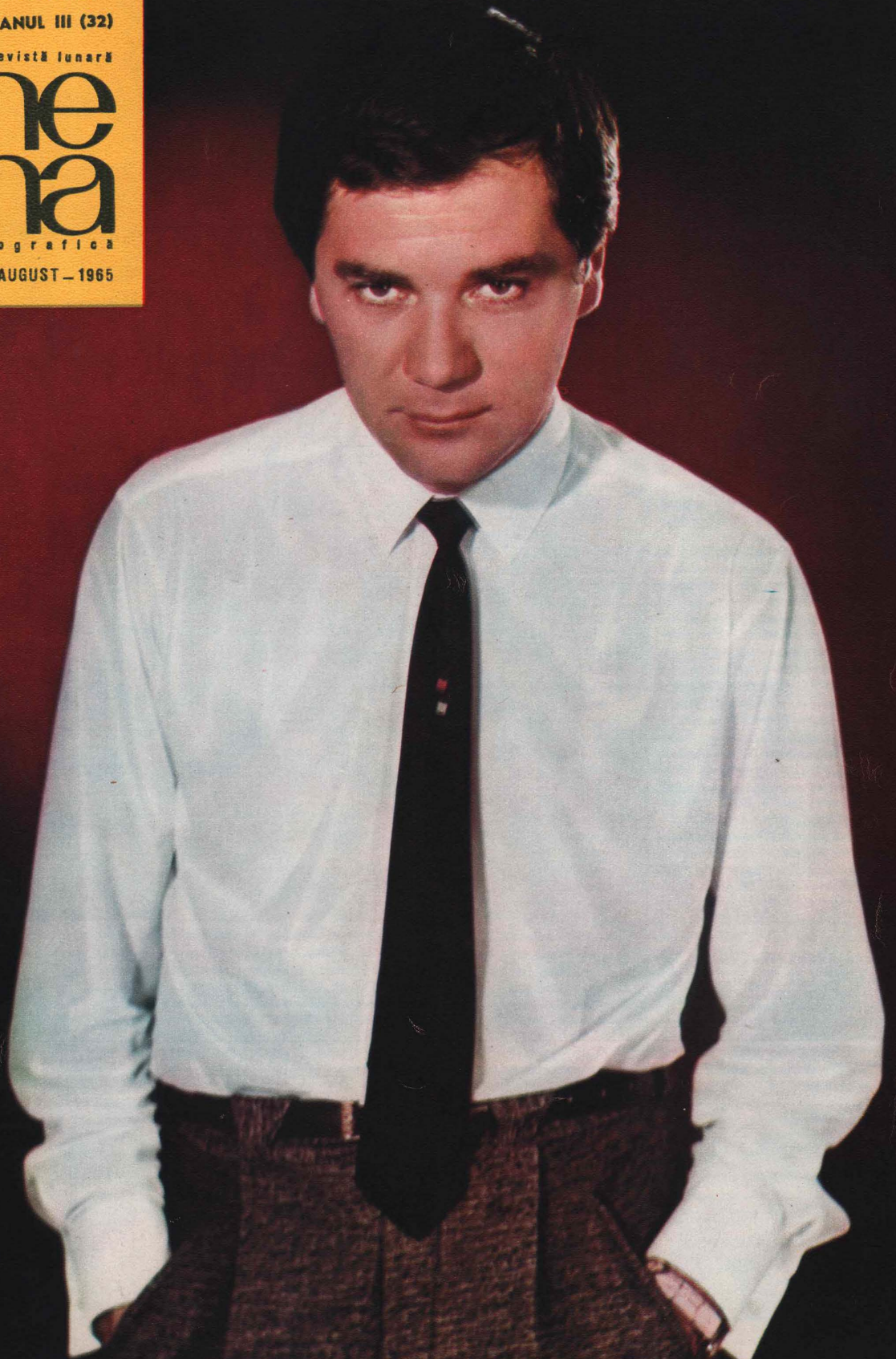
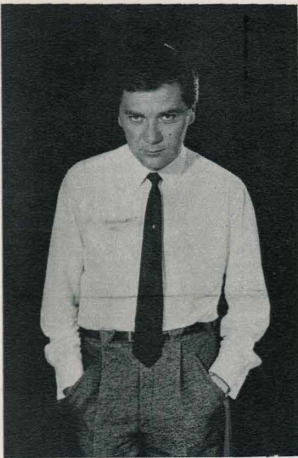


