudabil — cîte un aspect al vieții colective. Metoda folosită este uneori cea a anecdotei, alteori cea a ritualului, în orice caz ambele adevărate semnificative pentru a demonstra dificultatea de a trăi, sau, în unele regiuni, pur și simplu de a supraviețui.

După cum se vede, putem pleda, alături de binevoitorii, și pentru calitățile acestei pelicle viu colorate, de producție italiană. Pentru că, incontestabil, are calități. În primul rînd, meritul de a fi un protest împotriva unor stări de lucruri

care persistă în prea multe ținuturi ale civilizației noastre planete. Valoarea sa protestatară este demonstrată de pildă prin secvența situată pe un atol din apropierea insulei Bikini, unde nu mai este posibilă viața animală din cauza exploziei atomice petrecute acum 18 ani. Sau de secvența filmată în lăptăria sat italian unde o procesiune implică misticismul cel mai retrograd și autoflagelarea de proveniență medievală.

În ritmul unor alternanțe ironice, de cruzime a obiceiurilor și superstițiilor, se tinde spre demonstrația că cei civilizați nu sînt întotdeauna cei care gîndesc.

Scene gratuite (gimnastica doamnelor bîtrîne sau fanteziile culinare) stau alături de imagini de admirabil documentar (rechini). O găselniță încântătoare — sărutul utilitar al salvatoarelor australiene. O altă secvență mîstind de inteligentă ironie — la Honolulu, americanii veniți să exploateze folclorul pitoresc al băștinărilor, sînt, paradoxal (sau poate greșim noi văzînd aici un paradox), chintesența naivității și prostiei.

Este nelindoielnic însă că, defecte și calități lăsate deoparte, acest film atît de inegal atrage, șochează, interesează. Ne pare rău de un singur lucru (pe care dacă l-ar fi realizat, am fi iertat autorilor — Jacopetti, Cavara, Prosperi — tot balastul de prost gust și cruzime): au trecut pe lîngă adevăratul subiect. L-au schițat dar prea puțin și prea stîngaci în episoadele german și italian: persistența sau chiar renașterea, în lumea așa-zisă civilizată, a anumitor forme de sălbăticie analoge cu cele observate la primitivi, necesitatea chiar într-o anumită societate „prea” evoluată, a acestei sălbăticiei pentru a scăpa de nevroza generată de un prea rapid „progres” al civilizației.

Există deci în *Mondo Cane* imagini inutile, o căutare de prisos a cruzimii, concluzii trase prea repede și de mîntuială. Dar există și lucruri realizate poate chiar cu bună știință și intenție de la început, deși noi le bănuim reușite întîmplătoare.

Judecata definitivă o va da însă spectatorul. De aceea, ultimul cuvînt vă aparține!

Rodica LIPATTI

amestec de prejudecată năivă și fanatism catolic simulat, de minire sinceră dar și de prefăcută, falsă autoconstrîngere, amintind *Sedusă* și *abandonată* a lui Germi (o versiune însă mult dulcorată), deci viciul social propus spre spărlirea spectatorului exercită o stranie influență novică asupra... realizatorului. Care, amuzat de tribulațiile amorului logodnicilor andaluzieni împiedicați în zeururile lor matrimoniale de prelungitul doliu din familia fetei, s-a lăsat eî însuși sedus de conformismul incriminat. Mica lui fabulă, de o ironie discretă, nu prea supărătoare, înțește altă „cît se cade” și mai ales „ce se cade” din viața aceasta, dealtminteri foarte onorabilă — a țirșorului andaluz (peisaj moral încrustat cu apă tare în peliclele univale Berlanga sau Bunuel). Aici, ironii gentile la adresa pastorului ce trage virtus din sticla cu Madera, cîntă zgomotos romante care-i aprind în chip ciudat ochii prea-cucerici: o împunsătură mai gravă pe torsul — cam durdului — al mamei-soacre, strasnă păzitoare a datinelor rigide, care nu neglijează nimic din protocolul înmormîntărilor de familie, dar subtilizează discret de pe un mormînt vecin buchetul împunător care „convine” mai bine mortului său (mai precis reputației celor în viață).

Energia comică, astfel strînută, a tînărului cineast spaniol, preocupat — se vede — să nu deranjeze prea tare sensibilitățile orășelului — se răzbună: dintr-o inteligentă satiră de moravuri cum debutase, promițător, *Fata în doliu* se convertește într-o cumințică istorioară hazlie cuîncurcături sentimentale provenite mai degrabă din „fatalitatea oarbă” (ah! morții aceștia de familie) decît din bigotismul ridicol al ipocritelor îndoliate. „Nu ne putem opune soartei. Avem ghinion!” conchide cu lacrimi în ochi tînăra pereche, remîndu-se să asculte tristul bolero, cîntecul lor preferat, intitulat „Două cruci” — simbol al cernitului destin ce-i desparte din nou, poate pentru totdeauna, pe nefericiții îndrăgostiți. Logodnicii nu pot lupta contra destinului care ucide fulgerător, chiar în ajunul plănuitului lor fugi pe tatăl fetei, tot așa cum autorul filmului pare eî el total dezarmat în fața suitei de nenorociri abătute pe capul eroilor săi. Și ce bătaios se recomandase în genericul amuzant: un twist îndrăcit întrerupt brusc, ca la o deficientă de proiecție unde „se taie sonorul”, de o tăcere reculeasă și un nou portret de familie în chenar negru. Și ce spiritual se anunțase în detaliile îndolierii: voalul cernit ce acoperă, deopotrivă, capșorul nostim, plin de viață al logodnicei și ciripitul vesel al canarului; funda neagră ce atîrnă la gîtul pisicii și cîrja înnegrită și ea, a tatălui: suzeta proaspăt vopsită a sugaciului și balonul de culoarea antracitului, singura jucărie permisă care cadrează cu doliul riguros al familiei cucernice. Exagerări nostime, de amănunt, colorează cernita pelculă lungită peste măsură și văduită de haz, înspre final. Un nume ce trebuie reținut: Maria Jose Alfonso, interpreta inteligentă a tinerii îndoliate. Și un altul (interpretul logodnicului nerăbdător) pe care n-avem de ce-l reține, deși purtătorul lui aduce vag cu Alberto Sordi. Numai exterior, din păcate.

Raportarea la comedia italiană nu e o malitiozitate a criticului, ci — se pare — o dorință manifestă a realizatorului spaniol. Prea manifestă și rămasă numai dorință.

Alice MĂNOIU

FATA ÎN DOLIU

Fata în doliu, menționată la Cannes în 1964 pentru interpretare, are într-adevăr în distribuție un fel de Claudia Cardinale plină de temperament spaniol care trebuie să-și reprime cu strînsnicie orice impuls vital întrucît eroina traversează o etapă de lung și repetat doliu familial. Ambele — interpreta și personajul — sînt încorsetate deopotrivă în rigoriile unor conveniențe artistico-reale

care le cenzurează fiecare gest, fiecare vorbă ce nu „cadrează” tipajului închipuit de scenaristul-regizor — Manuel Summers — și de mentalitatea îngust provincială în care se petrece povestirea cu pricina. Caz rar — dar nu fericit — de confundare totală a dramelor din viață și de pe scenă, de contaminare a artei ce satirizează, de obiectul satirizat. Mai împede: bigotismului exasperant,

FERNAND COW-BOY



Logodnicii în rarele lor clipe de destindere între două dolliuri... (Fata în doliu)

ȘOBOLANUL DIN AMERICA

AVANCRONICA

Acest film a plecat la drum cu tola plină: fonduri suficiente (după înșeși măturisirile autorului); având la bază excelentul roman al lui Jacques Lanzman; pe Charles Aznavour (actorul) care părea născut să întruclipeze personajul central; cadrul mai mult decât pitoresc a trei țări latino-americane; condițiile de muncă în iadul minelor boliviene; tipurile din Paraguay; traficul de arme și de oameni etc., etc. Ar fi putut, cu sprijinul unei selecții inteligente în bagajul prea încărcat de peripecii (care în roman au meritul de a fi prezentate în stilul viguros al reportajului trăit, cu valoare aproape documentară), să rezulte un poem sfințitor care să glorifice omul în raport cu cele mai grele încercări. Și credem că ar fi fost de-ajuns pentru izbutirea unei asemenea performanțe, un decupaj al cărții în chip de scenariu, puțin curaj și puțin talent.

Or, ne-am trezit în fața unui munte care după chinuri grele, a dat la iveală un... șorcel.

Un șorcel ridicol și prețios, care se rușinează de fapt tot timpul din pricina regiei bombastice și grandilocvente, a stilului încărcat, a efectelor stridente și a nuanțelor obținute cu ajutorul bidinlii.

Un emigrant francez, pe nume Charles, poposește în Paraguay cu credința că a picat, precum Alice, în țara minunilor. Decepția lui însă e nu numai foarte mare dar și ime-

diată: unchiul bogat din poveste pe sprijinul căruia se baza, îi încheide ușa în nas. Și iată-l pe tînărul Charlie. De... Vîrsta lui Aznavour, plecat în căutarea norocului, iar de aici încep o sumedenie de aventuri care mai de care mai abracadabrantă, prima aruncîndu-l în brațe pe frumoasa și cinstita Marie, singura rază de lumină într-o viață de mizerii.

N-am înțeles mai de loc de ce a trebuit să alege bietul Charlie prin toată America de Sud, nici mașinațiile celorlalți personaje. Măcar dacă am fi profitat de maratonul lui pentru a ne bucura de o imagine frumoasă ajută de decorul natural al locurilor unde s-a filmat. Dar n-am avut parte decât de frunze, flori, zăpadă și fum, care luate împreună (sau separat) ne-au creat tabloul unui exotism de operetă.

Iar bieții actori (Charles Aznavour și interesanta Marie Laforet) ne-au înduioșat cu naiva lor strădanie de a se lua (ei, în primul rînd) în serios. Au fost foarte departe, toată vremea, de povestea necruțătoare a lui Lanzman.

„Filmul lui J.G. Albicocco este un soi de Tintin în vizită la Incași, tratat în maniera tragediei antice grecești de către un cineast de ocazie”, comenta imediat după premiera acestui priclit Șobolan din America, un critic francez, după cum se vede, destul de malițios.

R. L.

Moda westernurilor l-a stins — se pare — chiar și în Europa. Dar nu și impresia profundă pe care o lăsat-o aceste filme de aventuri tipic americane, în memoria spectatorilor și a cineastilor. De aceea, dacă azi publicul nu mai are răbdare să suporte melodrame petrecute în vestul sălbatic, în schimb se delectează cu parodiile moderne realizate — unele cu foarte mult umor — în țările europene.

Într-un sătuc din Franța, Fernand (Fernand Raynaud) află că unchiul din America i-a lăsat moștenire un bar în Texas. Ajuns la fața locului ca să-și ia în primire avuții, tînărul francez face cunoștință cu o faună cu totul ciudată de cow-boys căutători de aur și bandiți, cu fete foarte frumoase, dar cam originale. Nu e greu să ne imaginăm ce i se poate întimpla eroului nostru, timid, naiv și mai ales... european. Fernand se îndrăgostește de tulburătoarea Annie din Far-West (Nadine Tillier), fără succes însă și sfîrșește prin a se căsători cu slujnica indiană. Idila se desfășoară în mijlocul unor peripecii, bătaii, cavalcade, atacuri de diligențe, care mai de care mai năstrușnice. Tînărul va ajunge chiar și la pușcărie (una din secvențele cele mai caraghioase din film) și

va sfîrși prin a fuma pipa păcii cu viitorul său socru (piele-roșie get-beget).

Fernand cow-boy este o îndemnată parodie a westernului american, realizată de francezul Guy LeFranc. Comedie prin inteligența și hazul textului, film cu adevărat comic prin găselnițele și gagurile nenumărate, cunoscute toate, dar refolosite cu dibăcie și oportunitate. Scenele de bătaie din bar sînt remarcabile. Deși — sau poate tocmai de aceea — tratate în glumă, ar putea figura cu cîinste în multe westernuri „originale”.

Interpretarea este spirituală și vioaie, pe măsura scenariului. Fernand Raynaud se inspiră, poate puțin prea vîdit, din unele pelicle ale lui Charlot, totuși este destul de personal pentru a ghici în el un comic de mare talent și forță actoricească. Și partenerii săi sînt la înălțime: Noël Roquevert e un irezistibil șerif blîbit, Nadine Tillier e frumoasă. În general, o distribuție aleasă cu grijă și dirijată dibaci de mîna regizorului Guy LeFranc.

Pentru ceea ce își propune — parodie a westernului — comedia e scilicet, alertă, condusă cu nerv către incriminatul „happy end”.

L. R.

CRONICA UNEI CRIME

A fost odată un oraș vechi: amestec de gotic, baroc și război. Rareori prologul unei drame filmate, insertul — de obicei pur informativ — ce deschide cortina asupra unei povestiri cinematografice, sintetizează atît de expresiv destinul unei țări, al unui popor de-a lungul epocilor, ca aceste cuvinte — frontispiciu pe Cronica unei crime. Un oraș teuton cu ale căror clădiri monumentale se mîndresc locuitorii. Trușă pentru obșirăa lui feudală, cu turle semețe tindînd supremația, sfidîtor în vanitatea lui goală de casă-muzeu, nelnsuflețită — orașul acesta pare lăscă predestinat dramelor. Războaielor dese, greșeli istorice repetate din care protagoniștii par a nu fi tras nicînd învățăminte, cu tot dezastrul abătut asupra lor (pentru că-l abătuseră ei prea des asupra altora). E un „perpetuum mobile” al nenorocirii care, o dată stîrnit, pare fără sfîrșit, uitîndu-și îndepărtata obșiră. Sub semnul unei fatalități tragice, de o amplasare amintind epusul antic despre cetăți războinice în veci blestemate, se deschide interesanta „Cronica” germană a crimelor naziste. O confesiune cinematografică de o tulburătoare sinceritate, luciditate, ce face cînte studiourilor Defa. Chiar dacă dosarul răfăit pe ecran cuprinde un singur caz: o tînără evreică ce-și răzună, după mulți ani, familia ucisă, împușcîndu-l pe asasinul nazist astăzi primar al unui oraș din Germania federală, procesul vizează responsabilitatea, mai generală — pentru crima uitării,

încercarea de absolvire de genocidul de ieri. În zilele noastre „Cronica” e de o actualitate tulburătoare. Două decenii nu pot șterge cumplita amintire a fărâdeleșilor naziste și a unui întreg lanț de violențe, asanine atroce. Procesul încheiază să fie numai al-rușinoase — celei mai rușinoase pagini din istoria poporului german — al doilea Reich, ci devine un fel de avertisment sumbru pentru tragedia — de secole — provocată de spiritul războinic, șovin, întretinut cu grijă de Wilhelmii sau Bismarck, perfid teoretizat în epoci moderne, răspîndit ca molima în întreaga lume. Tratatul de eugenie — nu-i de mirare — a apărut aici și el devine pericol universal cît timp omenirea lucidă nu-i stăvilește propagarea, nu-i distruge rădăcina, nu-i obligă spiritul să se reconverteamă la religia umanismului. A respectului, a demnității umane.

Ruth, eroina Cronicii, nu acționează — numai sub impulsul unei „vendete”, ea nu pare doar temperamental aprig, spiritul tranșant ce nu admite compromisul cu propria-și conștiință, un Saint-Juste feminin, naiv, poate, în credința fermă că „se poate face dreptate”. N-are, inițial, orgolii justițiare, ci e silită să ajungă aici pe căi proprii, pentru că se izbește în statul federal de o apatie generală (în cel mai bun caz, dacă nu chiar de o agresivitate împunerică și legiferată de guvernul de la Bonn). Bate la multe uși încercînd să împiedice reînvierea unei fantome, reînstaurarea la putere a unui nazist notoriu scăpat de pedeapsă printr-un turburat concurs de împrejurări (ce interesantă apare în film dilema de conștiință la care e supus ofiterul american conștient să elibereze pe acest perfid nazist ce și-a „purificat”, prin mituire, dosarul politic încărcat de crime).

Aznavour îmbatat de farmecul exotic al Mariei Laforet (ce păcat că nu-i putești admira și dvs. chipul straniu cu puțin înainte de a o vedea pe ecran)





Angelica Domröse dezvăluind o altă fațetă a talentului său explorat până acum în același rol-tip de ingeniu frivola.

Problema — aici doar sugerată — amintește zguduitorul final al filmului lui Stanley Kramer, *Procesul de la Nürnberg*. De altminteri, *Cronica unei crime* tratează în mic, la scară individuală, ceea ce filmul american acuză pe scara istoriei, deschizând procesul unui lanț de crime ce se cereau, imediat după război, ca și astăzi, ca totdeauna, pedepsite și prin aceasta evitate în viitor.

Pentru că răzbușnarea lui Ruth ca și verdictul sever dar drept rostit (în ciuda dispozițiilor superioare ale Pentagonului) de judecătorul *Procesului din Nürnberg*, nu înseamnă doar revanșa pentru trecut, ci răspunderea pentru securitatea viitoare a omenirii, convingerea că asemenea crime nu vor mai fi îngăduite nicodată. Acestea s-au pînă, superior vendette naive, în virtutea căreia acționează cele două personaje (aparțin diferitele ale celor două filme (ca factură și valoare, diferite). *Cronica unei crime* prefigurează, dar nu atinge puterea de generalizare, universalitatea chestiunilor de etică,

justiție și responsabilitate istorică a tribunalului popoarelor, dezbătute în *Procesul de la Nürnberg*. Ceea ce impresionează la acest film german sînt însă sinceritatea și adevărul psihologic al tratării „cazului Ruth”, a relațiilor ei cu soțul, intelectual german cîștit, dar lipsit de curajul de a se alătura luptei deschise de tinăra-soție. În rolul feminin, cu ample registre, evoluează, convîngător, Angelica Domröse. Un portret excelent (datorat, deopotrivă, scenaristului Angel Wagenstein, regizorului Jo Hasler și mai ales interpretului Jiri Vrstal) e cel al avocatului care redevine, cu toate prejudiciile pe care i le-ar putea aduce carierei sale imprudenta fermitate, procesul fostului criminal nazist. Merită semnalată, de asemenea, poezia sobră presărată în această densă partitură dramatică (scenele de dragoste din timpul războiului, singurătatea fetei, ostilitatea orașului ruinat, sumbru) și calitatea literară generală a scenariului și dialogurilor semnate de Wagenstein.

AI. CREȚULESCU

ASTA-I TOT CE S-A ÎNTÎMPLAT

Acest film e un fel de mobilizare generală a vedetelor naționale britanice în specialitatea dansant-tocantă. Pe lângă celebrul Tommy Steele, haiducii englez, care e și personaj în piesă, o serie de „guest artists”, adică „artiști-oaspeți”, apar în propriul lor nume. Fie individual, ca John Barry, Russ Conway, Carol Deene, Dany Williams, Shane Fonten și mulți alții, fie colectiv, sub formă de taraf („George Mitchell Singers” sau „Clyde Valley Stompers”). Pe deasupra tuturor, pe picior de egalitate cu Tommy Steele, apar Johnny de Little și mai ales Marion Ray, care face un foarte grațios duet muzicalo-coregrafic cu Tommy Steele, număr al cărui titlu este o dublă hiperbolă (se cheamă: „Maximum Plait”). Marion Ray mai face și un solo al cărui titlu este în fond tot atât de superlativ: „That's Living” („Asta zici eu viață!”) — așa cred eu, căci dacă ar fi fost „Asta-i viața”, s-ar fi spus în engleză: „That's Life”. Duetul folosește metoda etelului americană a participării mobiliere, coloanelor, pereților și obiectelor casnice la dansul și cântecul respectiv, ca parteneri coregrafici și sonori. Are foarte mult haz acest procedeu, mai ales cînd e făcut cu haz (ceea ce e sigur cazul în „Maximum Plait”).