nr. 8
ANUL III (32)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

BUCUREȘTI – AUGUST – 1965





ION BESOIU, laureat al Premiului de interpretare masculină la Festivalul de la Mamaia, pentru rolul Tomşa din **Neamul Şolmăreştilor** va reapare pe ecrane în filmul **Cartierul veseliei** (foto: Clara Spişer).

DIN SUMAR:

VICTOR ILIU —
Dialogul cu milioanele de oameni
Masa rotundă a revistei „CINEMA”
— stagiunea 1964-65
Tribuna Pelicanului Alb

MIHAI TOLU —
Regizori contemporani — François
Truffaut și Louis Malle

ENRICO ROSSETTI —
O nouă personalitate a Ginei Lolo-
brigida

IVAN STOIANOVICI —
Incursiune în studiourile bulgare

M. ALDEA —
René Clair la Serbările galante

ALICE MĂNOIU —
Retortă și realitate

GIDEON BACHMAN —
Noua cinematografie americană
după 5 ani

JERZY TOEPLITZ —
Cele mai bune 12 filme documentare
ale lumii „Poșta de noapte”

CRONICA FILMULUI STRĂIN
CINEMA — TELECRAN
DIALOG — MERIDIANE
ȘANTIER — SECVENȚE —
INFORMAȚII
CARTEA DE FILM

Actrița germană **Angelica Domröse**, cunoscută publicului nostru din filmele mai vechi **Rătăcirile dragostei**, **Dragostea și pilotul secund**, **Dosarul furat** și revăzută de curând în rolul Ruth Bodenhein din **Cronica unei crime** (foto: Roman Balinski).



Luminița Iacobescu și **Ion Besoiu** în Camera albă (regia: Virgil Calotescu), **Irișca Petrescu** și **Dan Nătu** în **Duminică la ora 6** (regia: Lucian Pintilie) interpretează eroii de aceeași vîrstă. Li desparte însă perspectiva a două decenii.

Dialogul cu milioanele de oameni

În aceste zile de epocală însemnătate pentru viața poporului nostru este firesc ca toți cei care contribuie la creația și producția cinematografică să-și facă nu numai o evaluare a rezultatelor și a forțelor de care dispun, sub forma unui bilanț mai mult sau mai puțin cuprinzător, dar în același timp este necesar să se gândească la viitor, la modul cum arta noastră se va sincroniza cu dinamismul epocii, cu îndrăzneala construcțiilor, cu temeritatea proiectelor, cu încrederea în perspectivele socialismului, încredere care decurge din concordanța riguroasă dintre vorbe și fapte, dintre proiecte și scadența lor în timp.

Ultimul Festival național al filmului a însemnat un examen cvasiglobal al capacității noastre de a aborda, sub diferite forme, realitatea, un examen al maturității profesionale la care s-a ajuns în acești ani, de când există cinematografia noastră socialistă, datorită mijloacelor tehnice-materiale care i-au fost puse la îndemână și stimulării ei multilaterale. Totodată, noi putem de pe acum și simțim chiar obligația să apreciem drumul încă lung pe care îl mai avem de parcurs până la deplina maturizare ideologică și artistică a filmului românesc.

În Directivele Congresului Partidului, se prevede dezvoltarea bazei tehnice-materiale, sporirea capacității de producție a studiourilor noastre, ceea ce va face ca numărul de filme să crească an de an. Aceasta implică selecționarea și creșterea de noi cadre de creație și tehnice, prin atragerea în studiouri a unor creatori de talent din alte arte, prin extinderea și ridicarea nivelului calitativ al învățământului de specialitate, paralel cu înzestrarea și reutilizarea studiourilor cu tehnica modernă, pentru ca cinematografia noastră să poată răspunde imperativului fundamental al calității, al atingerii nivelului mondial competitiv. A sosit timpul să ne gândim la o nouă structură tehnică-organizatorică a studiourilor noastre, pentru a le face apte să răspundă cu promptitudine sarcinilor din ce în ce mai diversificate ce ne revin, renunțând la concepția abstractă a stereotipiei producției de filme, pe care ne-am obișnuit să o considerăm ca o mașină gata montată pentru veșnicie.

Cinematografia, artă modernă, se află într-o intimă și continuă interdependență cu tehnica și știința secolului al douăzecilea, ele însele într-o spectaculoasă și radicală evoluție, de unde numeroasele și însemnatele modificări ale procedeele de lucru (realizarea culorii, înregistrarea sunetelor, mobilitatea aparatului de filmat etc.) care afectează însăși estetica cinematografică, apropiie mai mult filmul de realitate (vezi, printre altele, „cinematograful-direct”) și duc la abandonarea istorioarelor gata fabricate, artificiale, conferind, în schimb, ecranului pulsul vieții nefalsificate de scheme estetice și didactice.

Dar, dacă în producția bunurilor de consum, se prezintă spre omologare prototipul, după care se trece la producția în serie pentru piață, în cantități și sortimentele cerute, noi producem opere de artă care sînt unicate și care trebuie să intre direct în circuit, adică în contact cu oamenii, cu funcția lor este-

tică, ideologică și educativă întregă. Și totuși „omologarea” se face într-o anumită fază a realizării filmului, — la scenariu. Scenariul este în cinematografie ceea ce în arhitectură este proiectul viitoarei construcții. Dacă proiectul este greșit, urit, nefuncțional, filmul va fi și el ratat, va fi o ocazie pierdută.

Pentru ca să obținem scenarii-proiecte și să realizăm filme care să redea veridic viața, preocupările și lupta poporului nostru și să se identifice pe deplin cu aspirațiile sale, cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, este nevoie de o mai mare solidaritate și un contact mai strîns între literatură și cinematografie. E timpul cred cînd cei mai mulți dintre scriitori, tineri și vîrstnici, ar trebui să se convingă că filmul este un vehicul, uneori de neînlocuit, prin care ei pot să transmită oamenilor un mesaj; să ia act de faptul că au la dispoziție unelte de persuasiune ale unei arte noi, cu o forță extraordinară. Scriitorii nu au motive să încerce nici un fel de complexe incomodante față de mijloacele specifice, multă vreme învăluite în misterul studiourilor de filme. E nevoie, într-adevăr, de cunoașterea „alchimiei”, de contactul cu laboratorul atît de complex al artei cinematografice, dar nu o profesionalizare meșteșugărească așteaptă cinematografia de la scriitori, ci considerarea filmului ca un mijloc de comunicare a propriilor lor gânduri, pentru realizarea unui dialog complex, acut, cu milioane de oameni — și atunci specificul artei noastre va putea fi însușit ușor.

Noi am început să depășim, în special regizorii au început să depășească faza primitivă a cinematografului descriptiv-literar și trebuie să ne străduim mai mult ca filmele noastre să nu rămînă niște simple mărturii mecanice ale unor realități trecute sau prezente. Pe calea investigării mai profunde a relațiilor dintre om și societatea care-l înconjoară, prin analiza psihologică realizată în formele atît de multiple experimentate de cinematografia contemporană, autorii filmelor noastre pot să ajungă nu numai la abordarea unei problematice de interes general, dar — ceea ce constituie adevăratul scop al oricărei arte majore — la definirea poziției active, originale, față de problemele mai mari sau mai mici care formează osatura, liniile de forță ale societății noastre, aflate într-un proces de transformare dinamică.