În acest „all-stars-film”, compoziții englez la modă, Phil Green, plasează 15 slagăre personale, de inegală valoare. Filmul e plăcut, și stupid. N-aș zice „intentionat” stupid, ci „fatal” stupid, căci tema și povestea nu și pot descărca gravitatea, subtilitatea sau originalitatea într-o producție revistoidală ca aceasta. Ca să vedeți: un tânăr și foarte talentat cântăreț și dansator iubeste pe colega lui de la Societatea de Înregistrări muzicale unde sînt amîndoi salariați. Se iubesc, vor să se

căsătorească, dar nu pot, fiindcă amîndoi au cîte un cusur teribil: ea este fiică de milionar, iar el este orfan. Tatăl fetei pune un detectiv să descopere biografia băiatului. Singura piesă de identitate procurată de acest Sherlock Holmes este o fotografie la vîrstă de 6 luni, unde se vede bine un semn din naștere pe piciorul stîng. De aici goana investigatorului după pantalonii băiatului, pe care de trei ori încearcă să-i extragă de pe pulpele proprietarului, și numai a treia oară reușește. Bătrînul deci află că preten dentul este un vechi orfan. Și nu zice nimic, pînă cînd, cu ocazia unei serbări unde participă și vreo 30 de orfani mai junci, cam de la 3 pînă la 10 ani, milionarul descoperă că-i plac orfanii și-și dă instantaneu fata pe mîna eroului nostru.



• CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA •

TOVARĂȘII

Croniclei noastre de film și-au făcut datoria în relevarea frumusețelor filmului lui Monicelli, fără a putea trece însă peste anonimatul în care s-a desfasurat vizionarea lui. Într-o foarte bună cronică în „Contemporanul”, M. Tolu începe chiar cu această observație — nemeritatul „anonymat” care înconjoară rîlarea peliculei: termenul — același — și-l înasea și revista „Flacăra”. În competența ei rubrică de recomandări pentru public. Anonimat, anonim, bine-bine, dar parcă îți se rupe inima vîndîm mica afliuență de public la această capodoperă și parcă-ți vine să le lupți și prietenilor noștri croniclearii de film, că nu au avut o atitudine mai pălămasă în această problemă, că nu au strigat mai tare, mai puțin academic, imprumutînd măcar o dată vîghele croniclelor sportive.

Fără a avea fluxul unei opere de convingere înnumărată de succes, fără a avea pretenția unei soluții cu totul ferice, am bănuială că o atitudine mai depășită a croniclearii, mai puțin scoarșoasă (repet: mai puțin academică), o leacă mai veselă, sacrificială poate din caracterul grav-științific impus de subiectul filmului, o atitudine mai surzătoare, cred, ar fi fost numai în favoarea *Tovarșilor*. Arzîndu-mi mental principal în această direcție se bazează

pe detectarea unui umor secret, continuu, de o anumită factură, de care regișorul (regizorul) Marelli război, printru aitele) nu se fereste, oricît ar fi de tragică situația. Subliniez: e vorba de o tendință continuă — nu de trei-patru scene vesele, pentru a mai descreți fruntile încruntate în fața mizerabilei explozii la care sînt supuși textileștii torinezi. Realitatea e crîncenă, drama o urmează dar ea e potențată artistic de o căutare permanentă a unor surse tainice de umor, chiar acolo, în dramă.

Lucrurile merg pînă la tîle de cele mai multe ori se alunge la formula unui gag aparte, gag tragicomic. În îndrăzni să număr secvențele lipsite de acest „gag tragicomic” de acest umor prințre lacrimi. Două exemple memorabile: pămînt trage în grevi, pe cîmpul din fața uzinei rălîmă primul mort din rîndurile proletariilor. Prima victimă, un adolescent.

Profesorul se apleacă asupra lui, cînd apare sora celui ucis și, înnebunită de durere, începe să-l lovească pe Sini-gaglia, răspunzător moral — în consiliu al — al acestui asasinat. Momentul e tare, Monicelli trînează patetismul orb printr-un gag superb: pămîntul de față, profesorului îi cad ochelarii și în loc de răspuns la întrebările superpatetice, caută miop lentilele, în jurul celui ucis. Să surzi sau să plîngi? Flaubert numea această dilemă a spectatorului conșciență asupra a emoliilor artistice. Dar gagul căruia lăsa da premiul de frumusețe e acesta: după ce cere comitetului de grevă permisiunea de a pleca la lucru, mizeria nepermîțîndu-i să piardă o centină, după ce comitetul controlează adevărul acestei afirmații și constată că într-adevăr mizeria din casa sicilianului e înfiorătoare, aprobîndu-i deci „cererea” situație tragică

de asemenea nelipsită de un surd imperceptibil, sicilianul pleacă în sfîrșit dimineata la fabrică, însoțit de ironiile tovarșilor săi. Intră în atelier, unde apar oamenii patronului. „Ce cauti aici?” „Mi-ădădă voi comitetul.” „Răspunde șefului!” Patronul se enfurie: acceptîndu-l în fabrică, înseamnă să recunoască puterea discreționară a primului comitet proletar, înseamnă să recunoască puterea grevelor. Inexplicabil în cer să plece, să părăsească uzina. „Am copii!” urlă sicilianul — și atunci, pe acest strigăt patetic, apare gagul care-ți sugrămă plînsul și retorica: proletarii scoală birsoagii, să-l lovească. Patronii se sperie, dar birsoagii nu se deschide! Bricoașii și nepuțincioșii și mizerabili ca tot cei aparține nenorocitelor. Sicilianul se enfurie și toată flinta lui se încordează să deschidă „arma”: aruncă briceagul pe jos și începe să-l calce la picioare. Prin presușe să-și deschidă limba. E o furie extraordinară tratată — și mi se gîndește că doar lui Chaplin, decisa să înjunghie un om, i s-ar fi putut întîmpla o asemenea comedie.

O scenă patetică din *Tovarșii*: în ceașcă, profesorul (Marcello Mastroianni) încearcă zadarnic să convingă spîrgătorii de grevă să renunțe la acțiunea lor).

HATARI

...continuă să se ruleze, cu săli pline, la sase luni după premieră, și nimeni nu mă face să cred că succesul acesta binemeritat — ah, ce bine mi sînt cînd arta are parte de public mult! — nu se va prelungi încă sase luni, și încă sase. Dar pînă atunci trebuie amintit că nu pentru a-i șicana „personal”, ci fiindcă acea cronică e un memorabil exemplu de neînțelegere, prilejindu-ne oblecșii fundamentale, de principiu — că T. Caranfil a fost singurul cronicar bucușean care n-a știut să ne spună dacă acest film clasic al lui Hawks este bun sau nu. Intrarea cronică („Informația Bucureștilor”) are scrieră sub imperiul acestei ezitări penibile, care știm cu toții ce impresie face „la public”. Dint-o trîsătură de condei — numindu-l „amatori de senzații tari” — tovarșul Caranfil asimila eventualele prohatăriști cu cei care aleargă la *Paradisiu*, Frații corecționali și alte filme de submotație publică, aruncîndu-le astfel un dispreț înfiorător. Nici pînă astăzi n-am înțeles pe ce baze supraioritate d-sale ca „necumător de senzații tari” față de noi, umilii senzorialiști, că să ne poată spune atît de deschis că sîntem rudimentari, primitivi, incapabili să depășim epiderma și sen-

zațiile ei. (E o jignire, cel puțin filozofică). Argumentele croniclearii vădeau insensibilitatea artistică, de cine claudă tovarășul Caranfil fața de cele cinci simțuri (care după cum se știe, au un mare rol în judecata estetică). Dinul admită că *Hatari* are spectaculoase salturi incredibile ale automobilelor (formularea îl parțim) și accepta forța pur documentară a filmului — adică, vezi bine, cînd ni se arată cum se vînează în Africa. „Din păcate”, filmul are viciile (!?) de ficțiune și aici, apare un rudiment de dramaturgie (cînd vă spun că probataristii sînt rudimentari, credeți-mă...), o schemă uzată... în zeci de comedii!, al cărei câl de bătaie! ar fi „încercările dragostei”! Personajele aveau nevoie de o „abordare mai complexă”, trebuiau mai mult „explicate”, „dezvăluite” — argumenta croniclearii, așa cum argumentă la prima film schematic și prost. Primele slabiciuni flagrante: confuzia deplăbilă dintre ficțiune și documentar; *Hatari* e un film artistic de ficțiune, un film totuși de ficțiune, cu eroi inventați, cu un plan artistic propriu, defășurat într-o realitate regizată de un mare regisor. Nimeni nu e documentar cu stare (asa cum de multe ori în filme de ficțiune apar inserturi necesare din jurnale de actualități, din reportaje cinematografice) ni-



Din punct de vedere propriu-zis cinematografic, partea cea mai valoroasă a filmului trebuie căutată în secvențele unde joacă cei circa 30 de copii. Au un haz, o umanitate și o autenticitate remarcabile. Bineînțeles, ca să obții atât spontanitatea și variație fizionomică, acel care s-a ocupat de treaba asta și-a bătut desigur foarte mult capul. Meritul lui a fost mare. Ca probă că numele lui nu e menționat pe un generic în care se înghesuie o imensă gloată de mari și mici celebrități. Regizorul este Don Sharp.

Eroul, Tommy Steele, are exact acea urfienie simpatică cu care odinioară un Mickey Rooney cucerea lumea. Iar partenera lui (acrișta) Angela Douglas, joacă cu multă finețe și este fermecătoare.

Un British Lion Film.

D. I. SUCHIANU

Unul din numeroasele momente dansante din recenta revistă engleză: Asta-i tot ce s-a întâmplat. Nu prea mult, adăugăm noi, după ce am văzut filmul.



CASA RICORDI

În limbajul medical rețeta se scrie prescurtat: Rp. Adică rețetă (pe latinește: primește!). În meseria cinematografică există mai multe rețete pentru a face săli pline. Vă oferim o mostră.

Rp: Secolul de aur al operei italiene comprimat în două ore de spectacol. Muzică din Cimarosa, Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini, Verdi Distribuție forte: Paolo Stoppa, Nadia Gray, Marcello Mastroianni, Maurice Ronet, Gabriel Milano, În frunte cu Mario del Monaco. După cum ați ghicit, este vorba de filmul muzical *Casa Ricordi*. Pretextul retrospectiv muzical a secolului XIX-lea italian îl constituie actul de naștere al uneia din cele mai cunoscute edituri muzicale europene: Casa Ricordi. De la teasul de tipărit primitiv al stră-străbunicii Ricordi până la discurile microson cu sunet stereofonic „Ricordi” e un drum lung. O parte din acest drum face obiectul filmului în cauză. Casa Ricordi ne e prezentată drept un inspirat Mecena al muzicii care a descoperit, lansat și realizat strălucitele talente ale operei italiene de acum un veac. Nu facem nici o înșinuare și nici nu ne îndoiim de generozitatea seculară a cunoscutelor edituri muzicale dar nu știm de ce ni se pare că la finanțarea filmului un cuvânt s-ar putea să-l fi avut și Casa Ricordi & filii. Dar *Honni soit*. Muzica filmului e aleasă cu grijă. Ascultăm fermecații arii din „Bărbierul din Sevilla”, „Puritani”, „Elixiul dragostei”, „Othello”, „Boema” etc. Uneori sînt găsite mijloace cinematografice inspirate pentru a se sublinia conținutul ariilor. Așa e cazul cu aria calomniei. De la mîna care se agită în aer a lui Don Bartolomeo, aparatul de filmat trece asupra umbrelor aruncate pe perete. Umbra crește, se lățește, nu mai încapă în



Maurice Ronet distribuit aici ca să moară patetic — sub înfățișarea compozitorului Bellini — în brațele tinerei italiene.

scenă și iese pe fereastră. Aparatul iese și el pe fereastră și, deși până atunci se filma în spațiul scenic al unui teatru, evadăm în stradă unde o figură numeroasă mizează urmările creșterii monstruoase a calomniei. Din păcate însă, asemenea truismuri sînt rare. Pentru prezentarea cronologică a marilor autori de operă e folosit un procedeu stereotip. Compozitorul bate timid la ușa mereu deschisă a Casei Ricordi, editura îl întâmpină cu căldură, urmează succesul muzical și, ca o consecință a gloriei, femeia iubită îi cade în brațe. *Tempi passati* și trecem la alt compozitor: altă muzică, alt succes răsunător. Altă femeie care iubeste un compozitor. Pentru a-l scoate pe Verdi din criza de creație în care se zbatea pradă îndoielilor, autorii filmului prepară un sos nedigerabil. Un grup de manifestanți înarmați înainteașă pătrunși de elanuri revoluționare. Apare armata. Ofițerii lansează somății. Puștile sînt gata să se descарce. Cu suflatul la gură ne așteptăm a fi

martorii unui masacru contrarevoluționar. Dar deodată, ca *Deux ex machina* din tragediile antice, apare un bărbos într-o șăretă. Multimea freacă. Se aud voci: e Verdi... E maestrul... Insurgenții uită că voiau să facă revoluție și încep a cînta o frumoasă partitură corală din opera „Nabucodonosor”. Soldații, ofițerii, uită că erau gata să-l împuste pe concertanții lor și se alătură vocal răscălaților. Toți cîntă acum într-o armonie „piața Endependance”. „Nabucodonosor” și „par fericiți”. Distribuția forte anunțată la început nu servește filmului din punct de vedere al creației. Sînt celebrități suferind ale celebrității. Simple apariții de nume sonore pentru rezonanțe publicitare, menite să atragă publicul în sălile de cinematograf.

Dar poate că nu e chiar atât de rău dacă prin intermediul acestor mijloace facile unui spectator vor asculta și îndrăgi muzica de operă.

Toma ATANASIE

CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA •

mie nu e filmat fără premeditate, direct, pentru a rămîne ca „act”. Filmarea însă are o particularitate, care de mult nu mai este nouă și nu trebuie să ne inducă în eroare: ea tinde la a obliga ficțiunea — cu toate accesoriile ei: erol, înfrîng etc. — să străbătă foarte adăncă viața (ca din acest „foarte adevărat” să se degajeze concluziile artistice) într-altul de adevărat, încît arta să facă concurență vieții.

Hawks e tot altul de „documentar” în *Hatari* cînt e Hemingway în *Vînătoarea din „Francis Macomber”*. În descrierea unei coride sau a unui meci de box (Mac rețetă, Rosi a dus tendința aceasta și mai departe, iar *Mintile pe oraș* au fost de-a-juns de bine înțelese de tovarășul Caranfil). Evident, scenele de vînătoare ale lui Hawks sînt uluitoare regizate — dar ele nu au valoare în sine. Ceea ce a văzut cronicarul este că tocmai aceste scene de vînătoare „documentare” sînt esențiale în caracterizarea erorilor, în realizarea ficțiunii: filmul, substanța sa, nu poate fi judecat în afara lor — doar dacă vrem să-l măcelărim. Nu mai am prejudecata „complexității” — multe filme mari m-au învățat s-o abandonez și să cer erorilor un singur lucru, înaintea a orice: să fie convingători în universul lor. În acest sens, erolii lui Hawks ni „se dezvăluie” mai mult decît explicit toc-

mai în scenele acestea capitale, ale vînătoarelor. Fără ele nu l-am putea înțelege — și de aceea ele vizează mai departe de „documentar”, îngrinduse într-un plan artistic. Vinind, acești oameni sînt totali și pătrundem cu ei într-un univers fascinant al cruzimii și al blîndetii, al curajului și al prudenței, al tenacității și nesigurărilor vitale. În afara vînătorii, viața lor nu mai are acces la „sensune și plentitudine” e adevărat — dar scenele respective nu cad alt de jos, cum zice tovarășul Caranfil, adică pînă la comedia „cu înecătură”. Dimpotrivă — ele au un sens: în afara vînătorii, ei sînt naivi, gingași, prostiți, conform vechii și dilucidă ideii americane după care în orice bărbat viteaz și crud se ascunde un copil caraghios care nu știe nici mîcar să sîruiască o femeie. Toate acestea sînt explicitate — explicite — deși cronicarul nu vede decît „setea de aventură”, scăpîndu-i exact ce e mai important, adică ceea ce e implicit. Și implicit — ca ori de cîte ori există, cum ar spune Blaga — e poezia. Nedescoperirea poeziei, absoluta insensibilitate la acest poem bărbătesc, constituie cea de-a doua slăbiciune a analizei mai sus discutate și aici nu mai putem explica nimic, cîci în domeniul acesta al poeziei

— ca și în dragoste, cum zice poetul — nu există explicații și exemple. Ar fi unii din zilele mai absurde jocuri intelectuale să arătăm cu degetul pe hîrtie sau pe peliculă: „uite, aici e poezie”, și aici, și aici... Așa cum ai arăta contuziile pe corpul unui om bătut. În cazul unui „neama-

tor de senzații tari”, al unui critic care se învîrtește în sfere atît de rarefiate — îmi e teamă că ar fi și o operație lignitoare. Trimiterile la excelenta cronică a lui Jordan Chelmei din „Scînteia” mi se pare suficientă.

R.C.

LEGEA ȘI FORȚA

În numărul 3 (1964) al revistei „Cinema” se face afirmația că *Legea și forța* e un „western psihologic”. Mi se pare că judecarea acestui film pornind de la definiția westernului și de la „regulile genului”, înseamnă deplăcarea centrului de greutate al observației asupra elementelor pur formale. Nu este prima oră cînd în cinematografie ni se oferă sub un înveliș de aventuri sau poliist un mize bogat în idei, în care suspense-ul, bătăliile și urmăririle nu au alt rol decît obținerea unui plus de atracție vizuale.

Emoția puternică, vibranta pe care o produce filmul polonez de la primii săi metri, n-are nimic de-a face cu regulile western-ului. O voce bărbătească, gravă și copleșitoare cîntă: cîntecul este o baladă a tristății condamnate, a durerilor trecute și a unei calme și, poate, obosite acceptări. El conduce erolii filmului prin neînșufletul orașului Siwono însoțit de zgomotul ritmic al unei tobe prevestitoare, iar în final subliniază drama lui Koenig cu aceeași inflexiuni calde și învîntătoare.



„Suspensul”-ul folosit cu iscusință nu justifică încădrarea filmului în tiparul „western-ului” (fie el și „psihologic”).

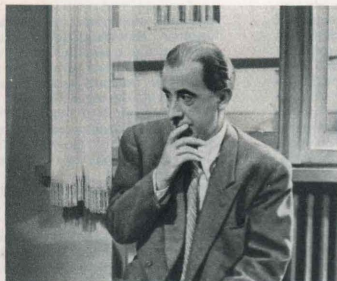
Eroul nu pare de loc „un cowboy” polonez, ci un om obișnuit, poate mai îndrăzneț, unul dintre cei mulți care și-au văzut firul normal al vieții întrerupt brutal cu sașe ani în urmă, și-au pierdut rudele și prietenii, au suferit și au fost umiliți și care acum încep, nesiguri, o nouă existență. Oamenii aceștia nu doresc altceva decît să-și continue drumurile întrerupte (ca bătrîni calmi și hitru care-și face o omletă între șinele de cale ferată) sau să înceapă cu totul altă viață, mai cinstită, în respect pentru oameni. Drama „antieroului” (despre care se vorbește în cronica amintită) nu-l aparține lui Koenig. Suferința lui din final se datorează unei înfrîngerii morale, ci cumpănitelor oboseli a omului care a văzut săvîrșindu-se în jurul lui prea multe crime pentru care el însuși s-a lăsat continuu, chiar și în numele celei mai îndreptățite apărări. Koenig dorește să-și reconsidere o bază solidă de cinste și încredere în oameni, de dragoste și înțelegere, pe care să se ridice edificiul unei vieți normale. Omorîrea celor trei, fie ei chiar bandiți, răvășește gândurile și sentimentele sale, îl paralizază hotărîrea și împune dorința de a fugi din

locul sințgrosiei înfruntării. Înfruntarea are loc în sfîșietor de pustiu Siwono, cu casele luate de viață, cu ușile magazinelor vîrșite și cu o piață goală, deprimantă. Orașul nu este pustiu pentru a aduce o notă originală în atmosfera obișnuită a western-ului, ci exprimă plastic și spațial pustul la fel de înghețat pe care îl poartă în el oamenii ce pătrund în Siwono, pustiu care poate fi fertilizat, sau care poate rămîne rece și blînduț de vînt ca acum. Aici, în acest cadru ce poartă amprenta vizibilă a războiului, Koenig Mielecki, Smolka, Hanka, Vijani și ceilalți vor fi obligați să-și dea măsura lor ca oameni, vor fi înfrînt și-au victoriosi în primul rînd față de ei înșiși.