Cu experiența cîștigată și cu efortul continuu pe care-l vom face, încurajați și îndrumați de indicațiile cuprinse în Documentele celui de-al IX-lea Congres al partidului și în cuvintele rostite la întîlnirea conducerii de partid și de stat cu oamenii de artă și cultură, sintem convinși că vom ajunge la crearea unei școli naționale de film care să-și impună valorile și personalitatea. Dacă într-o artă ca sculptura, structurile fundamentale ale gândirii artistice a poporului nostru s-au putut afirma pe plan mondial prin arta unui Brâncuși, e de neconceput ca o artă cu o vocație atît de realistă și cu aderențe virtual atît de largi la viața contemporană să nu fie potențată de aceeași sursă veșnic vie care este gîndirea artistică a poporului nostru.

VICTOR ILIU,
Artist emerit,
Președinte
Asociației
Cineaștilor

Masa rotundă
a revistei „Cinema”

Stagiunea 1964-1965

(continuare din numărul trecut)

La masa rotundă a revistei „Cinema” cu tema „Filmele românești ale stagiunii 1964—1965 în raport valoric cu literatura și arta noastră contemporană” au participat regizori, scriitorii, operatori, critici. În prima parte a discuțiilor, înserate în numărul anterior al revistei noastre, au luat cuvântul Ioan Grigorescu, Nina Cassian, Romulus Vulpescu, Iulian Mișu. Reproducem în acest număr a doua parte a intervențiilor. La masa rotundă, redacția a fost reprezentată de Valerian Sava, Gheorghe Tomozel și Mircea Mohor.

D.I. SUCHIANU: Vorbea tovarășul Ioan Grigorescu despre absența cunoașterii specificului cinematografic. Dar, ca să cunoști specificul cinematografic, trebuie mai întâi să înveți

cum se vede un film.

Un film, dacă nu-l vezi de trei ori, e ca și când nu l-ai văzut. Prima oară trebuie să te eliberezi de interesul față de acțiunea ca atare; la a doua vizionare observi atent ce e bine și ce e rău în film, sub raportul realizării, iar la a treia poți încerca să judeci cum putea fi făcut mai bine. Numai după aceea poți avea curajul, ca cineast, să afirmi că ai văzut un film. Fără asta nu poți avea niciodată cultură cinematografică.

Talent avem și teme interesante, de asemenea. Subiectul din filmul *Gaudeamus igitur*, de pildă, mi se pare a fi realmente original. Nu cunosc vreun roman care să se fi ocupat de această gravă problemă a intelectualului care se întreabă nu ce să învețe, ci cum anume. De altfel toate filmele noastre au câte ceva bun. În *Merii sălbateci*, ca să dau un alt exemplu, sfinșitul e foarte interesant: eroina se îndepărtează pe drum și îi auzim vocea gândului: „Ce-am să fac? Am să întreb pe niște oameni, care știu ce trebuie să fac. Ba nu, n-am să întreb, pentru că știu. Și chiar am să și fac.” E foarte frumos.

IULIAN MIHU: E inutil. Ce semnificație are acest final?

D.I. SUCHIANU: Eroina încheie cu trecutul și deschide o altă fereastră spre viitor.

IULIAN MIHU: Dar ce s-a întâmplat?

Unde e drama?

N-am înțeles de loc de ce femeii îi place un bărbat în locul celuilalt... Am citit o lucrare care se chema „Nora” și care n-avea un final atît de „bun”, dar parcă tot timpul exprima ceva. De ce să compromitem niște teme de mult dezbătute în literatură? Nu mi se pare că e suficientă analiza finalului.

D.I. SUCHIANU: Am vrut doar să spun că există și lucruri bune. Este un film slab care are un final bun.

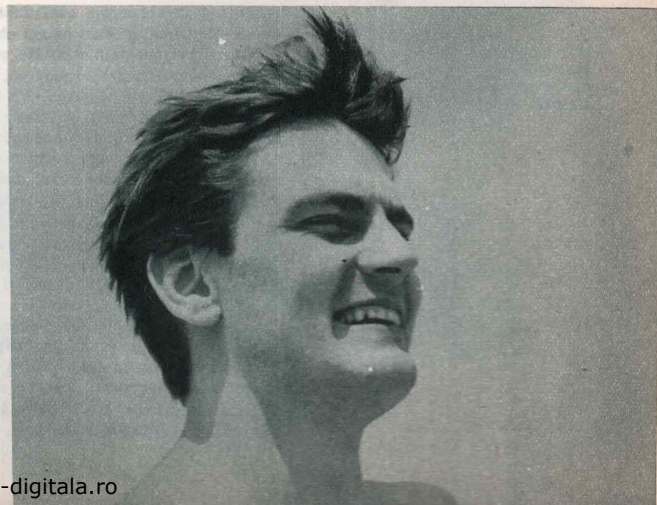
IULIAN MIHU: *Neamul Șoimăreștilor* are un final foarte bun.

ROMULUS VULPESCU: Astfel de exemple demonstrează, după părerea mea, că trebuie să discutăm mult mai serios despre



tri PELIC

După ce și-a împărțit cu generozitate chipul solemn și grațios, multiplicat pe diplomele și medaliile de la Mamaia, Pelicanul alb își face din nou apariția, în ținută de lucru, la rubrica pe care i-o rezervăm anual pentru câteva numere în revista noastră, îndemnînd la o considerare analitică a producțiilor festivalului și la o apreciere lucidă, stimulatorie, a stadiului actual al cinematografiei românești.



Deși împăratul deltei n-a fost generos cu interpretul lui Harap Alb, Florin Piersic, optimismul său nu se desminte.



Juriul și laureații
Pelicanului Alb

b u n a ANULUI ALB

ION POPESCU GOPO

Premiul special al juriului

- ◆ Nu cred că meritam Premiul cel mare
- ◆ Adevărata competiție valorică a început
- ◆ Frumuseți pe litoral și în filme
- ◆ Umorul lui Dănilă Prepeleac
- ◆ O previziune: predominarea temelor de largă rezonanță

— Sînteți un frecventator asiduă al competițiilor cinematografice. Cum apreciați Festivalul nostru de la Mamaia?

— Veneam la Mamaia de la alt Festival, de la Anecy. La Anecy am fost în juriu, la Mamaia veneam cu grija de a nu fi înjurat. Pentru Mamaia aveam și emoții, fiindcă țineam foarte mult ca *Harap Alb* — înainte de a fi prezentat în străinătate — să fie judecat și, dacă se poate, să aibă și succes în țară.

— V-a satisfăcut palmaresul mameian?

— Consider că premiile stabilite de juriu sînt juste. Eu nu cred că meritam premiul cel mare pentru că, deși Eugen Barbu s-a arătat intrigat, continuu să afirm că de-abia al cincilea film al meu de lung metraj va fi filmul cel mare. În ceea ce mă privește, mai am deci de așteptat ceva de la Festivalul de la Mamaia: Marele premiu. Deocamdată, în lung metraj, sînt doar un ucenic; în cadrul „universităților mele”, mă aflu în

anul III, la al treilea film, care de fapt e primul cu o povestire încheiată, cu un început și un sfîrșit. *Pădurea spinzuraților*, care are și el defecte, merita Marele premiu, pentru că filmul lui Liviu Ciulea poate fi o pilă în privința realizării lung metrajelor.

— Despre calitatea altor filme...

— La al doilea Festival s-au prezentat filme de o calitate superioară și stacheta a fost ridicată mai sus; juriul a fost mai exigent, micșorînd numărul de premii și de aceea putem spune că adevărata competiție valorică în filmul românesc a început. Se poate ca *Neamul Soimăreștilor* să aibă foarte multe defecte. Poate nici *Gaudeamus igitur* nu e bine încheiat. Dar, venind



Masa rotundă a revistei „Cinema”

Stagiunea 1964-1965

cultura cineastului.