În cronica la care ne-am mai referit este scoțită drept cea mai izbită secvență: „Vînătoare” lui Koenig. Mi se pare însă că într-un film psihologic ca *Legea și forța*, în care se urmărește problema centrală, indiferent de perfectă gradare și de pluse de tensiune pe care îl aduce, de soluțiile rezgatorale interesante (cu putem spune „inedite” pentru că le-am mai înfrînt și în alte filme) această secvență psihologică cum am spus prin lungime, prin înțgrosare caracterologică (Mielecki devine aproape mistificat) și mai ales prin exces de spectaculozitate (care scade valoarea generală a filmului).

Florica ICHIM





Directorul
nostru



Băieții
noștri

Pași spre
lună



Filmografia lui Birlie e copioasă. După ce a fost cunoscut mai întâi ca actor de teatru și revistă, Grigore Vasiliu-Breluc a devenit — în urma unui rol fericit — Grigore Vasiliu-Birlie și curând după aceea și un excelent interpret de cinema, consacrat mai cu seamă prin înfrunghirea unor tipuri caragialești. Orice ar face (sublim și în același timp primejdios lucru!) Birlie stărnește risul. Extrem de popular, posesor al unui nas de un desen cu totul unic, mergind cu pași mici, șovăitori, dansind cu mîini hilar-grațioase printre obiecte, hoibind ochii plini de nevinovăție și vorbind într-un chip anume cu o voluptuoasă rostire a vocalelor și însoțindu-și șapele de un fel de sclincet stîrnind compasiuni bruște — Birlie are toate datele comicului clasic, comicul „etalon” a cărui prezentă pe afiș îl scuteste pe regizor de mari emoții.

Apărut în fața publicului, silueta fragilă, înconjurată pururi de un haos ostil, Birlie evoluează atît de rapid încît te împiedică să-i judeci cu limpezime dintru început: te simți atras irezistibil de tipul uman pe care-l reprezintă și miracolul comic la care asisteți te cucerește.

Dintre rolurile care ni s-au părut cele mai reprezentative pentru artistul de cinema vom pomeni numai două: cel de ecranizarea piesei *O scrisoare pierdută* și cel din schița cinematografică *Viziile*. Aici, Birlie dă măsura maximă a harului său interpretativ, spiritul caragialesc se menține cu strălucire pe peliculă, actorul pare să „uște” o serie de efecte cu care în mod curent recoltează aplauze frenetice, își cenzurează pornirea spre autoparodie și izbuteste un comic de substanță. În *O scrisoare pierdută*, Birlie se integrează atmosferei epocii, jocului celorlalte personaje și intuiește cu rară sensibilitate ceea ce constituie convenția umorului lui Caragiale, iluminînd convergent linia de acțiune cît și replica în sine. A fost întîiul film în care am avut revelația unui comic adevărat capabil să ogîndească în fața spectatorului străin ceea din temperamentul poporului român, culoarea specifică a hazului popular. Întrețream apariția unui artist posesor al unui stil de interpretare modern și original, demn de galeria de comici cuprinzîndu-l pe Mîllo, Brezanu și Tinase. Alături, vizionînd filme cu Fernandel, Bourvil, Norman Windson, Toto, Tolubeev, Marvan ori Latabar aveam nostalgia unor pellicule cu Birlie al nostru. Pentru a impune ecranelor europene un asemenea comic mai era nevoie și de niște filme. Și ele au venit: *Telegrame, D'ale carnavalului*, *Două lozuri*, *Băieții noștri*, *Titanic*, *oale*, *Mofuri* *1900* și altele, multe, prea multe altele. Trebuie spus că triplicul de filme Naghy-Mihelcs realizat (de ce se uită acum „amănunt?”) cu supervizarea regională a reputatului Sică Alexandrescu după Caragiale — filme criticate pe drept cuvînt — au contat excesiv pe „Birlie” și foarte puțin pe Grigore Vasiliu. E drept, regia a fost rudimentară, e drept, plastica a fost nepotrivită, dar nici Birlie n-a făcut suficiente eforturi pentru a-și învîi milioanele de exprimare. Jocul său a fost tot mai des lipsit de atribuțiile candorii și simplității, indispensabile temperamentului său artistic. Caragiale nu poate fi interpretat făcînd umor „apropos” de umorul lui, broderiile hazoase pot aduce rogate de aplauze, dar pot masca virulența actului critic reclamat de text. Punctat de recitaluri de virtuozitate, un rol jucat astfel contracarează neplăcut comicul caragialesc de strictă logică și de apăsătoare tentă socială.

Iată de ce, trechînd peste apariția pur decorativă din alte filme, regretăm că acestui excepțional fenomen comic care e Birlie îi lipsește încă acel ceva care să-l dea circulație, care să-l universalizeze verva lui îndrăcită, care să-l traducă prin evoluții actoricești lucide, judicioase, idelle cuprinse în partiturile încredințate plină acum.

Nădăjdum că Birlie va realiza — cu condiția care nu mai ține de el, aceea de a-și găsi regizorul ideal — filme mari cu care să ne mîndrim.

În plus, repetînd experiența a aproape tuturor marilor actori de comedie, credem că Grigore Vasiliu-Birlie ar putea ataca și severe roluri de dramă.

Urmărită cu simpatie în *Telegrame*, *Dragoste la zero grade*, *Nu vreau să mă-mor* și *Titanic-Vale*, tinăra actriță a Teatrului Național s-a impus atenției iubitorilor de film datorită unor certe calități. Terrorizată și ea — ca aproape toate bunele noastre actrițe — de scepticismul unor regizori amatori de frumuseți caligrafice care au socotit-o fatal-nefotogenică, afilmică etc., a apărut pentru întîia oară în fața aparatului de luat vederi, crispată, ca într-o casă străină în care nu te simți în largul tău și în care te sperie ritualul ceremonios al gazdelor. Cine o vedea la teatru, în „Pantofăreasa” lui Lorca ori în „Hangița” lui Goldoni nu putea să nu remarce jocul ei evident cinematografic, dezinvolt, remarcabilul său simț al mișcărilor. Dealtfel noi am mai avut prilejul să subliniem aceste atribute care o împuneau, singure, regizorilor noștri.

Coca Andronescu face parte (dacă o judecăm în perspectiva unor categorisiri strict personale) din rîndurile actrițelor „zvăpălate”. Un neastîmpăr cochet, deși bălește aproape, o perpetuă „nemulțumire” care îi înleștește pumnii și îi mîlăduză voca, explozivă ori — brusc — cu capul în piept, vie, optimistă și muzicală, actrița se interpretează pe sine în variante a căror monotone ține mai mult de scenariile filmelor în care joacă decît de comoditatea sa. Tipul zvăpălatei (cu totul altceva decît tipul „veritabil” ori „orfean”) e din ce în ce mai des înfrunghit și din ce în ce mai puțin succes. Evoluția în *Can-can* a uluitoarei Shirley MacLaine a fost dezarmantă — sperăm — pentru amatoarele de „gingași” pe ritm de twist, cu „frăgezimi” în ciuda unor stăruitor repetate mariaje, copile blonde și „suave” cu pași de artist și cu alonă sportivă. Coca Andronescu e un exemplar fericit al genului și avem toate motivele să vedem în ea o actriță de film de viitor.

Actrița a fost poate singura apariție credibilă din *Dragoste la zero grade*, dînd viață unei fete nostime (dar nu numai atît), vibrînd cu candoare la fiecare episod venit să tulbure episodul sentimental căreia i se dedică. Ilie (n-o să credeți, dar așa era alintată fata...) nu e nici Rodica bunului Alecsandri, inger în costum național și opinucă, dar nici fata cu voce groasă, trăgînd din țigară și criticiînd — în scenele de amor — iubitul, fiindcă n-a venit la cîmînul cultural, ca în unele proze care se vor contemporane. Coca Andronescu a luptat cu un tip imposibil, cu artificiozitatea unei narațiuni de nepovest și a pus în slujba farmecului ei un plus de duioșie și delicatete.

Tinute vala i-a prilejuit primul rol de întîndere și actrița a reușit să se achite în mare măsură de greava misiune de a interpreta pe platon, într-un spectacol unic, cu neputință de reluat, o partitură căreia i-a dat viață în peste o sută de seri de teatru. Succesul Cocai Andronescu era condiționat de capacitatea ei de a ghîdi din nou, altfel rolul din piesă, cu optica actorului de film, de a înțelege necesitatea compunerii atmosferei cu mijloace totale de actorie, specifice ecranului. Cu acest rol, Coca Andronescu s-a dovedit cu limpezime a fi o zvăpăiată care ghîndeste. Mai puțin inspirată în a doua jumătate a filmului, unde încearcă ipostaze schematice, actrița nu anulează însă liniile de contur ale personalității, linii schițate cu pregnanță în secvențele de debut.

Sîntem îndreptățiți să le cerem regizorilor noștri o-o solicietă pe Coca Andronescu să apară în filme care să-i îngăduie evoluții actoricești cinematografice pe măsura izbînzilor din teatru. Și — nu fără a strica simetria clasică a articolelor de această factură — ne îngăduim să-l atragem atenția asupra unui pericol, pe care-l definim cu precauțiune manierism.

Stefan VALERIU



Titanic Vals

Nu vreau să mă-nsoar



TIMPUL ȘI RÎSUL—ESPERANTO

Cotteau denumea „ris-esperanto” fenomenul Chaplin. Mi-am amintit de cuvintele aceluia print al poeziei care a fost Cotteau cu ceva zile în urmă când am citit într-un ziar stirea încetării din viață într-un spital din Santa Monica a lui Arthur Stanley Jefferson.

Dar cui îi spune ceva acest nume? Citiți dintre școlarii fascinați de Alain Delon ori Claudia Cardinale știu cine a fost Oliver Hardy? Și totuși, dacă ai să-ți mângii cu degete nervoase bărbia prelungă și-ai să te scarpini cu același gest în virful capului, cei din jur vor spune oriunde și oricând: — Iată-l pe Stan!

Dacă ai să mergi cu pași mici, legănând, ca un rățoi din Walt Disney, bomfăiat, stringând în mână o pălărieșă neversimilă, imagină-ți, vei auzi rostindu-se: Bran!

Bunica din satul de munte care n-a văzut în viața ei nici un film „de cinema” bombăne adesea, nelăcrătoare: — Ce mi-e Stan e și Bran!

Și acest neuitat cuplu semnifică risul-esperanto.

Iar domnul bătrîn care a închis pleoapele la Santa Monica, domnul Arthur Stanley Jefferson nu e altul decît dragul, stiosul, candidul Stan al filmelor copilăriei.

Comicul acestor doi pionieri ai cinematografului mondial e de o factură puțin obișnuită; ușor de spontan, nelușurdat decît aparent cu cel chaplinian, care este elaborat cu exactitate, lucid și feeric. A trebuit să apară filmul pentru a fixa mișcările celor mai delicați clowni cu puțință din cîți am cunoscut; un milion de bărbați caraghioși au măturat cu veșmintele lor hilare rumeguşul arenelor de circ, plînd la ei, pe obrajii spoii cu var au curs riuri de lacrimi atunci cînd — spre hazul spectatorilor — fioroși Zampanò îi croiau cu bicicile cu care se îndelintecau dresorii. Filmul a grăbit (executînd cîte date fotografice) stabilirea, diagnosticarea acelei boli care e uritul, tristețea și a propus infuzii de ris, băi colosale de ris oferite (alături de Keaton ori Sennett) de către Stan și

Bran. N-am cunoscut umor mai cost decît al lor — în ciuda unor scenarii „groase” — iar ochii acestor personaje te urmăresc, sînt încărcati de imagini stratificate din vechimi, e în lucrarea lor calmă și caldă ceva din simplitatea elementelor care compun lumea materială, în ei s-au desnat, implacabili, mii de destine umane, de aceea suferam cînd liveeam plînd de lacrimi. Copil, rideam din prima clipă în care apăreau pe ecran dar nu suportam să-l văd plîngînd. Un comic dureros, dens și amar își făcea loc între secvențe de o plastică îndrăcită cu poliști păcăliți, automobile răsturnate, case făcute zob, ori „aventuri” cu Eve totdeauna viclene. Eve fiindcă cuplul nu mi se pare decît un Adam debulat căruia i s-a dat în stăpînire lumea și el încearcă cele mai felurite ipostaze fiind pe rînd: șomer, bancher, marinar, explorator, servitor, neamposcă la copii, sofer, student la Oxford, pirat, preot etc.

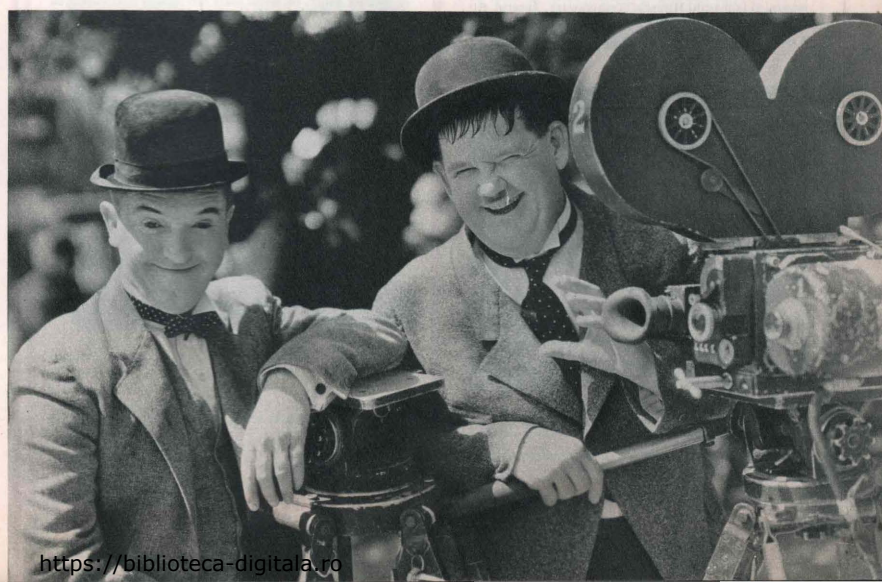
Ceva se pierde iremediabil o dată cu dispariția celor doi... Cred că după ei ridem altfel, că absența lor ne modifică intuitiv.

Au murit în mizerie, bătrîni, bolnavi, fără paralele pe care în filmele lor și le procurau cu atîta ușurință, în episoade nostime, cu „bătălii” de durată în care învingea risul lor bun, naiv, lor înțelepciune.

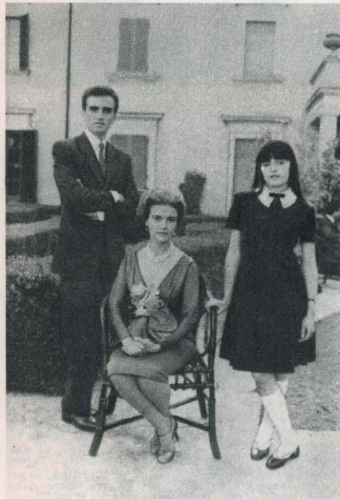
Ei vor trece peste Stix... Ei vor fi nemuritori. Și nu se poate ca atunci cînd hîrtrul îi va purta în căldoria fatală, Bran să nu mai încerce vreă șotie în urma căreia să cadă în apă... Stan, și așa răsturnînd succesiv baroa, chîțcîind și grohîind, aranjîndu-și frizura între două valuri, disperați și copilăroși, vor recita succint tulburătoare lor evoluție printre oameni...

Iată de ce mi-ar fi greu să spun „Adio, mister Jefferson...” și las să cadă o lacrimă pe lespedea sublimului Stan, mai îmbătrînit cu o clipă și mai singur... Adio Stan!

G. T.



SECVENȚE



Vă mai amintiți de filmul-scheci *Dragoste la douăzeci de ani*, realizat de cinci tineri din cinci țări, francezul François Truffaut, germanul Marcel Ophüls, polonezul Andrzej Wajda, japonezul Shintaro Ishihara și italianul Renzo Rossellini?

Alți patru regizori s-au hotărât să dedice un film scheci „florii vieții”, adolescenței, momentelor primelor experiențe tulburătoare, a descoperirii dragostei. Ei sînt italianul Gian Vittorio Baldi, francezii Jean Rouch (experimentatorul atît de controversat al cineadevărului) Michel Brault (colaboratorul lui Rouch, realizatorul apreciatului documentar canadian *Pour la suite du monde*) și japonezul Hiroshi Teshigahara, autorul filmului *Femeia nisipului*. Fotografia pe care v-o prezentăm e din scheciul de Baldi interpretat de Muni Gastel, Esmeralda Ruspoli, Micaela Esdra.



Ce să spunem à propos de *O femeie îngrozitoare*? Să-i povestim subiectul? Nu e esențial. Să-i numim pe actori? Nu s-a vedete faimoase. Jir Lir, Olga Divinova, mai cunoscuta Karin Schröder. Trăsătura distinctivă și cea mai atractivă a acestei coproducții ceho-germane este că e o revistă pe gheată, la care își dau concursul ansamblul din Praga și cei mai buni patinatori pe gheață — și pe rotile din R.D.G.

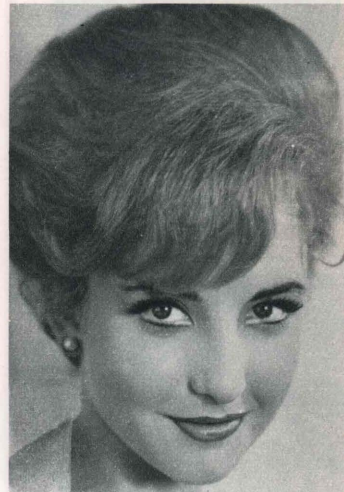


„Povestea lui Romeo și a Julietei transplantată în munții Ucrainei subcarpatice”, așa este considerată nuvela lui Mihail Kotliubinski „Umbrele strămoșilor uitați”. Cu prilejul centenarului marelui scriitor ucrainian, Serghei Paradjanov a creat o variantă cinematografică a tragicei povești de dragoste dintre Ivanko și Marisca, doi tineri aparținînd unor familii care se dărnănesc din generație în generație. Interpretii aprigilor pădurari butuli — aprigi în ură și în dragoste — sînt Ivan Nicolaiciuc, Alexandr Raidanov, Larisa Kadociniciova și Tatiana Bestaleva.

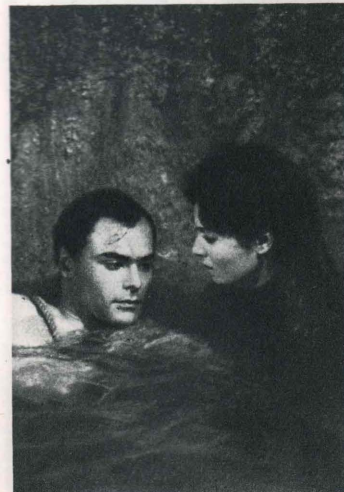


Doăzeci și cinci de ani după debutul pe scenă, Eric Morecambe și Ernie Wise — vestitul cuplu comic britanic — realizează primul film: *Cei de la Intelligence*. Robert Asher, regizorul care lucrează în mod curent cu Norman Wisdom și al cărui film de debut a fost *Alerg după o stea*, girează această promițătoare comedie în care cei doi pantomimi apar în rolul unor importanți agenți ai Intelligence Service-ului. Trebuie să atragem oare atenția, care dintre cei cinci bărbați din fotografie, sînt Morecambe și Wise?

SECVENȚE



Favorita Nr.1 a cineaților mexicani este — după statisticile întocmite de CIMEX — o tînără actriță cu părul auriu — Angelica Maria. S-ar părea că publicul mexican nu a fost cucerit numai de farmecul ei și de talentul tinerei vedete. În Mexico-City numele Angelicii Maria strălucește, concomitent, pe firmele luminoase ale cinematografele — unde rulează ultimul ei film *El gangster* și ale teatrului unde ultima ei creație din *Si quiero* este foarte apreciată.



Nouăzeci de nopți care păreau fără sfîrșit au pesterit un grup de șase bărbați și o femeie, îngropați de vii într-o pesteră, în timpul războiului. Drama acestor oameni, pericolele nesfîrșite prin care trec, iată drama filmului semnat de Dr. Edgar Ulmer și interpretat de Rosana Schiaffino, Nino Castelnuovo și John Saxon: *Nouăzeci de nopți și o zi*.



Ce poate fi mai simpatic decât un grup — foarte unit — de tineri inteligenți și veseli, declarând război prostiei, ridiculului, autorităților stupide? „Prieteni” vestitul roman al lui Jules Romains l-a tentat — și e de înțeles — pe Yves Robert să-l transpună pe ecran. O tentativă îndrăznească, și se pare în bună parte reușită, în care se regăsește fermecătorul spirit galic și vechea farsă rabelaisiană iconoclastă și debordant de fantezie. Din grupul celor șapte amici pornii s'atace conformismul social în citadela lui — provincia — să-l cităm în primul rând pe Philippe Noiret (care se deghizează într-un reverend și ține în catedrală o predică „uluitoare” pe tema „Iubiți-vă unul pe altul” și „Crestelii și vă înmulțiți”) și pe Pierre Mondy care, dându-se drept ministru, declanșează un exercițiu de noapte care pune orașul sub stare de alarmă. Și să nu-l uităm pe Georges Brassens care e prezent în film prin inspiratul său cîntec: „Les copains”.



„Atita timp cît se vor turna filme, vor exista westernuri, a spus John Wayne. Fiecare generație le descoperă la rîndul ei. În ceea ce mă privește, voi continua să fac westernuri cît voi „juca”. Si veteranul se ține de cuvînt. Unul dintre ultimele lui filme e *McLintock*, comedie, dramă și western”, cum anunță reclamele.

Iată o scenă tipică de comedie americană: John Wayne și Maureen O'Hara, îndrăgîniciți soți Mc Clintock, ale căror dispute sînt faimoase în urbea lor. Acum sînt în sfîrșit împăcați, după o nouă certă strășnică... în plin noroi.

SECVENȚE



Din seria westernurilor „made in Europe” se pare că *Old Shatterhand* este un film reușit, apropiindu-se de spiritul westernului clasic american prin prospețimea și simplitatea aproape candidă a povestirii și la jocul. Subiectul e un Karl May obșnuit și tonic, în care cei buni îl înving pe cei răi.

O distribuție internațională îl secondează pe Hugo Fregonese în realizarea sa: Lex Barker (*Old Shatterhand*), Pierre Brice (*Winnetou*), Dahlia Lavi (*Paloma*), Alain Tissier (*Tujunga*).



Ochii încercănoși. Un suspens dramatic de atmosferă teșut în jurul asasinării bogatului proprietar al unei fabrici. Pionii mecului dintre asasin și urmăritori sînt frumoasa văduvă (Michèle Morgan) și contramaistrul fabricii și ciudata lui prietenă (Robert Hossein și Marie-France Pisier — în fotografie). Care sînt piesele de sah albe și care cele negre, nu avem dreptul să divulgam. E privilegiul exclusiv al regizorului (Robert Hossein) și al scenaristului (Robert Hossein):

INFORMAȚII

Orson Welles a terminat de curînd în Spania *Clopetele de la miezul nopții*, ultimul său film, despre personajul Falstaff, adaptat din diferitele piese shakespeareene în care el apare. Reunind cu o mină de maestru torie lumescă și travellneur diabolice, el transplantează într-un Aragon destul de franchist, toată truculența Angliei medievale. În timp ce Shakespeare își scribitorăste 400 de ani de la naștere, Orson Welles îi dedică acest film, care însemnează în același timp și 50 de ani de viață al realizatorului. În rolul lui Falstaff, Orson Welles; în rolul lady-ei Dorothy Tearsheet, Jeanne Moreau.

Roger Vadim se pregătește să înceapă turnarea unui film după romanul „La Curée” de Zola. Este vorba de una din cele mai violente opere ale celebrului romancier francez, a doua din seria „Rougon-Macquart”, publicat acum aproape 100 de ani. În climatul de lux și desfrîu caracteristic celui de al doilea imperiu, îl vom putea vedea pe Aristide Rougon îmbogățindu-se rușinos, vinzînd-o fără milă pe soția sa Renée. Acest rol detinut de Jane Fonda este cel al unei femei fără scrupule care-și petrece viața în desfrîu. Se pare că Vadim intenționează să nu diminueze cu nimic ascuțita critică socială făcută de Emile Zola.

Începutul anului 1965 a lansat trei noi vedete de cinema, copiii unor părinți celebri: Geraldine Chaplin, Mike Marshall (fiul Michel Morgan) și Catherine Allegret (fiica Simonei Signoret).

Ingrid Thulin, actrița preferată a regizorului Ingmar Bergman s-a apucat de regie, pregătind filmul *Hierrozele* cu Jean Marais și Oscar Werner în rolurile principale masculine (evident, partenarii ei). Dialogurile vor fi semnate de scriitorul și cineastul Alain Robbe-Grillet.

Edwige Fenech va intruchipa pe ecran cunoscutul personaj al „Nebunei din Chailor” din piesa lui Giraudoux, rol creat odinioară de Marguerite Moreau.

A murit actorul american de culoare John Kitzmiller în vîrstă de 52 de ani. Lansat de Roberto Rossellini în *Paisa*, el s-a făcut cunoscut indiosilor datorită realizării sale din *Coliba uchiului Tom*. Cititorii noștri l-au putut aprecia pe John Kitzmiller în *Misterul Persului* film care a rulat nu de mult pe ecranele românești.

Isa Miranda își face o discretă reîntrare pe ecrane în filmul pe care-l turnează actualmente în studiourile pariziene Vittorio De Sica. Titlul peliculei: *O lume nouă* care va reuși să afișe mai multe vedete în roluri de mică întindere.

Reacția tipică față de presa de peste ocean: Rita Hayworth doarme în fiecare noapte cu un pistol sub pernă. Explicația, eilam: „Nu pot altă ce se petrece pe lume fără să-mi alunece privirea și alături, pe pagina de ziare. Și atunci mă îngrozește de ce citesc. Concluzia: mie trîc să dorm noaptea fără o armă la îndemînă.”

Sophia Loren, după terminarea filmărilor în *Lady L*, va fi partenera lui Gregory Peck în *Arabe*, realizare a regizorului Stanley Donen. Peck va personifica un profesor universitar care-și petrece vacanța în Orientul apropiat, unde cunoaște o frumoasă revoluționară de care — bineînțeles — se va îndrăgosti.

Alt început de carieră marcat de anul 1965: Claudia Cardinale înregistrează primul ei disc. După Brigitte Bardot, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Jeanne Moreau, Annie Girardot, o altă vedetă se lasă prinsă în mrejele cîntecului. În 1966 Claudia Cardinale s-a propus să abordeze teatrul. Pygmalion acestei Galathee este producătorul italian Franco Cristaldi, primul care a remarcat-o pe frumoasa tunisiană la Biennale de la Veneția din 1958.

Documentarul visător



În discuțiile documentariștilor sînt la mare cinste delimitările de gen, specii și subspecie. Este oarecum de înțeles, fiindcă o soartă adesea nedreaptă — ai cărei executori sînt de obicei presa și rețeaua de difuzare — le creează complexe slujitorilor acestui fundamental și generos sector al artei filmului și îi face pe acela dintre ei care sînt mai puțin convinși în forul lor intim de vocația genului să fie obsedați de ideea limitelor sale și de aspirația mai mult sau mai puțin secretă a trecerii la filmul „de ficțiune” sau „cu actori” sau „artistic”.

De aceea mă grăbesc să precizez că mă voi referi la o categorie aparte de filme care, pe deasupra diferențierilor de gen și de specie, tind să caracterizeze un moment și poate chiar să constituie un stil, o modalitate — de ce n-am spune, în sfîrșit, „un curent”, de vreme ce s-a vorbit deja de o școală a documentarului românesc.

Aș numi această categorie documentarul vizitor.

Autenticitatea imaginii și visul nu sînt ușor de puțin incompatibile și multe strălucite ale genului, ca *Sena a Infilat Parisul* al lui Ivens sau *America insolită* al lui Reichenbach, au probat capacitatea documentarului de a rămîne în limitele unei autenticități depline, fără nimic trucat, fără nimic jucat, și a înfățișa totuși oameni, un oraș întreg, un popor, un continent care visează, visează o împlinire sau o altă soartă.

În filmele pe care le voi pomeni nu visează însă nimeni, decît autorii lor. Să vedem cum.

Cu un an în urmă, paginile acestei reviste au găzduit o discuție controversată despre documentar și într-un fel e bine că redacția nu a ținut să înserze în toamnă niște concluzii decise și a lăsat problema deschisă, poate și din lipsă de combatanți, fiindcă unii dintre ei, după ce se exprimaseră în scris, au preferat să-și illustreze ideile, în continuare, pe peliculă, ceea ce este mai concludent și oferă acum mai multe șanse pentru clarificări.

Ideia care a surprins atunci era aceea după care autenticitatea n-ar fi (sau n-ar putea fi) o caracteristică obiectivă a imaginii artistice, o calitate intrinsecă a reflectării, ci altceva, ceva care sau precede sau urmează actului de creație, după unii autori — o trăsătură a realității înșși — așa-zisul „fapt autentic” (ca și cum ar putea exista două realități: una autentică și alta neautentică), iar după alți autori — un atribut pe care publicul îl conferă sau nu-l conferă, după bunul său plac sau după gradul său de informare și de intuiție unei opere date. Inconsistența străvezie a acestui amatorism filozofic și estetic prea elementar pentru a suscita mai mult decît o replică, ni s-a părut inofensivă și doar recenta acumulare de pelicule care tind să constituie categoria documentarului vizitor ne face să evocăm discuția. Căci filozofarea rezumată mai sus avea și o latură practică implicită: de vreme ce autenticitatea nu este o calitate a imaginii înșși, de vreme ce ea nu se impune ca atare și nu concurează la

definirea valorii unui documentar, fiindcă, chipurile, spectatorul niciodată n-ar crede, de pildă, că un sîrnat surprins în Cîșmigiu a fost chiar surprins, întrucît acest naiv spectator este un mare dușman al genului și pleacă totdeauna de-acasă cu gîndul că tot ce va vedea pe ecran este trucat, date fiind toate acestea și multe alte condiții imuabile și insurmontabile (de pildă, împrejurarea că oamenii filmați s-ar speria și chiar dacă n-ar fugi și-ar falsifica oricum, fatalmente, expresia), n-ar avea rost în consecință să ne chinuim a înfățișa în filmele documentare omul, în manifestările sale multiple, în momentele sale definitorii sau pasagere, cu trăirile și emoțiile sale evidente sau ascunse. Tot nu vom fi crezuți, rezulta din subtext, oricît am fi de „autentici”, și atunci mai bine să evităm, pe departe, asemenea tentații, căutînd... Dar să revenim la filmele care ne interesează și la căutările lor.

Drumuri, una din lucrările recente ale lui Marel Iliesiu, documentarist înzestrat cu un incontestabil rafinament al mijloacelor genului, nu este un banal documentar despre drumuri, despre drumuri în accepția comună a cuvîntului, de cale pe care oamenii și vehiculele circulă cu oarecare utilitate. Se vede că cineastul s-a gîndit mult la această temă, a avut unele viziuni interioare și a încercat un poem despre înșși geneza, sensul drumurilor și ca să zic așa, diferite specii de drumuri. Temerară încercare nu ni se pare că a izbutit, fiindcă regizorul a compus un album cam monoton de peisaje cu drumuri, stilizate se înțelege, adică cele mai multe fără oameni, văzute mai toate din același unghi, parcă extraterestru, din aproape același plan general și cap, grație unei abuzive tehnici de suprapresiuni, se suprapun și se despart sau se întretaie ca să illustreze o idee destul de abstractă și rece, vag simbolistă și voit sentimentală, cum o dovedește și comentariul: „Și toate drumurile se-ntîlnesc și se-ntretaie. Se recunosc cu pietre albe, de bătrînețe sau de soare poate. Poate-s și drumuri dibuind șovăitoare, pe care apoi le-am părăsit...” și așa mai departe. E greu de spus unde este defectul cel mare — în platitudinea imaginii care nu poate să susțină intenția poetică, în înșși paupertatea inițială a ideii, în ambele... „Sînt drumuri care strîigă vreau. Și dragostea dezvăluie-n amiază sufletul drumurilor” spune autorul destul de abscons. În timp ce vedem o pată plîndind translucidă, prin suprapresiune, în goană, pe un drum. Asta e tot, după care se trece la altă idee. Avem de-a face în toate aceste cu niște simple sugestii, care nu încheagă idei, o materie primă brută, informă, nici măcar cercetată pentru a se vedea dacă ea conține sau nu metalul prețios, dar ambalat și prezentat tale quale drept operă finită.

Concerto grosso, ultima creație a aceluiași autor, care ne-a reprezentat la Festivalul de la Oberhausen, vrea și chiar obține fără îndoială

mai mult, dacă nu în sens calitativ, în direcția precizării intențiilor. Filmul este, după cît ni se pare — și o spunem luîndu-ne libertățile de interpretare firești în cazul poeziei suprarealiste și a muzicii neprogramate — este mărturisirea compasiunii autorului față de oamenii pe care îi consumă violențele. Cheia acestui poem ni se și oferă de altfel în ultimul cadru, așa că în cele din urmă filmul devine explicit. Vedem în cadrul final o fată în penumbra unei săli de sport goale, privind din tribună rîngul de box, gol acum și el. Silueta ei alecată parcă asupra rîngului din fundal, negrul costumului de balerină, factura luminii și mai ales muzica (toate documentarele acestei specii sau genis folosesc abundent muzica clasică, de preferință Haendel și Mozart și anume suitele și concertele), aceste elemente reunite exprimă detașarea și sincera durere cu care autorul evocă momentele de combustie omenească care se produc de obicei pe un rîng de box. Filmul ar putea eventual să apară ca un fel de retrospectivă, trădată ca atare doar în ultimul cadru, ca și cum fata și-ar aminti ce a văzut și a trăit ea privind bărbatul care lupta pe rîng. Este, s-ar deduce o ființă foarte simțitoare care trebuie să se fi chinut intens, dar acum impresiile ei sînt filtrate și sublimite de liniștea unei reverii — reveria unui trecut pierdut care o face pentru necunosătorii îngraiți placidă. Sursa acestei reverii este altă de îndepărtată, ecorile realității contemplative cîndva sînt altă de estomate, înclt dispar orice fel de accente și imaginile dîrg fără viață, sugerîndu-ne pe alocuri că cum trebuie să se fi simțit spectatorii fotografiilor animate, de dinainte de Lumiére, care constatau în liniștea stupefiantă a primelor proiecții improvizate ca un cal pășeste sacadat pe perete. Oarecum surprinzător e că nu numai ceea ce s-ar putea numi conținutul peliculei este la acest nivel, dar și forma. Muzica lui Haendel, mai ales în prima mișcare a filmului, *Grave* (fiindcă — procedeu frecvent în ultimul timp — filmul e împărțit în patru, ca o lucrare muzicală, cu substituiri de rigoare) ne-ar sugera un decupaj care să folosească cuceririle obținute, în ultimele decenii de tehnica cinematografică. Despre modalitățile mai recente, cum ar fi ciné-verité-ul, nu mai vorbim, fiindcă ele sînt dezavuate „de plano”. În afara unor intenții schițate în partea a doua a peliculei, n-am sesizat un dialog real între imagine și muzică, detalii revelatoare în evoluția boxurilor, momente de suspensie, gesturi cu rezonanțe grave, o ezitare, o privire care ar fi putut să ne cutremure, așa că imaginea rămîne un comentariu vizual superficial, fără să fi intuit corelații profunde, armonice sau contrapunctice, cu muzica.

În Peste dealuri și coline, de Titus Mesaros, reveria continuă pe alte coordonate. De data aceasta sîntem situați, cum o spune și titlul, undeva pe niște dealuri și coline, ba chiar și pe lunci, deci filmul vrea să se dedice intelectualilor din satele moldovene



MERIDIANE: La Bugiarda

La Bugiarda (Mincinoara) are toate datele unui film comle de succes: o situație paradoxală, o acrită solistă, un dialog în totdeauna puțin dincolo de regulile clasice, o ambianță „eleganțistă”. Decl: COMEDIA. Ca interpretă a „bugiardei”, Comenchi și-a ales-o pe talentata actriță Catherine Spaak, secundată de Enrico Mario Salerno și Marc Michel.

de azi. Dar se pare că cineastul, înainte și chiar în loc să se ocupe de temă, nu rezistă tentației de a-și aminti de predecesorii săi pe aceste drumuri, Eminescu și Creangă, cu care își și fixează în comentariu sensibil și ample paralelisme, care în multe zeci de metri, în timp ce aparatul înfrânge în interminabile și neinteresante descripții de peisaj.

„Pe acest drum, pe atunci plin de glod și praf — precizează comentariul cu simțul detaliului și al atmosferei — a trecut revizorul școlar al județului lași și Vaslui, Purta un nume magic: Mihail Eminescu. Era o zi de vară din anul 1875...”. Și așa mai departe, în același ritm, deși ar fi vorba, în cele din urmă, despre intelectualii lui 1965. Se fac totuși și delimitări, stabiliri de proporții. Se amintesc astfel că, în timp ce primul din 1875 s-a depărtat de sat când a venit Eminescu, cineastul din 1965 s-a bucurat de mai multă considerație, fiindcă președintele Statului local i-a onorat în persoană. Deocamdată singurii intelectuali contemporani de care s-a adus într-un fel vorba au fost cei doi realizatori filmului. Urmează alte asemănări și deosebiri, fie cu Eminescu, fie cu Creangă, în timp ce imaginea, abandonată gratuității, continuă în neștre să descrie marginea șoselelor marcate de pietrele albe și din când în când să mai înfățișeze câte un dispensar sau o sală de clasă, vopsite și spălate în ajunul filmării și imprimare pe peliculă cu elocvența succintă unor slabe subiecte de jurnal. Regizorul are revelații tardivă și subită a spațiului rural și a trecutului legat de el, drept care cam uită de ce a venit aici, și vizind la înșiră, exclamă într-un stil cu care ne-a obișnuit documentarele noastre: „Pămint străvechil! De ce te chemăm mereu mărțurie? Voi, domoale de-alun! De ce mă uit la voi, de parcă aș căuta urmele acelor întâmplări apuse?”. Într-adevăr, e o întrebare firească aceasta pe care ne-o sugerează comentariul: de ce te uita regizorul la dealuri? Ghidit livresc, în afara unei preocupări exigente pentru imagine și portret, fără a surprinde ce are propriu un om sau a autentifica o ambianță — și doar regizorul a știut să dea altădată, cu 4000 de trepte spre cer, o meritorie pagină de publicistică cinematografică — filmul e lipsit de orice idee coordonatoare și abundă într-o frazeologie searbădă, uneori cu ilare rezonanțe pășuniste: „Asistând la cursul zootehnic pe care-l conduce Proca Maria, văzând disponibilitatea oamenilor pentru știință, respectul cu care o înconjoară colectivități, descoperi cheia robusteții sufletești și optimismului proprii intelectualilor care muncesc la țară”. În ceea ce ne privește, n-am reușit să descoperim în cele văzute, necum cheia acestei rîvnite robusteți sufletești și optimismului, dar nici măcar rostul filmului în cauză.

Experimentale (nu însă în direcția incriminatei metode ciné-vérité, pe care unii s-au grăbit s-o respingă global sau pur și simplu o ignoră) sau „clasic”, ca aceasta din urmă, peliculele de felul celor de mai sus îi înfățișează pe autori vizând, fără inspirație, evaziuni în fața unor realități pe care le-ar putea privi cu ochii deschiși și ar putea atunci șansa să descopere sau să redescopere însăși rațiunea de a fi a genului.

Valerian Sava

LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL

A m scris de atâtea ori această pozipoziție elementară: filmele nu trebuie povestite ci văzute. Continui să cred în ea — chiar în condițiile ingrate pe care ni le oferă D.D.F.-ul, nouă, pasionaților documentarului. De la Leipzig, corespondentul revistei noastre scria pe bună dreptate: „...Condițiile s-au copt și s-au răscopt pentru că tovarășii noștri care se ocupă cu achiziționarea și propună să țină la curent publicul nostru și cu ceea ce se întâmplă în acest sector cinematografic (documentar, n.n.) — Cinema nr. 1/1965). Acesta e adevărul: documentarității noastre — public și specialități — nu sînt la curent cu producția mondială, nu văd mai nimic — totuși festivalurile în lume au loc, se decern premii, apar filme, cad filme, se angajează discuții, urechea noastră le aude, ochiul citește adevărate dăde de seamă ale trimișilor speciali, — dar ochiului îi sînt necesare în primul rînd filmele. Marile filme documentare, ultimele premii de la Leipzig, Tours, Cork (excellentul interviu Mănușel Gheorghiu cu Bert Haanstra — Cinema nr. 1/1965) și Oberhausen nu ne parvin — în timp ce ochiul citește cronicile și, mai ales, mintea noastră judecă, apreciază, caută, fără să vadă. Oricît ar fi arta placere în necunoscut — situația e ingrată și D.D.F.-ul duce adevărul acestei maxime prea departe. Sîntem în situația celor care gîndesc luna, numai după fotografiile Lunik-ului și Rangers-ului. Totuși, s-au hamletizat și s-au adăptat la „fotografiile” luate de trimișii noștri de specialitate (E. Oproiu la Leipzig, R. Lipatti la Tours, I. Mihăilescu la Oberhausen), cronicile lor au fost suficiente de substanțiale, dacă nu mai mult, pentru a ne permite să judecăm, să discutăm „pour une fois” fără a vedea și să stabilim anumite linii de relief ale aceluși sol lunar — cum numește deocamdată imaginația noastră pasionată, documentarul mondial.

Ce se observă de la prima „developare” a impresiilor lor? Ce se observă din punctul de vedere al creației — depășind polemica veșnic la modă în jurul „crizei documentarului”. (Orice artă în evoluție — mai lentă, mai complicată, cum e cazul aici — își va avea corul ei de profeți plîngăreți, vestindu-i sfîrșitul. Ateți și oamenii serioși nu trebuie să le dea crezare, fără a le bagateliza însă argumentele și adîmiind mulțimea eșecurilor. E inerent). Prima linie de relief este marcată de forța cu care se impun în documentar observația, investigația „camerei” — tot ceea ce implică acestea: luciditate, spirit critic, ironie, detașare; faza lirică, poetică, supralicitarea patetizantă pur și simplu depășită în folosul unei priviri obiective asupra unei realități cercetate febril, dar nu unilateral, lucid, dar nu rece. Latura înregistratoare a ciné-vérité-ului, celebrele anchete în direct, nu mai fascinează și în general controversa metodă nu mai suscită mari discuții, admițîndu-se tacit să-i fie folosit „îmburele rațional”, tentativă spre autenticitate, adică. Se merge spre un reportaj creator, de dominare a evenimentului, cu o anume „mise-en-scène” discretă ocolind alterările, permițînd un spa-

Observația realistă și lirismul

țiu mai larg analizei, observației moravurilor și modurilor de viață, urmărindu-se în cele din urmă aceeași tăcută comună și altor arte în etapa actuală: o denunțare a miturilor, o demascare a falsurilor emotive, a mecanismelor și automatismelor de sentiment și gîndire. Partea ironiei și a sarcasmului în această operație estetică de desprindere a obiectului de subiect e considerabilă, căci umorul — de toate gradele, de toate culorile, pînă la negru, — e obligatoriu în orice operă de observație, mai mult: îi dă una din dimensiunile esențiale. O observație adîncă fără umor — în sensul superior — e sortită pieririi, mai de vreme sau mai tîrziu, aici nu timpul contează, ci drumul spre esență. În orice caz, nimic nu mai rămîne sacrosanct, mitic, misterios și extraterestru. La Leipzig — triumfă Corpul profund al lui Lalou, documentar unde observația atinge limita clinică, investigația fiind făcută în interiorul cel mai sînt, adîncul anatomic al ființei noastre. Se pare — după părerea unanimă — că arta nu a avut de suferit. Sîntele emoții — mai mult sau mai puțin familiare — sînt și ele avertizate, supuse unei docircării. Aparatul intră într-un atelier de fotografiat și în acest tabernacol al dușoiei și idilicului urmărește necrutător mecanizarea „umanului” și a dulcelui tandreț (Documentar maghiar la Leipzig). În Iugoslavia, un superprodusor american filmează un colosul Gings Han. Documentaristul vest german Ulrich Schamoni, mai modest, se fixează asupra preparării unuia din aceste momente „lulitoare”, proprii acestor producții-mamut, și deconspiră amuzat „misterul” turnării acelei secvențe care fără îndoială va lăsa sala cu — răsuflarea — tăiată (Hollywood la Delbitschka Pas-cora — premiu la Oberhausen). Aparatele intră în teatre și studiază nu spectacolul emoționant cu public plîns, ci exact inversul: repetiția, cu sala goală, cu travaliul infernal al actorilor de elaborare a ceea ce va face lumea să-și ducă batista la ochi (Romeo și Julietta al cehului R. Cincera — premiu la Oberhausen, Repetitia a algerianului A. Romhi, tot la Oberhausen). O lume întreagă ridică înnuri idolului negru Cassius Clay, campionul mondial la box. Documentarul răstoarnă din nou raporturile și denunță întreaga operație de lansare a idolului, montarea „mecului epocal”, distrugînd mirajul (Cassius cel Mare, de William Klein — premiul cel mare la Tours). Se urmăresc insistent tipurile pregnante sociale, — tipologia fiind una din voluptățile oricărei opere de observație (Portretul unei confirmări — A. Kluge, producție R.F.G. premiată la Oberhausen sau Am fost kapo, documentar polonez, interviu cu un deportat „promovat” ca jandarm în lagăr, condamnat, în 45, pe viață).

De ce mi se impune această linie, în primul rînd, și nu alta (evident, discutînd cu coeficienții de rigoare: a) probabil că printre aceste filme nu sînt multe capodopere indiscutabile; b) probabil că „fotografiile” trimișilor noștri nu sînt complete și sînt voalate de unele subiectivisme inevitabile? Pentru că am convin-

gerea fermă că această linie — a observației directe, acute asupra realității — interesează la maximum documentarul nostru românesc, în actuala sa fază de dezvoltare. Nu-i vorba de o influență mecanică și steapă care să ne pună sub semnul întrebării succesele incontestabile, caracterul de „școală” larg cunoscut, cu tot ce are specific. Nu. E vorba de o dezvoltare creatoare, dinăuntru, a cărei necesitate obiectivă — în acord cu cuceririle artei noastre naționale — ne este relevantă și mai clar de evoluția mondială a genului.

După părerea mea, vechea și cunoscută demonstrație a lui Eugen Lovinescu privind trecerea de la starea lirică o unei literaturi la o primă „obiectivă” — aceasta ca un semn major al maturizării unei arte — e deplin valabilă pentru tîrșna noastră cinematografică a documentarului. Regizorii noștri de la „Sahia” mai sînt tentați de un lirism cam juvenil în tratarea materialului — firește neidentificabil cu patosul structural al concepției noastre artistice. Lirismul acesta — cu căderile lui prea evidente în „poezie”, „poem” și simbolistica frumos caligrafiată — e discutabil tocmai în măsura în care nu aparține organic mesajului, ci expresiei acestuia. Poezia se transformă deseori în poezioară, filozofia în deget-la-frunte, lirismul devine liricoid — cum spunea Călinescu și citîndu-l nu putem uita expresia lui superbă discutînd un asemenea poet „liric”: „...poetul se simte că nu a dat ducă un pahar de țărăte”. Această ducă de țărăte, această arsură a realității absentează în multe din realizările „Sahiei” (scriu aceasta ca unul din colaboratorii mai frecvenți ai studioului, copășea asemenea producții) și prima percepție estetică a acestei „absențe” se exercită chiar asupra „poeziei”, golînd-o de concret, de adevărată poezie, bărbătescă, sobră, implicită realului, nu explicită, „lirismul” — în film, mai ales — o fără o bază de observație realistă ascuțită, e penibil. Nu mai stăruim asupra slabei disponibilități umoristice a documentarelor noastre, direct legată de capacitatea redusă a investigației efectuată pînă acum în realitate. În afara filmelor despre industrie — excelent filmate, de cele mai multe ori, — altă temele cît și tratate lor nu au suficient în vedere modalitățile comice superioare, alt de spectatori în cadrul anchetelor printre specialiștii noștri, preferîndu-se o optică „gravă”, excesiv de încredunată care nu întodeauna țărătează sau — vorba lui Caragiale — se potrivește. Căsa noastră cu o floare a fost o floare, dar cu ea nu s-a făcut primăvară. Într-un domeniu unde avem o tradiție excepțională, universală apreciată (Caragiale, Urmuz, Ionescu) și care asimilată organic, dezvoltată și în documentar, nu vîd de ce nu ar învinge în competiția cu alte „școli”, azi la modă pe piața internațională.

Nu mai stăruim — fiindcă problemele realismului și realului în viața filmului documentar cred că merită o discuție atentă cu creatorii noștri, discuție care proiecteză s-o desăfoară, sub forma unor interviuri, în numerele noastre viitoare.

Radu COSĂȘU

FILMUL PE GLOB

Correspondență sp e



„Am ales Spania fiindcă țara e bogată în folclor, în culoare și banalități”.

enrico rossetti: ULTIMUL FILM AL LUI FRANCE S

clipa adevărului

Pe urmele lui Miguelin, eroul Clipsei adevărului, Rosi a parcurs 30.000 km în mai puțin de un an.



„Mulți sînt aceia cărora le place să creadă că toate filmele se nasc fiindcă un regizor are o idee pe care o îndelungată elaborare i-a clarificat-o și i-a precizat-o. Iar atunci cînd, în sfîrșit, ideea e clară și precisă, filmul pornește. O fi adevărat în multe cazuri, o fi adevărat, mai todeauna, în Statele Unite, la Hollywood, unde se confecționează produse perfecte pe bază industrială. Dar, la modul absolut, aceasta nu corespunde adevărului aproape niciodată aici, la noi în Italia, unde filmul, mai ales dacă face parte dintre cele puternice „angajate”, se conturează cel mai adesea pe măsură ce autorul confruntat cu materialul pe care-l tratează, îl îmbogățește cu idei și puncte de reper găsite pe parcurs, dezvoltînd unele teme abia indicate în scenariu, iar pe altele eliminîndu-le. În cazul filmului cu buget scăzut, aceasta devine aproape întotdeauna o necesitate din pricina grabei pregătirii unui scenariu și constituie un defect de necontestat fiindcă introduce dezordinea și imprevizibilul în planul de lucru; dar în alte cazuri, datorită sistemului nostru artizanal de

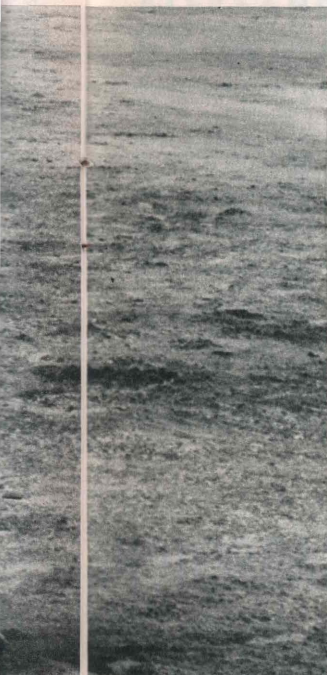
muncă, e vorba doar despre o libertate pe care o capătă astfel autorul, libertate profitabilă operei. Firește, totul depinde de caracterul filmului.

Acestea spuse, trebuie să mai adaug că în cazul filmelor pe care le-am realizat pînă acum: *La Sfida* (*Provocarea*), *Cu mințile pe oraș* și chiar *Salvatore Giuliano* care era cel mai complex, am avut de la bun început ideea foarte clară a ceea ce voiam să fac ori să obțin, deoarece luni în șir, ca să nu spun ani, am lucrat asupra scenariului și problemelor respective; dacă în timpul filmărilor am schimbat ceva, n-a fost vorba decît despre modificări de detalii, care nu implicau substanța operei, nu interveneau în planul ei general. În schimb acest ultim film, pe care l-am turnat astă vară în Spania și al cărui montaj abia l-am terminat, acesta nu: cînd l-am început, îmi închipuiam doar foarte vag ceea ce voiam face. Era vorba despre o idee mai mult decît neprecizată, o intenție, un punctaj pentru lucru și studiu. O știu prea bine, doar am vorbit despre el, cu cel puțin un an în urmă, înainte să plec ca să încep filmările.”

Înfundat într-un fotoliu la cafeaua de pe via Veneto, loc obișnuit de întîlnire nocturnă, după cinema sau după teatru, al lui și al amicilor săi, Francesco Rosi vorbește despre *Clipa adevărului*, film despre Spania, pe care în sfîrșit l-a terminat. Nu este agitat și agresiv ca de obicei, e mai calm, mai detașat. Poate din pricina ambianței: cafeana aceasta impersonală, oarecum rece, plafonul înalt, stîlpi pătrați acoperiți cu marmură, vitrine spațioase spre stradă unde se zăresc alinate în noaptea rece, mesele goale împodobite fiecare cu cîte un steguleț (drapelule naționale ale Statelor Unite, Marii Britanii, Germaniei, Franței și așa mai departe — în timpul sezonului, cafeaua e un punct de întîlnire preferat al turiștilor). Sau poate din pricină că filmul său spaniol este primul care nu l-a angajat într-o aspră bătălie, politică, primul care nu l-a constrins să lupte cu unele interese locale, ostile necrutătoarelor sale demascri.

„O dată terminat *Cu mințile pe oraș*, reia Rosi, după ce-am primit Leul de Aur la Veneția, am vrut să mă apuc de altceva. Eram nevoit. Filmul costase

sp ecială din Roma ■ Un film neobișnuit! ■



NCE SCO ROSI: rului

mai mult decât fusese prevăzut și îmi luase enorm de mult timp: trebuia să încep alt de repede o nouă lucrare. Dar nu-mi trecea prin cap nici o temă precisă care să mă pasioneze așa cum mă pasionase *Salvatore Giuliano* sau specula edilitară într-un mare oraș, corupția unei anumite administrații comunale, analiza unei anumite situații politice. Astfel, desprins cum eram de orice proiect sau schemă precisă, m-am gândit la Spania. Mă interesau anumite experiențe de cinema direct, mai degrabă asemănător reportajului cinematografic al unor tineri americani decât unui anumit ciné-vérité cu ambițiile sociologice și rezultatele sale oarecum fictive. Deci să surprinză aspectul unui ținut fără intermediul artificial al reconstruirii în fața obiectivului utilizând nolle mijloace puse la dispoziția cinematografului — peliculă ultrasensibilă, aparate mobile de luat vederi, microfoane înregistrând la mari distanțe. Intenția mea era de a face o călătorie însoțit de aparatul de filmat, un fel de carnet de buzunar al drumetului modern, observator atent și pătrunzător. Am ales Spania

fiindcă țara e bogată în folclor, în culoare și în banalități”.

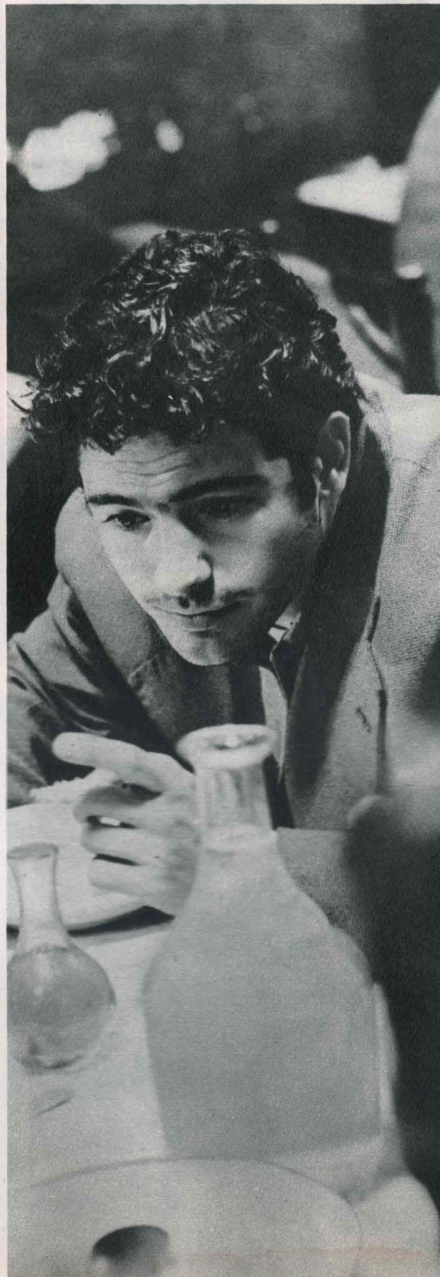
Pe urmă, în timpul lucrului ideea se preciză, prinse contur, suferi unele schimbări, chiar radicale. În fine deveni povestea unui torero, parabola tragică a unui tânăr care trece de la cea mai neagră miserie la cea mai mare celebritate, pentru că până la urmă să moară. Un film situat între impresii de călătorie și anecdotică, întrețesute cu istoria personajelor. Protagonistul este Miguel Mater, zis Miguelin, un tânăr torero de 24 de ani care și-a început ucenicia când era aproape un copil. Sfărâmând legile clasice care dirijau în chip tradițional corida, el este acela care a instaurat noul stil furios, impetuos, stil pe care, mai apoi, *El cordobes* l-a făcut să devină faimos în lumea înțregă.

Rosi a construit o acțiune în jurul acestui tânăr „beatle” al coridelor; l-a făcut să retrăiască o întâmplare care reproduce esențialul din atâtea alte întâmplări, pe care le trăiesc astăzi multe mii de tineri aspiranți toreadori; l-a urmărit în peregrinările lui de la o arenă la alta. Pe urmele lui Miguelin, însoțit de o echipă de trei persoane, Rosi a parcurs treizeci de mii de kilometri în mai puțin de un an.

Taurii, toreadorii și coridele constituie ambianța filmului, care nu este totuși un film despre corida. Toată această lume servește doar drept pretext unor investigații mai profunde. „Cine cunoaște bine taurii, cunoaște bine Spania”, spune Rosi. „Spanioul se identifică cu taurul, văzându-se în el pe sine însuși. Taurul îi satisface nevoia de a crede într-un mit cu pasiune, cu religiozitate. O nevoie generată de mizeria materială. Această înlănuire psihologică întreține corida. Odată, printre maletillas, adică acei tineri disperați care sînt ucenicii toreadorilor, am întâlnit un preot! Nu sînt un suport al coridelor! mi-a spus el, dar mă interesează băieții ăștia fiindcă reprezintă un fenomen social. Taurul este astăzi unicul lor mijloc de a se descurta din apăsarea condiției lor de viață!”

Maletillas — adică băieții cu bocceaua, Păresco satul, casa, și foamea, se duc cu bocceaua în spate ca să se înroleze în armata toreadorilor, singura care le poate oferi clișturi, poate bogăție, poate glorie. În schimbul unui coraj extrem — un salt de condiție socială, de clasă, altminteri imposibil. Mi-am construit filmul în jurul cazului unui maletillas și, prin reflectare, în jurul tristelor condiții ale Spaniei de astăzi”.

Filmul se ocupă de acel „maletillas”, adică băieții cu bocceaua, cei care părăsesc satul, casa și foamea înrolându-se în armata toreadorilor.



Stilul regizoral exploziv al lui Francesco Rosi se înlănuiește cu „stilul furios” practicat în corrida de personajul său, celebrul torero: Miguel Mater.



Miguelin, un tânăr torero de 24 de ani care și-a început ucenicia când era aproape un copil.



Rosi se simte atras de reportajul cinematografic. „Intenția mea era de a face o călătorie însoțit de aparatul de filmat, un fel de carnet de buzunar al drumetului modern”.



MERIDIANE



Compar- timentul ucigașilor

Vineri seara. Un tren de noapte. Un compartiment din vagonul de dormit. Sase călători — patru femei și doi bărbați — care nu se cunosc și nu se vor vedea decât în timpul acestei călătorii. La seară, una din femei este găsită sugrunită în compartimentul gol. Era tânără, frumoasă, agreabilă. Trecură ei nu derăluie nici un indiciu util. Totul este simplu: vor fi interogați cei cinci călători... Dar luni dimineața rezultatul cercetărilor este aluzitor: victima nu este... victimă. Martorii călătoreau încognito: unul din călători este de negași. Nimic nu corespunde adevărului. Cu excepția unui revolver de calibru mare.

Mai mult nu știm despre intriga acestui film (și chiar dacă am ști nu v-am spune). Am aflat în schimb numele interpretelor principali: Simone Signoret, Yves Montand, Pierre Mondy, Catherine Allegret (în viața fiica Simonei Signoret) etc. Realizator: Costa-Gavras.



Să pornim de la fapte: în cinematografia poloneză (care produce 20 — 27 filme artistice pe an) încreștă în prezent patru scriitori care se ocupă activ cu regia de film: Tadeusz Konwicki (*Ultima zi de vară*, *Ziua morților*, *Sallu*), Jerzy Skolimowski (*Semnele distinctie*, *La epitate*), Jerzy Stawinski (*Nu vor mai fi divorțuri*, *Pinguinul*) precum și subsemnatul (O zi obișnuită de familie, *După-amiezi furti*).

La rând așteaptă alți trei: prozatorul Jozef Hen (care a debutat pe jumătate, luând parte la realizarea filmului compus din mai multe nuvele *Weekend-uri*), precum și doi poeți — Afanasiu și Bernstei: aceștia din urmă tocmai părăsesc incinta Școlii cinematografice din Lodz cu două promele de absolvenți ai facultății de regie.

În timpul cel mai scurt deci se va putea vorbi despre șapte oameni ai condeiului care se pasionează după arta cinematografică, și totuși ne face să credem că acești pro-

cent va crește mereu — deoarece, printre scriitorii interesați pentru regie crește în aceeași măsură în care scade dorința lor de a scrie scenarii originale.

Pe de altă parte, să amintim că unii dintre regiilor noștri profesioniști încep să dezvăluie în film originale literare ale realizărilor lor. Printre aceștia se găsește Janusz Nasfeter de pildă cunoscut mai ales prin filmele lui despre copii (*Drama mic*, *Ciorapi colorați*). Până acum nu se cunoștea altă manifestare a talentului său scriitoricesc decât scenariile propriilor sale filme. Totuși, în decursul ultimilor ani Nasfeter s-a făcut cunoscut ca autor al unor povestiri pentru tineret, foarte căutate și populare, iar de curând a devenit membru al colegiilor cinești — a cucerit unul dintre primele premii ale concursului literar, organizat de Editura „Iskry”.

Tot la acest capitol îl putem cita pe Tadeusz Chmielewski (autorul filmelor *Eva vrea să doarmă* și *Unde este*

UN „BĂTRÂN” CINEMAT

Obstaclul. Eternul obstacol. Care anume? Are o mie de fete. Dar există, ei există întotdeauna la noi, și poate nu numai la noi, pentru a împiedica mersul înainte al lucrurilor. E într-adevăr greu și anevoios ca cineva să poată avansa aici. Scriitor, muzician, poet, realizator. Nu, nu este suficient să ai talent. Mai trebuie să ai și curaj. Fără curaj, dacă te încapătuni, dar mergi pe propriile-ți picături, reușești poate să ajungi, dar tirziu, de cele mai multe ori prea tirziu. Atunci normantul îți va fi înconunat cu lauri, și se va sărbători nașterea, moartea, ideile.

Idelle. Care vor fi poate chiar fructificate — totul cu o singură condiție însă: să fimoriți cu adevărat și pentru totdeauna.

Din fericire Manolis Skouloudis — originar din Creta — a apucat să ajungă aproape de culme încă înainte de moarte. Este un bărbat foarte tânăr deși a împlinit 60 de ani. Abia acum doi ani a avut posibilitatea să realizeze primul său film intitulat *Delikantis*. Un film plin de lumină, de bucuria de a trăi, de dragoste, și în același timp o satiră la adresa morvurilor societății noastre moderne, într-un cuvânt, un film încântător.

„Delikantis” este un adjectiv cretan. Sînt desemnați cu acest cuvînt dialectal, acei bărbați înalți, bine făcuți, svelți, asemenea unor arbori tineri, puternici, cu frunzișul bogat.

Realizatorul Skouloudis, care este și scenaristul filmului, a vrut să cuprindă în acest titlu, toată tinerețea însoțită de frumos și deprețate, neliniștită, puțin exaltată chiar, din insula Creta, întreg farmecul acestei regiuni cu caracter atît de special și de diferit de tot restul Greciei.

Am fost cu toții uimiți și în orice caz amărîți văzînd că acestui cineast de talent i-au fost necesari atîtia ani pînă să poată ajunge să facă un film pe gustul lui. Și al nostru.

Skouloudis nu era un necunoscut pentru nimeni. Dinpovtrivă. Scriitor, critic de teatru, traducător al pieselor lui Shakespeare, dramaturg — de succes pe scenele teatrelor libere —, compozitor, profesor de pian la Conservator, dirijorul orchestrei simfonice naționale. A compus muzica tragediilor antice jucate la noi; a baletelor reprezentate la Operă, dar nimeni nu îndrăznește să-l încredințeze un film. Și așa se face că a așteptat pînă la aproape 60 de ani...

Cînd am văzut *Delikantis*, ne-am dat seama de posibilitățile acestui om care, fără nici o experiență cinematografică, a realizat un film de o asemenea forță artistică. După părerea aproape unanimă a criticii, *Delikantis* poate fi considerat una din cele mai bune realizări pe care le-a dat, pînă în prezent, cinematografia elenă.

Să sperăm că încrederea pe care i-o acordăm, noi, criticii, îi va convinge și pe producători. Din păcate temele pe care le iubesc Skouloudis nu prea sînt pe placul acestorilor de filme. Numai că cinematografia greacă, în stadiul de dezvoltare în care se află — mai bine zis de nedezvoltare — nu vîd cum și-ar putea permite neluarea în seamă a unui talent atît de viguros și multilateral.

Manolis Skouloudis se gîndește la un al doilea film despre viața marelui democrat al greciei, Venizelos. Rămîne de văzut însă, care este și părerea producătorilor despre acest subiect...

Lily ZOGRAPHOUS

ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI: PANA ȘI APARATUL DE FILMAT

Confidențele unul scriitor care se îndeletnicește cu filmul

generalul?) care de la începutul carierei sale de regizor s-a bazat exclusiv pe texte proprii, scriso cu încredințabil nerv literar și dovedind un mare talent de narator. Un exemplu interesant de tendință spre autonomie îl constituie, în sfârșit, Jan Rybkowski, regizorul generației mai vârstnice și plin de curind reprezentantului „cinematografului profesionist” clasic; după câteva filme corecte, dar fără abateri de la canoanele „facilității cinematografice” deodată, a scos câteva subiecte interesante din propria sa biografie. Unul, din aceste subiecte transpus pe ecran cu cțiva ani în urmă și prezentat și în străinătate sub titlul *În noaptea asta va muri orșul*, a arătat eveni-

mente dramatice trăite de autor la Drezda în noaptea în care aceasta dispărea sub bombe americane; al doilea, intitulat *Ura de raad*, s-a cristallizat abia acum o lună și se găsește în faza de realizare pe platou; filmul relatează amintiri foarte personale din perioada în care autorul se afla în Germania, ca deportat, în lagărele de concentrare.

Mi se pare deci că se poate vorbi aici despre o tendință bine definită în filmul nostru: tendința de a uni în aceeași mină aparatul de filmat și condelul. De altfel este o tendință care se face resimțită nu numai în Polonia; informațiile care vin din străinătate, în special din Franța și Italia, arată că sintem mar-

torii unui proces mai vast, care se intensifică an de an. Care sînt cauzele acestui proces?

Se pare că, atita timp cît filmul a fost o artă tină, tehnica lui, limbajul lui specific — au fost, prin natura lor, accesibile numai unui grup restrîns de inițiați. Paraletismul creator era pe atunci ceva inevitabil și numai persoanele cele mai marcante ale cinematografului timpuriu, ca Eisenstein și Chaplin și-au putut permite înfrîngerea acestei reguli. Pe scară mondială s-a stabilit colaborarea între două armate organizate separat: armata de autori de scenariu și armata de regizori.

Totuși în cursul următorilor cțiva zeci de ani filmul a devenit plinea cea de toate

zilele a unui cerc foarte larg de spectatori, iar limbajul lui — limbajul montajului imaginilor în mișcare — a devenit un limbaj înțeles și cunoscut de toată lumea. Trebuie să presupunem că o dată cu trecerea vremii, capacitatea de a vorbi prin imagini va deveni tot atit de răspîndită ca și cea a graiului cu ajutorul literelor; astăzi, generațiile succesive care, aproape că se nasc lingă ecran și televizor, și care sînt educate cu ajutorul unor proiectii zilnice, cunosc alfabetul filmului aproape tot atit de bine ca și primii creatori ai cinematografului, cei care experimentas fenomenul cinematografic acum o jumătate de secol.

Astăzi, cînd băleții din

școlile profesionale, muncitorii și studenții, asociați în mili de cluburi, realizează în fiecare an milioane de metri de securi-metraje de amatori — a devenit inevitabilă înlturarea firească a „barierelor inițierii” care despărțeau plină mai ieri literatura de film.

Acest fenomen însă nu poate, evident, să fie generalizat la întreaga literatură, în toate manifestările ei. Și acolo, se remarcă un proces tot mai intens de polarizare: ceea ce este în literatură mai specific literar, mai legat de gîndire și de cuvînt, fuge de imagine, se ferește de descriptivitatea vizuală, deviază de la anecdotă și se retrage din fața palpabilității materiale a lumii. Iar tot ce plină acum constituia în literatură „oginda lumii”, ceea ce se hrănea cu gesturi, mișcare, formă și culoare, tot ce se prevalase de „surprinderea vieții la cald” sau dimpotrivă — de aranjarea ei în așa fel încît să pară „adevărată”, tot ce — ca să vorbim mai simplu — consti-

tule în literatură partea anecdotică, fabula sau pur și simplu beletristică — se canalizează acum spre platourile de filmare. Astăzi încă — în cea mai mare parte — ca semiprodus, transmis altora spre prelucrare ulterioară, dar mline poate, ca o ciornă creatoare a autorului-regizor.

Cam așa limi apare mie imaginea viitorului cineast: un om care nu va mai pune în scenă textele altora și deci nu va exprima sentimentele și părerile altora, ci va fi creatorul total și autonom al întregii opere cinematografice.

Nu se știe cine dintre noi, cei care astăzi încercăm să propagăm ideea acestei simbioze organice între literatură și film — va mai rămîne pe cîmpul de luptă; s-ar putea ca nouă să ne revină numai rolul de cobai, pe care cei mai tineri decît noi îl pregătiti multilateral, să-și facă observațiile, dar sînt conșinș că uneori merită să îi și cobai!

“ ÎNVIOREAZĂ OGRAFIA GREACĂ



Manolis Skouloudis



Tinărul actor grec Yanna Kas și partenera sa Cléo Skouloudis.

... Și un cuplu tînăr ce învioresă filmul Delikanis.

Marco Polo, cel mai mare spectacol al anului



▲ Beba Lončear, actriță iugoslavă căreia i s-a încredințat unul din rolurile principale în Corăbiile lungi.



Pentru o tânără actriță lată un partener greu de înfruntat: celebrul actor de culoare Sidney Poitiers, deținătorul Oscar-ului de anul trecut.



În studiourile de filme iugoslave filmează cei mai cunoscuți actori europeni și americani — MARCO POLO cel mai mare spectacol al anului. În curând 7 mari noi coproducții.

În studiourile de la Belgrad, Zagreb și Ljubljana există posibilități care permit să fie turnate anual 70 și chiar mai multe filme. Dar fiind că producția proprie cuprinde în medie, între două Festivaluri naționale, — 20 — 25 filme prezentate la public este de înțeles că producătorii sînt interesați într-o colaborare cu alte țări.

În această direcție ușile tuturor studiourilor sînt deschise și de 15 ani se succed la noi echipe din Italia, R.D. Germană, Franța, Anglia, S.U.A. și alte țări.

Este interesant de remarcat că această colaborare cu producătorii, regizorii și actorii de film străini are două aspecte: artistic și comercial.

În ultima vreme, a predominat din păcate aspectul comercial din pricina lipsei de scenarii serioase care ar fi putut atrage case producătoare sau realizatori de prestigiu. Ar fi trebuit urmat exemplul dat acum cîțiva ani de filmul *Ultimul pod* pe care l-a realizat Helmut Käutner în coproducție iugoslavă-austriacă (casele „Ufa” din Belgrad și „Cosmopol-Film” din Viena) cu Maria Schell în rolul principal. Acțiunea filmului se desfășoară în timpul celui de al doilea război mondial și are ca obiect al descrierii luptele crâncene dintre ocupanții fasciști și partizanii iugoslavi. Pentru crearea sa, Maria Schell a primit la Festivalul de la Cannes *Palmes d'or*.

Sau filmul *Drum însingurat* produs de către „Avala” din Belgrad și „Norsk-Film” din Oslo, închinat suferințelor îndurate de prizonierii iugoslavi în lagărele naziste din Norvegia și grădii arătate față de ei de către locuitorii acestei țări îndepărtate. O coproducție remarcabilă ca realizare artistică este și filmul *Aleko Dundici*, rezultat al colaborării dintre studiourile „Gorki” din Moscova și „Avala” din Belgrad, în regia lui Leonid Lukov.

Interesante s-au dovedit și coproducțiile *Mihail Strogoff* (Ufa) și *Les Films Modernes*, (Paris) în regia lui Carmino Gallone, *Partenza* (Bosna și de Laurentis) în regia lui Alberto Lattuada, *Kapo* în regia lui Gino Pontecorvo cu Laurent Terzieff și Susan Strasberg în rolurile principale.

Sistemul de colaborare între casele de producție s-a perfecționat atât de mult în ultimii ani încît în prezent s-a ajuns la o participare cu drepturi egale atât din partea producătorilor iugoslavi cît și din cea a societăților străine. Cum bine se știe, de obicei în funcție de capitalul investit, se împart mai tîrziu cîștigurile. În afară de aceasta, toate proiectele mai importante sînt asigurate împotriva eventualelor riscuri, de instituția iugoslavă de asigurări.

Acest lucru a fost necesar pentru a se preveni eventualele nereușite economice mai ales atunci cînd partenerii erau regizori și producători italieni. S-a întîmplat de pildă, ca în timpul filmării partenerul străin să des-fălmînt, iar cheltuielile să rămînă în întregime în sarcina părții iugoslave. De aceea în ultima vreme, se evită pe cît posibil colaborarea cu producători mici și instabili.

Coproducțiile sînt concentrate în general în jurul marilor studiouri și în special la „Avala”. Orașul cinematografic „Avala” de la Kosutina — îngrăd Belgrad, — dispune el singur de studiouri și instalații care pot produce anual pînă la 30 de filme.

Acest studiou are angajamente cu cîteva mari companii germane, italiene, engleze și americane pentru realizarea unor spectacole de o mai mare anvergură. Cele mai importante, filmate din ultima vreme, sînt: *Corăbiile lungi* (Avala, Warvik-Film, London și Columbia) în regia lui Jack Cardiff, cu participarea actorilor Oscar Homolka, Richard Widmark, Russ Tamblyn, Sidney Poitier, Rossana Schiaffino și a tinerei actrițe iugoslave Beba Lončear, căreia i s-a încredințat unul dintre rolurile principale și în *Ginga Hen*.

Cea mai mare coproducție rămîne totuși *Marco Polo*. Acest spectacol impresionant a costat cîteva milioane de dinari, producătorul lui principal fiind „Avala” din Belgrad, iar distribuitorul „United Artists”. Regia aparține lui Denis de la Patellière. În rolul lui Marco Polo apare actorul Horst Buchholz; în altele roluri sînt distribuiți: Massimo Girotti, Omar Sharif, Orson Welles, Anthony Quinn, Folco Lulli, Peter Ustinov și Elsa Martinelli.

„Lovcen-Film” din Budva realizează în prezent impresionantul studiou „Dovlenko” din Kiev filmul *Zna Victoriei* închinat luptei de eliberare a Belgradului și bravurii soldaților sovietici și partizanilor iugoslavi. Din distribuție fac parte actorii iugoslavi și sovietici: Olya Lisenko, Leonid Karabarinov, Branko Pleša, Mika Baloh, Nicola Popovici.

Acest gen de colaborare s-a extins atât de mult încît sistemul prestării de servicii de către studiourile iugoslave producătorilor străini a trecut pe plan secundar. Vreau să spun că în anii precedenți se întîmpla ca studiourile iugoslave să pună la dispoziția producătorilor și a caselor de film străine, platourile de filmare, utilajul tehnic, actorii și figuranții iugoslavi pentru filme de producție străină.

În anii trecuți au fost înregistrate pînă la 50 de filme de acest gen. În prezent au sînt puține realizările în care actorii principali, regia etc. sînt iugoslave iar producătorii străini participă exclusiv la finanțarea lui.

Există bineînțeles puncte de vedere diferite în această colaborare, începînd cu salarizarea actorilor străini din distribuție pînă la participarea la cheltuieli, precum și la împărțirea veniturilor provenite din exploatare.

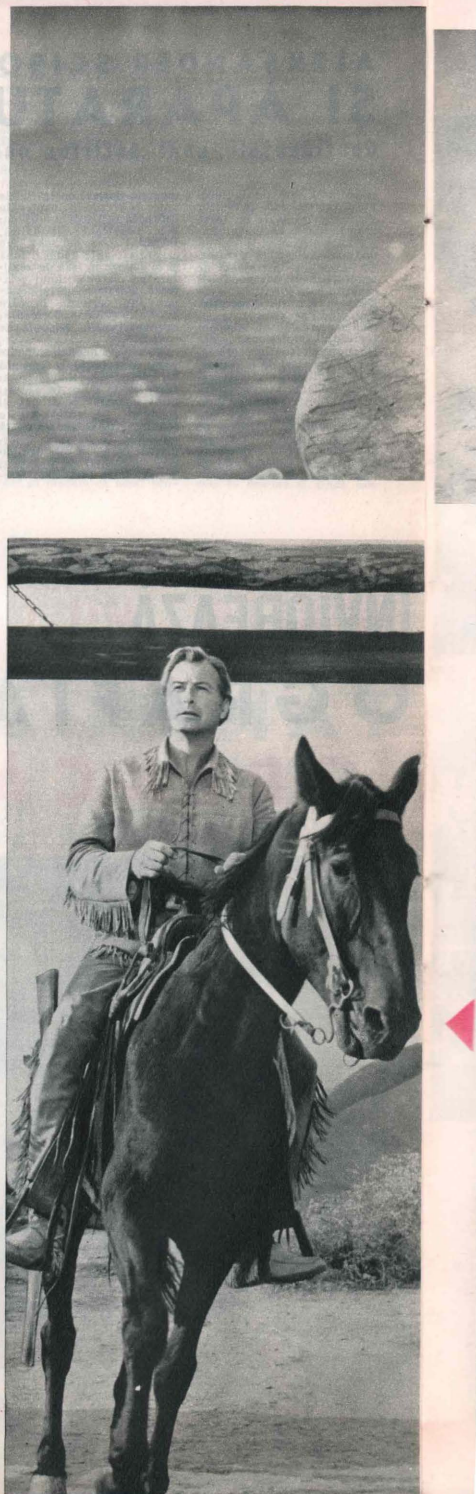
Cîteva exemple în privința acestui mod nou de colaborare: *Insule*, regia Joe Zivanovici, *Afrocree* Tizian, regia Radosa Novakovici, *Cale lungă de un an*, regia Giuseppe de Santis, *Omul și fura*, regia Edwin Zboncak și *Excursie de bărbăți*, regia Wolfgang Staudte, filme care s-au bucurat de aprecierea criticii iugoslave și străine.

În momentul de față în studiourile „Avala” se pregătesc noi coproducții, pentru care au fost prevăzute 5 miliarde de dinari. În același timp se apreciază că prestările de servicii pentru producătorii străini se vor ridica în cursul acestui an la aproximativ 4 miliarde dinari.

Numărul crescînd de acorduri de coproducție dovedesc că această colaborare cu studiourile străine are o bază solidă iar succesul asigurat.

Totodată apare și mai evidentă puterea crescîndă a caselor de producție iugoslave mai ales dacă ținem seama că spre deosebire de filmele pur locale, cele în coproducție au sînt subvenționate din fondurile sociale, ci exclusiv din sumele de care dispun întreprinderile producătoare de filme proprii.

Peter VOLK



ondență specială din Belgrad



Omar Shariff în Gingis-Han.



L-ați recunoscut pe Anthony Quinn în această admirabilă compoziție din Gingis-Han?



O altă coproducție a studiourilor iugoslave și germane: Old Shatterhand. În fotografie, actorul Lex Barker.

Marco Polo a luat pe ecran chipul simpaticului actor german Horst Buchholz.



Peter Van Eyck și Elke Sommer își iau micul dejun în coproducția *Insula*.



Eroii *Insulei* își iau baia de soare într-un decor spectaculos.



O pereche nordică sub un soare mediteranean.

FILMUL PE GLOB

Correspondență din Cairo

MARY GHADBAN:

Fișă de actor

Eleonora Rossi Drago

Eleonora Rossi Drago s-a născut la Nervi, mic orășel din apropierea Genovei, situat, pe malul unei mări, toamna și iarna în veșnică răscollire, activă și dinamică: vară caldă, domoală și împiedică Mediterana. Natura minunată a ținutului natal a determinat-o pe Eleonora să se apuce la 17 ani de pictură. Impresii pe care le asterna pe plină nu aveau nimic genial, dar erau un prilej de a-și manifesta temperamentul pasionat, neliniștit, în veșnică căutare de ceva nou.

De o sensibilitate aproape exagerată, era firesc ca orice insușesc să capete proporții lesite din comun. Drept care abandonează penelul. După o perioadă de încercări multiple — a fost pe rînd manechin, model — într-o zi descoperă cu limpezime calea pe care trebuie să-o apuce: teatrul. Se înscrie la cursurile unui mic teatru din Genova specializat în studierea și răspîndirea operelor lui Pirandello. Remarcată destul de repede de regizorul Paulucci, Eleonora este solicitată să facă film. Începe cu cîteva apariții de mică însemnatate într-un scurt metraj. Dar zarurile fuseseră aruncate și tînăra actriță se îndreaptă spre Roma ca să-și încerce norocul la Cinecittă.

Urmarea: un succes răsunător care a făcut-o cunoscută nu numai în Italia, ci și dincolo de hotarele ei. Spectatorii romîni au văzut-o pe Eleonora Rossi-Drago în cîteva filme din care amintim: *Acord final*, *De la Apenini la Anzi*, *Încercătură blestemată*.

În 1960, i se atribuie premiul criticilor franceze „Victoria” pentru cea mai bună actriță străină a anului. Tot în 1960, ea obține Oscarul italian și Marele premiu de interpretare feminină la Festivalul internațional de la Mar del Plata, pentru aceeași *Vară violentă*, realizarea lui Valerio Zurlini.

În prezent Eleonora Rossi Drago filmează în *Biblia* sub bagheta regizorului John Huston. Rolul încredințat: femeia lui Loth.

— Ce impresie vă face interpretarea unui asemenea personaj biblic?

— Vorbind serios, trebuie să mărturisesc că am o senzație ciudată, parcă trăiesc un vis — destul de fascinant, recunosc.

— Cine este Loth?

— Adică, vreți să știți cine este actorul care-l va încarna? Gabriele Gabriletti.

— Dar de ce nu-l vedeți în filmele din distribuția mai mult decât abundentă — și mai ales internațională — a *Bibliei*.

— Care este, dintre toate filmele dumneavoastră, cel pe care-l apreciați mai mult?

— *Vară violentă* de Zurlini.

— În *Prietenie* ați lucrat totuși cu Michelangelo Antonioni. Nu v-a lăsat-o impresie mai puternică?

— Antonioni este o filintă de o sensibilitate fără limite, un om minunat, înțelegător, bun, inteligent și un admirabil regizor. Dar filmul făcut împreună nu este cel pe care-l iubesc mai mult.

— Nu vă mai gândiți de loc la teatru?

— Cum să nu, el rămîne vechea și constanta mea pasiune. Am debutat la Genova într-o piesă de Pirandello. Experiența cea mai însemnată am reușit-o sub conducerea lui Luchino Visconti în „Tre surori” de Cehov. În acest spectacol îl aveam ca parteneri și pe Marcello Mastroianni și Paolo Stoppa.

Cele 13 luni în care am jucat seară de seară în acest spectacol rămîn cele mai frumoase din viața și cariera mea.

— Îl puteți caracteriza pe Visconti în puține cuvinte?

— O singură vorbă: exigență. Exigență față de sine și față de ceilalți.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, cei mai mari actori ai ecranului italian?

— Mastroianni, Gassman, Anna Magnani.

— Dar realizatori?

— În Italia Antonioni, Visconti, Zurlini. În America, Elia Kazan și William Wyler.

— În ceea ce mă privește însă, îmi doresc să lucrez numai cu regizori care au o sensibilitate artistică și umană apropiată de a mea.

Eleonora Rossi Drago a impresionat publicul nostru într-un rol ingrat (dar bine jucat) dintr-o dramă muzicală, *Acord final*.



MERIDIANE VISCOLUL

Între Maria Gavrilovna și tînrul colonel Burmin, încartiruit în casa ei după atacul victorios împotriva armatelor lui Napoleon, se înfiripă o dragoste puternică. Clipa mărturisirii însă e împovărată de trecut, căci Burmin e însurat — deși nu-și cunoaște nevasta, iar Maria Gavrilovna a trăit o cumplită încercare: cu trei ani în urmă, fostul ei logodnic, un ofițer sărac cu care hotărîse să se căsătorească în ascuns din cauza împotrivirii părinților ei, s-a rătkoit noaptea pe un viscol neobișnuit de puternic și nu a putut ajunge la bisericuța unde era așteptat de logodnică și de preot. În locul său, un alt ofițer, oprit acolo pentru a se adăposti, este luat drept logodnicul întîrziat și căsătoria este oficiată. Adevăratul logodnic ajunge abia dimineața: aflînd cele întîmplate pleacă pe front și cade în bătălia de la Borodino. Retrîndu-și trecutul, cei doi tineri lui dau seama că s-au regăsit, că sînt soți, uniți de astă dată prin dragoste...

Ca și în nuela lui Puskin, pe ecran rolul principal îl deține Iarna rusească, cu răzpele, viscolele și virtuteurile ei ametoare. Regizorul Vladimir V. Basov — care este totodată autorul scenariului — a folosit ecranul lat și tehnicoolorul pentru a reda cele mai tipice peisaje hibergnale ale Rusiei, în care nemărginirea perspectivei captivează prin frumusețea ei unică.

În rolurile principale: Valentina Titova, Gheorghi Martiniuk, Oleg Vidov și Maria Pastuhov

[illegible][illegible]

**„MICĂ ISTORIE”
A CINEMA-
TOGRAFIEI**

[illegible]

CRONICA MUZICII: Fundal sonor sau componenta dramatică

[illegible]

CRONICA „GAUDEAMUS IGITUR”

SĂ NE BUCURĂM, DECI?

Nu încă. Să mai așteptăm. Așa cum am așteptat alții ani un film despre profilul moral și spiritual al tinerei generații, să continuăm a-l aștepta și după *Gaudemus igitur*. Invitația la bucurie a scenariștilor Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu, a regizorului Gh. Vitanidis nu este lipsită de baze reale. Din păcate însă, intențiile lor bune au rămas încă din scenariu în stadiu primar, s-au materializat doar pe ici-pe colo, s-au dizolvat adesea într-o istorisire searbădă, săracă în adevăr de viață.

Vîrsta palpitantă a primului „gaudeamus”, cu farmecul tinereții ei, încă din anii Heidelbergului de odinioară, poate constitui, neluând, un subiect, un bun subiect de film. Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu au cedat, desigur, unei irezistibile tentații, scriind pentru peliculă — într-o primă experiență cinematografică — istoria unui examen de admitere la facultate. Clujul, orașul unor nobile tradiții universitare le-a servit drept cadru și — fără îndoială — i-a stimulat și inspirat. Premisele erau deci, mai mult promițătoare, dacă ținem seama pe lingă toate acestea și de talentul literar, confirmat, al autorilor.

Și totuși...

Așteptările de acasă au rămas nerăsplătite. Insuficient pregătiți pentru un film de „cursă lungă”, scenariștii s-au sufocat pe parcurs. Au pornit-o destul de bine, au reușit să surprindă cite ceva din emoția și eferveșcența dinaintea examenelor, au lansat citeva tipuri cu perspective (deși alb-negru în delimitarea caracterologică a unora e supărător), au trecut cu bine, alături de eroii lor, unul din momentele importante ale filmului — examenele universitare — pentru a cădea irevocabil la proba „examenului de viață” pe care o înscenează, inabil, aceleorași eroi. Efectiv, povestea filmului prinde contururi artistice doar în prima sa parte, atunci cînd faptele de viață au încă adieri de autenticitate și cînd realizatorii ocolesc soluțiile schematice, abundente spre sfîrșit.

Cliseele intervin și în portretizarea unora dintre personaje. Ioana, eminentă candidată la filologie cu nostalgii de copilă, este desenată foarte șters în scenariu, tocmai datorită comportamentului său invariabil perfect. Evoluția lui Emil — în persoana căruia realizatorii au încercat să surprindă drama nu lipsită de adevăr și consecințe a egoismului și a „multumirii exagerate de sine” — are o traiectorie verosimilă doar pînă la un anumit punct; personajul eșuează apoi într-un caz melodramatic și toată epopeea dezagregării și recuperării sale morale, ni se pare fals — sau, în orice caz, insuficient — argumentată artistic. Un personaj total neinteligibil este „încîntătorul” domn Spirea, care se hrănește și ne hrănește numai cu aforisme (în stil propriu) și care nu este numai „negativ” ci și pictor, asistent universitar, tutore de minori, afacerist și curtezan... Pia, cu dramul ei de inconștiență și cu pasiunea temporară a plăcerilor interlope — este structural — un personaj credibil, dar desfășurarea rolului său urmează, de asemenea, schema. Mai mult relief artistic capătă candidatul veteran la studenție, Mihai Gliga, personaj tipic și spiritual care ascunde sub coaja aparențelor un suflet mare și generos. Cu sau fără voia realizatorilor (de sigur fără, după cum înțelegem din evoluția conflictului) acest tip se impune, în primul rînd, atenției. Îl urmează Timidul, care își etalează trăsăturile generice în situații revelatoare, și alte personaje episodice — printre care Teo, studentul din anii mai mari.

Regizorul Gh. Vitanidis, aflat în fața unui scenariu inegal, a încercat să aprofundeze calitățile originare — reușind pe alocuri —, dar contribuția sa la realizarea filmului poartă, de asemenea, pecetea inegalității. Există în peliculă secvențe frumoase, care denotă un progres față de corectitudinea inexpressivă (sau incorectitudinea expresivă) manifestată de regizor în realizări anterioare, de tipul *Post-restaurant*. Clujul dinaintea momentului hotărîtor al examenului de admitere se înfățișează viu pe ecran, cu emoția studențească a ultimelor recapitulări de materie, în cadența ritmică a pulsațiilor unei inimii. O altă pagină de reținut a filmului: așteptarea febrilă a părinților în timpul examenului scris. După unele episoade ale examenului de fizică, după examen în așteptarea rezultatelor scena lui Emil cu oglindă, ruptă din soare”. Virtuozitatea unor tineri actori (Sebastian Papaiani, în deosebi) duce filmul spre alte bune momente individuale.

Astfel de realizări mai pot fi aflate în film, dar ele sînt concurate și adesea copleșite de secvențe reci, fără fior și febră tinerescă, dominate de false detalii de viață. Masiva petrecere studențească, prilejului de sfîrșit examenelor, este lipsită de vigoare tocmai pentru că realizatorii i-au răpit spontaneitatea, dîndu-i în schimb ținuta — eveniment impropiu — a unui spectacol mult repetat și studiat. „Cupa” adunare dansantă a „negativilor” este inofensivă ca o academie, după cum continuarea petrecerii cumulează un procent însemnat de stridențe (tentativa violului, apariția haziu de neverosimilă a „salvatorilor morali”, „evadarea” Piei și lunga ei călătorie în noapte etc.). Emfatic și artificial mi s-a părut momentul întonării pe patru voci a oricun emoționantului „Gaudemus igitur”, de către absolvenți — profesorului lor, statuar și măreț profilat în cadrul unei ferestre. False și în film, literaturizantele episoade din scenariu în care Emil și Ioana își manifestă exuberanța juvenilă în jurul unui scrînciob, sau în care tinăra eroină „fără pete” pornește pe urmele ei de școlăriță. Chiar mai falsă decît în scenariu, intervenția Char-



Să fie unul din momentele lirice ale filmului *Gaudemus igitur*? Nu. Sîntem doar în fața unei îmbrățișări forțate dintre Pia (Irina Gărdescu) și Spirea (Dem. Rădulescu).

lizoare a Ioanei în fața unui Emil indiferent și rece, pornit pe drumul ratării.

Inegalitățile regionale sînt pregnant evidențiate de filmările propriu-zise. Alături de secvențe în care senzația autenticului predomină (gara, momentele ce însoțesc genericul, unele aspecte ale străzii clujene surprinse „pe viu”), filmul ne oferă imagini amorse și anodine, în deosebi în timpul plimbării prin Cluj a celor doi îndrăgostiți. Inadmisibile, gresilele — elementare — de monta (evidente în timpul aceleiași plimbări), greseli pe care publicul le observă, dar pe care ochiul regizorului (și în alte împrejurări prea puțin exigent) le-a trecut cu vederea. Colaboratorii regizorului s-au dovedit utili filmului, în deosebi compozitorul H. Mălineanu (autorul unor melodii tinerești) și, după el, operatorul N. Girardi și scenograful Marcel Bogos. Impresia de convențional planează, însă, în unele interioare; acasă la Ioana, spre exemplu, excesul de „lustru” și „aranjat” în decor lasă o impresie neplăcută.

Ne-am întrebât dacă distribuția filmului este judicioasă, pe ansamblul ei, și răspunsul nu a fost tocmai afirmativ. Desigur, rolul lui Mihai este pentru Sebastian Papaiani un excelent prilej de a-și reconfirma aptitudinile cinematografice spre comedie, o comedie scilicet, nuanțată și neostentată. Printre reușitele filmului se înscrie jocul firesc, bine dozat și gradat, al debutantului Ilie Petre (Timidul). Încredînd unele roluri episodice unor actori cu multă expresivitate (Dem. Rădulescu-Pia), regizorul a contribuit la buna particularizare a tipurilor, chiar dacă uneori a lăsat deschisă, discret, o porțiță spre caricatură. Rezultatele nu ne-au convins, însă, tocmai în ceea ce privește personajele prime ale filmului. Debutanta Ileana Dunăreanu a fost aridă (cu abia întrezărite disponibilități lirice) într-un rol arid. Iar Șerban Cantacuzino, excelent în *Srîrnul*, a strecurat prea adesea note false în evoluția sa, ca să nu ne pună pe gînduri în ceea ce privește eficiența (sau ineficiența) îndrumării regionale. Oricum, regizorul a greșit, avînd în distribuție doar ca semi-figurantă, o actriță multilateral dotată ca Ana Sezeles. Nu putem omite unul din elementele „senzaționale” ale interpretării actriței: inedita compoziție a... inginerului de sunet Dan Ionescu (în rolul examinătorului), care are cel puțin două momente — în timpul examenului de fizică — deosebit de expresive.

„Oricum film, indiferent de vîrsta și experiența realizatorului, este un nou examen, mai greu decît cel precedent” — ne avertizează programul de sală al acestui film despre examene. Ne întrebăm: creația lui Gh. Vitanidis și a scenariștilor Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu obține notă de trecere?

Călin CĂLIMAN



Eroii ascultînd cîntecul care dă titlul filmului.



Ileana Dunăreanu și Șerban Cantacuzino în altă scenă din film.

Retrospectivă



„Martorul mut, personajul care comentează din priviri o scenă accentuându-i ironia, joacă un rol important în Noaptea furtunoasă. Iată-l, în fotografie, pe sergentul de poliție (fratele actorului Gr. Vasiliu-Birlic) urmărind conversația dintre Jupin Dumitrache (Al. Giugaru) și Nae Ipingscu (Iordănescu-Bruno).”

„NOAPTEA FURTUNOASĂ” și ecranizarea lui Caragiale

Nu există operă care să fi prezentat o atît de mare atracție pentru cinematografia românească ca aceea a lui Caragiale. Interesul nu trebuie să mire, fiind vorba de literatura unui maestru al narațiunii concise, al portretului sugestiv, al dialogului particularizant.

Adaptări după Caragiale s-au făcut, după cum se știe, într-un număr considerabil. Filme care să redea însă nealterate spiritul, inteligența, umorul marelui scriitor (acele ecranizări-opere de artă după care înținem de cînd ni se tot oferă copii stîngace pe peliculă) sînt de ordinul excepțiilor. Asupra unei asemenea „excepții” vom stăruî în articolul de față. Este vorba de *O noapte furtunoasă*, ecranizarea lui Jean Georgescu ce poartă ca dată a realizării, anul 1944.

Noaptea furtunoasă este un moment esențial pentru filmul nostru artistic. Spunînd acest lucru, ne gîdim nu numai la arta cu care este transpus cinematografic o piesă de teatru (deși faptul merită să fie semnalat, mai ales pentru cei ce afirmă că o lucrare scrisă pentru scenă nu poate deveni film, în deplînul înțeles al cuvîntului), ci și în limbajul folosit (un montaj excelent, o deosebită pricepere în găsirea detaliului semnificativ, o contrapunctare prin muzică a scenelor-cheie). *Noaptea furtunoasă* e o lecție de bun cinematograf, o adevărată ecranizare. Ea n-a fost egalată decît tot de autorul ei (Jean Georgescu realizează în 1952 trei „miniaturi Caragiale”, de o incontestabilă valoare artistică: *Vizita*, *Launul stăbuciniilor* și *Arendașul român*).

„Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește, alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale”. Cuvintele acestea au fost scrise de profesorul Tudor Vianu acum două decenii și jumătate.

În patru decenii de la *Păcat*, realizat în 1924 de Jean Mihail și plină la *Mofturi* 1960, producția lui Jean Georgescu din 1964) adaptatorii lui Caragiale s-au străduit să ajungă la elementele care alcătuiesc obiectul artei marelui scriitor. Au făcut-o în repetate rînduri Aurel Miheș și Gheorghe Nagy (*Două lozuri*, *D-ale carnavalului* și *Telegamele*); a înlocuit, o singură dată, și Haralambie Boroș (în *Politică cu... delicatețe*). Victor

Iliu, împreună cu Sică Alexandrescu, ne-au oferit și un spectacol-filmat (*O scrisoare pierdută*) care are meritul de a păstra pe peliculă chipul și stilul de joc al unor interpreți valoroși.

Totuși singurul realizator din cinematografia românească care a intuit sensurile multiple ale literaturii lui Caragiale, care n-a pierdut din vedere subtilitatea sa, este deocamdată Jean Georgescu.

Mai întîi despre felul cum a fost reconstituită atmosfera epocii. Cel mai colorat (a se înțelege culoare locală) dintre filmele Caragiale, rămîne *O noapte furtunoasă*. Nici decorativul carnaval (cu numere de circ, cu măști care se „tachinează”, cu reclame stridente), nici băria descrisă cu lux de amănunte (*Două lozuri*), nici tîrgul de provincie ce găzduiește promenade „humil bune” în ritmurile muzicii militare (*Telegamele*) nu izbutesc să fixeze în mintea spectatorului o epocă, un mediu social, așa cum o fac secvențele din grădina „Junion”, de pe „maidan” ori din casa cherestegiului (*O noapte furtunoasă*). Alături de Jupin Dumitrache, Zița și Veta, „Junionul” găzduiește o întreagă suită de burghezi înuți și lipșiți de gust, care privesc timp la „comedile” lui Ionescu; au venit aici flîndă e „de bon ton”; s-au adunat la mesele alinate în grădina pentru a bea un vin, a arunca „ochiade la cucoane” (amicul Rică Venturiano), a ride pe seama altora. Capitala lui 1876 era plină de străduțe nelîngurite, de maidane și gropi. Pe un asemenea maidan apare și Rică, cu redingota impecabilă, și cu „Iobanul sîc”, salutînd-o, mereu reverențios, pe Zița care trece, zîmbind „pudic”, spre casă. Locuința lui Dumitrache are tot dichisul; Jupînul și Veta locuiesc în odăile de sus spre care duce o scară destul de artoasă; prînzul se poate lua și în curte (la una dintr-„mesele de familie” continuă Dumitrache să-și verse focul pe acele „coate-goale” bănuît a fi un atentator la „omoresa” sa).

Trecînd de la piesa la film, Jean Georgescu a știut să rețină din text acele „acțiuni narate” (criticul Vicu Mindra le amintește ca pe o trăsătură specifică a teatrelui lui I.L. Caragiale) care puteau fi foarte sugestive în imagini. Despre una din ele „Junionul”, am

amintit mai înainte. Nu este însă singurul exemplu. „Aventura” lui Rică Venturiano, petrecută pe schelele din jurul casei lui Jupin Dumitrache (episod tratat de Caragiale la modul parodiei genului polițist), este povestită în film prin imagini de un comic savuros. În această secvență joacă tot: decorul, lumina, imaginea, actorii. La început, Rică aleargă dezorientat pe lemnăria subredă (în timp ce Jos, în curte, îl caută cu disperare Jupînul, Chiriac și Ipingscu); apoi îl apare ideea salvatoare: studentul în drept și publicistul se ascunde într-un butoi; și iată-l pe Venturiano (pe care aici, ca și în alte locuri din film, nu-l putem despărți, nu ni-l putem imagina fără prezența actoricească a lui Radu Beligan), „năvălînd” în butoi — n-a mai rămas afară decît pălăria oratorului a cărei umbră comică se profilează pe zidul casei. D-ale carnavalului se mulțumește, fie să lase personajele, ca pe scenă, să nareze unele acțiuni (confesiunea pe care i-o face Crăcănel lui Pampon despre cele opt amante care l-au „tradus” este rezolvată de rezizori în limitele unei obișnuite scene de teatru), fie că renunță la povestirea unor episoade (de pildă, trucul pe care-l folosește „spîritul” cu abonamentul de ras), fie că dublează narațiunea devotată în imagini cu repetarea ei în dialog (găsirea bilețului de amor în camera Dîdinei). Mircea Stăfănescu, autorul adaptării pentru ecran a *Telegamele*, a observat, la rîndu-i, această calitate a textelor lui Caragiale și a izbitit, în cîteva locuri, să-l dea cuvenita transpunere cinematografică. Prima telegramă a lui Costăchel Gîndurdu și raportul procurorului sînt detaliate în două secvențe (cafeneaua și piața publică) în care își face loc, dincolo de o anume șarjă interpretativă, umorul semitonului. Nici de data asta ecranizatorii nu le-a fost însă de-ajuns Caragiale. Au apărut inevitabile „completări”. Pe linga acțiunile narate în proză, au apărut altele „imaginate”. Filmul a fost astfel încălcat, lipsit de ritm, substanța telegameleor a fost diluată, iar efectul asupra spectatorilor redus.

În *O noapte furtunoasă* (mai apoi în *Vizita* și *Launul stăbuciniilor*) se acordă cuvenita atenție portretului satiric. Personajele nu sînt concepute ca simple

purtoare ale unor replici „de haz”. Înțelegîndu-l pe Caragiale în intențiile sale critice, Jean Georgescu a știut să surprindă resursele psihologice care pun în acțiune tipuri umane dintre cele mai diverse. Proștii din *Noaptea furtunoasă* sînt caracterizați prin stupiditatea „ambli” și răutate (Jupin Dumitrache), ori prin automatismul de gîndire („rezonul” lui Nae Ipingscu); semidoctii ridiculi, printr-o logică aberantă și preferința pentru pseudococtraverse (Rică Venturiano); „damele” (Zița și Veta) prin lipsa de gust și de sensibilitate, *apartenența socială* a personajelor acestei comedii de moravuri. Jupin Dumitrache este cherestegiu „apropiat” (din comportarea față de Spiridon se vede bine acest lucru); Chiriac este și sergent în garda civică (episodul cu Tache pantofarul vine să ni-l înfățișeze în această ipostază); Rică Venturiano e, de fapt, arhivar la o judecătorie obscuro de șarjă, de strident și vulgarități. Mahalații din *D-ale carnavalului* și „onorabili” din *Telegamele* sînt descriși, printr-un exces de caricatură, în linii prea groase, puțin verosimile. Ceva din lipsa de gust și măsura personajelor lui Caragiale a trecut parcă asupra adaptatorilor săi cinematografici. Ne Girimeca, ascuns sub patul Dîdinei, se dedă la tot felul de clovnării; Mișei Baston i se rezervă o scenă în care și declamă melodramatic durerea pentru faptul că „Bibicu” o înșală; procurorul cheflin din *Telegamele* este pus să facă o serie de bufonerii gratuite. Și așa mai departe... Mai aproape de modelul literar este doar Letter Popescu din filmul *Două lozuri*. Observația realizată și-a făcut loc în conturarea portretului acestui personaj care trece de la satisfacțiile naive ale micului burghez, eliberat de obligații funcționărești, la dispararea celui care înțelege că norocul l-a jucat o farsă sinistă.

Martorul mut, personajul care comentează din priviri o scenă accentuînd



«Alături de Jupin Dumitrache, Veta și Zița, „Iunoniul” găzduiește o întreagă suită de burhezi înconși și lipsiți de gust, care privesc timp la „comediile” lui Ionescu.

ironia autorului, joacă un rol important în *Noaptea furtunoasă* (să ne reamintim figura lui Spiridon urmărind-o, cu un surle fin, pe Zița, atunci când citește bilețul de amor al lui Rică, ori chipul polițaului proptit în ușa secției, care mizează uimirea față de cele povestite de Jupin Dumitrache, amicului său Ipingescu). Martorul mut devine, însă, în *D-ale carnavalului* și *Telegame*, un personaj în plus, ostentativ, lipsit narațiunii cinematografice pentru a accentua (să nu fi fost suficient de clare?) intențiile satirice ale autorului. Așa se face că oamenii din popor apar în astfel de pelicule clătind grav din cap sau zimbând disprețuitor, în stilul tradițional al operei, iar măturători și flăcăuțari pseudosimbolici, forțând concluzia, finalitatea critică a operei de artă.

Comicul de limbaj, oralitatea stilului lui I.L. Caragiale sînt judicious puse în valoare de filmul *O noapte furtunoasă*. Cuvîntul se adaugă gestului, pantomimei, pentru a servi la deplina caracterizare a personajelor. Vorbirea stereotipă, banalitatea comunicării, locul comun de gîndire sînt numai cîteva din trăsăturile care completează portretul cinematografic al Jupînului Dumitrache; incoerența exprimării, exagerările latinești și franțuzismele poietice, li sînt specifice lui Rică. Celebrul monolog: «Ange! radios, de cînd te-am văzut inițias dată pentru prima oară...» capătă o funcție dramatică deosebită în adaptarea pentru ecran. Mai întîi ni se arată un Rică, nu lipsit de grație, caligrafic, în a măsă de cafeana, gînduri de frigate; aceiași personaj va cădea în genunchi în fața presupusei Zițe, recitînd patetic declarația de iubire. Și în primul și în cel de-al doilea caz, regia a contat pe efectele de lumină: la cafeana, silueta voit elegantă a lui Rică se distinge pe peretele din apropiere; în camera lui Dumitrache, lampa cu gaz mîrită de Veta produce șocul necesar asupra prea emotivului amoret, cu un virtuos în ale limbii rînduștii, cu un autor care a știut să dea proprietate cuvîntului, și-au permis să «colaboreze» autorii filmului *D-ale carnavalului*. Un început ambicios, lungit peste măsură, își propune să ne prezinte identitatea personajelor care vor intra apoi în jocul vodevilului (pe Pampon

trișind la cărți, pe Didina aruncînd ochiade «Bibiului»). Cu un text rupt, prologul neavenit căută zadarnic să ajungă la controversale aberante, tipice pentru «venerabili și stimabili» din opera lui Caragiale. De altfel și agramatismul faimoaselor «telegame» trece în film aproape neobservat.

Am lăsat la urmă un element al limbajului cinematografic fundamental pentru *O noapte furtunoasă* — montajul. Jean Georgescu a dovedit mult talent, dar și multă mîgălă în încheierea filmului său. Prin montaj, regizorul a asigurat sinteza timpului, ritmul general de desfășurare a acțiunii, dinamica interioară a fiecărei scene. «Iunoniul» este unul din episoadele remarcabile soluționate prin montaj (schimbul de zîmbete tandre dintre Zița și Rică alternează cu întîmplările de pe scenă: privirile furioase aruncate de Jupin Dumitrache — cupletele lui I. D. Ionescu. Montarea ingenioasă a trei planuri de desfigurare a acțiunii (intrarea lui Rică în curtea casei «cherestegiuului», pregătirea Vetei pentru culcare, rondul făcut de Jupin Dumitrache și Nae Ipingescu) asigură gradația necesară pentru finalul exploziv al comediei. Montajul este, în același timp, element de subliniere a poantei (de pildă planurile montate, în cîteva locuri ale filmului, cu buclucul număr 6 devenit 9). O reușită în materie de condensare a spațiului și timpului de montaj este și *Lambu stăbînicului*.

Comparația dezavantajează și la acest capitol celelalte ecranizări Caragiale. În *D-ale carnavalului* montajul a fost făcut ca o simplă îndelungată tehnică, și aceasta dusă la capăt cu destulă stîngăcie. Vodevilului derulînt, lent, fără ritm, fără acel crescendo necesar, i se «pompează» mereu vesele, prin intercalarea unor planuri adiacente cu numere de circ. Montajul rămîne descriptivist, lipsit de nerv și în *Două loturi ori Telegame*. Regizorii pierd, nesusținînd cînd trebuie să pună punct filmului, chiar o poantă finală de mare haz în textul scriitorului. Două loturi părăsesc, cu un dezmodinînt, cinematograful izbit; șocul produs asupra lui Lefter Popescu, repetarea la infinit a cuvîntului «vice-versa», spargerea statuii, duse-seră acțiunea pînă în pragul cîvîntului strîșit. Totul este strîct însoțit de ilustrația naturalistă a unei ironii subtile a

autorului: Lefter devine în film un bătrîn senil, iar soția sa o_junge o mîlăică singuratică. Dar scriitorul mărturisea că «neînd printru acel autori care se respectă...» după scandalul de la bancher nu mai știu ce s-a întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu».

Jean Georgescu și-a continuat șirul ecranizărilor după opera lui I.L. Caragiale cu *Mofturi 1900*. Ca ansamblu, filmul acesta este mai puțin izbit. De data asta regizorul nu a mai ajuns la acea atmosferă a Bucureștiului de altădată, la acel pitoresc mult dorit, specific epocii. Cotelelor de schițe n-a mai fost preparat cu abilitatea de odinioară. Cele două principale locuri ale acțiunii, berăria și trenul, ca și strada, zona de trecere și de legătură între episoade, n-au totdeauna o funcție dramatică precis definită. Omorul este de bună calitate în *Bubico* (schită notabilă pentru ritm și interpretare, din păcate, văduvita de poanta finală), sau *Amicii* (replica și pantomima sînt aici cu totul în spiritul textului), dar pare forțat, trivializat în C.F.R. și în parte, *O lacună*. Și distribuția (cu o revelație, Mircea Crisan în rolul lui Mache din *Amicii*) este făcută cu unele nepotriviri caracterologice (Iurie Darie în rolul soțului din C.F.R. și mai ales Vasile Tomazan din schița Diplomatice).

Sîmț o anume amărăciune vădînd inegalitățile acestei ultime producții. Dar Jean Georgescu va rămîne în istoria cinematografiei românești pentru valoarea cinematografică a *Noapții furtunoase*. Va rămîne și va avea meritul, deocamdată singular, de a nu se mulțumi să copieze clișeele, tiparele de care nu s-a despărțit nici una din montările sale ale pieselor clasice, ci de a merge spre o compoziție realistă, spre înțelegerea și reliefaarea a tot ce e-a specific lumii peștrăie a Bucureștiului de altădată.

Că și la alți mari autori comici, și în literatura lui Caragiale s-a strecurat o notă amară (n-am spus nostalgică), o cită cîtă tristete față de micimea sufletească, față de aspirațiile prea limitate ale celor din jur. Și filmul *Noaptea furtunoasă* adaugă, din cînd în cînd, resurse o tonalitate aparte. Poate că Jean Georgescu a intuit aici cel mai exact gîndurile intime ale lui Caragiale.

Cartea de film

„PREMIER PLAN”

Revistele de specialitate al căror număr a început să fie impresionant în lume, apar în cele mai diverse formule. Una dintre ele, care ni se pare atrăgătoare este „Premier Plan”. Anunțată ca o publicație lunară, „Premier Plan” a apărut din ianuarie 1964 pînă în ianuarie 1965 în numai cinci exemplare. Quasi-periodică deci, revista este interesantă prin formula ei. Fiecare număr devine un soi de dosar al unui cineast de seamă. În decursul perioadei la care ne referim, de la începutul anului '64 pînă astăzi asadar, au fost prezente pe copertile revistei, pe rînd, numele lui Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Luis Buñuel, Ingmar Bergman și Dziga Vertov. Este aici o atență echilibrată a domeniului istoric cu creația strict contemporană, fapt care dealtmînteri rămîne tot timpul în atenția redacției.

Piesa de rezistență a fiecărui număr din revistă îl constituie un studiu asupra operei cineastului. Pîc că este vorba de o analiză cronologică a filmelor sale, așa cum s-a procedat în cazul lui Buster Keaton sau Ingmar Bergman, fie că avem de-a face cu o analiză a operei în ansamblu, încercîndu-se delimitarea și definirea temelor majore ale preocupărilor creatoare esențiale, așa cum s-a făcut în cazul lui Lubitsch și Buñuel, studiul este conceput cu maximă seriozitate. Nu sînt simple compilații, prezentări populare, ci analize problematice unui artist, ci cercetări originale, acurțurile impuse de dimensiunile revistei stimului concentrarea studiului, densitatea sa. Îndrăgitorilor celor două modalități amintite, autorii își abordează temele în cele mai variate moduri. Studiul despre Bergman este semnat alături de Jean Béranger, de o vechi și foarte serioasă cercetător al operei cineastului francez, de Francis D. Guyon. Autorul folosește în aparență modalitatea tipică a filmului lui Bergman în ordinea lor cronologică. În fond, însă este vorba de o foarte bogată informație, mentată cu inedite comentarii ale autorului sau chiar ale realizatorului, care operează precum și între filmele sale și universul artistic înconjurător. Marcel Oms, preocupat de opera lui Buster Keaton, se oprește pe scurt la fiecare dintre filmele acestuia încercînd o succintă diferențiere a fiecăruia față de cele precedente. Spre deosebire de el, Mario Verdone, încearcă sistematizarea și integrarea a lui Ernst Lubitsch călătind caracteristicile pînă în cele mai intime fibre ale filmelor sale.

Fiecare revistă conține o filmografie și o bibliografie a cineastului respectiv. Ceeace ridică publicația la nivelul unei cercetări serioase. Studiul este însoțit de texte definitive sau despre cineast.

Acum, se pare definitiv în această formă, revista „Premier Plan” oferă cititorilor săi în fond niste volume — a căror apariție periodică organizează cu timpul într-o istorie sub-generică a marilor realizatori. Îndepărtîndu-se, prin formula sa, de abordarea informativă asupra actualității cinematografice, și prin această de profil de obisnuit al unui periodic, „Premier Plan” a întreprins o operă culturală de reală valoare. Mai mult cîtă decît revistă, această publicație în serie merită toată atenția celor interesați de problemele artei filmului.

Ion BARNĂ

Răzvan POPOVICI



Publicitate

MERII SĂLBATICI

O PRODUȚIE A STUDIOURILOR BUCUREȘTI. Scenariul: Vasile Rebreanu. Regia: Alecu Croitoru. Imaginea: Octavian Basti. Muzica: Liviu Glodeanu. Decoruri: Elena Forțu. Cu: Dana Comnea, Ștefan Clubotărașu, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț, Toma Dimitriu, Ileana Stana Ionescu, Draga Olteanu, Gheorghe Radu, Ernest Maftei.



COPERTA I:

Alain Delon — neuitatul interpret a lui Rocco din Rocco și frații săi și a lui Tancredi din Ghepardul va deține dublul rol principal în filmul *Laleaua neagră*.



COPERTA a IV-a:

Regizorarea Elisabeta Bostan autorea filmelor *Puștiul*, *Năică* și *Amintiri din copilărie* (foto Spitzer Clara).

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ecaterina Oproiu ■ 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 Scintilei” — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

luni 26 Iunie 1970

ci nr. 5
ANUL III (29)
revista lunară
ne de cultura
ma
cinematografică