Se discută, vād, destul de mult despre cultura cinematografică. Dar e ca și cum s-ar discuta, la un scriitor, despre priceperea lui gramaticală și numai despre asta, ignorîndu-se necesitatea celorlalte cunoștințe. Nu există numai necesitatea unei culturi cinematografice, ci a unei foarte serioase culturi generale, în cadrul căreia intră și cultura cinematografică. Pentru unii critici însușirea culturii cinematografice — privită ca zonă de cunoaștere specială — înseamnă, ca și pentru unii scenariști, însușirea unui limbaj tehnic adecvat, epatant sau mai puțin epatant (travelling, cadraj, translocator, fondu), luat din glosarele de la sfîrșitul publicațiilor periodice ale studioului București. Asta se poate învăța — terminologia — în două ceasuri sau în două zile și nu interesează, în sine, pe nimeni. De fapt, multele, foarte multele greșeli profesionale care se vădesc în filmele noastre de aici pleacă. Ca și în multe dintre cazurile întîlnite în poezia noastră tînără „modernistă”. Credeți că

abuzul de vers liber

sau de vers alb sau de vers alb liber izvorăște din necesități de exprimare? Poeții nu mai suportă chinga formei fixe? Nu. Ignoră. Ignoră alfabetul, normele, știința poeziei. Cam așa cred că stau lucrurile în cinematografie, apropos de carențele culturale. Cărțile de cultură cinematografică sînt cam rare și încă mi-aș permite să întreb cîți dintre scriitorii și creatorii de film în genere sînt la curent și cu ele, sînt necesitatea intelectuală a lecturii, curiozitatea profesională a „menținerii la zi”, fie și măcar numai cu ajutorul publicațiilor interne ale studioului? dintre care cîteva, de pildă volumul care se referă la tehnica montajului — o excelentă antologie britanică — sînt extrem de utile. Știți cîte abonamente există pe numele unor colegi de-ai mei, scriitori, la aceste publicații interne ale studioului? Răspunsul e cuprins în această întrebare: nu există nici un abonament. În ceea ce mă privește, a trebuit să mă zbat îndelung — rugămînti, intervenții, audiențe — ca să obțin unul. Și, zău, n-am de gînd să ameninț cu vreu scenariu sau două redacția studioului...

AUREL SAMSON: lată pe cineva care nu vrea să scrie scenarii!

GHEORGHE VITANIDIS: În ceea ce mă privește, n-aș judeca filmele făcînd abstracție de spectatori. De aceea pornesc de la afirmația, pe care mulți cinești o fac, că

filme, fără spectatori, nu există.

Plus acum în situația de a mă uita pe lista filmelor care au apărut pe ecrane din anul trecut pînă acum, aș reține cîteva păreri ale spectatorilor. Aș începe cu *Străinul*, *Străinul* s-a bucurat de succes în rîndurile spectatorilor noștri, fiindcă el conține mai multe scene excelente, cum e aceea în care părintele Potra vine împreună cu Sonia, acasă la tatăl lui Sabin. Dacă s-ar fi înlăturat cea ce este în plus în acest film, îndeosebi din partea a doua, ne-am fi aflat în fața unei opere deosebit de valoroase. Din păcate însă, mai mulți realizatori, poate și din dorința de a justifica prețul de cost ridicat al filmului lor, au instaurat

moda filmelor în două serii.

În afara calităților pe care scenariul le are — și nu le poate contesta nimeni — *Străinul* face dovada unui talent regizoral original. *La patru pași de infinit* este, de asemenea, prima probă certă pe care Francisc Munteanu o dă ca regizor cu vocație

Masa rotundă a revistei „Cinema”

Stagiunea 1964-1965

pentru film. În ceea ce privește *Pădurea spinzuraților*, care constituie, după părerea mea, tot ceea ce am realizat mai valoros în ultimii doi ani, i-aș reproșa doar o anumită stufozitate. Ciulei, furat de dorința de a se exprima într-un mod modern, în special în ceea ce privește mobilitatea aparatului și punerea în cadru, în profunzime, utilizarea planurilor lungi, a neglijat ritmul filmului. Mă gândesc la primul criteriu despre care am vorbit și anume la faptul că aceste lungimi obosesc spectatorul și-l fac să nu recepționeze, la nivelul dorit, valoarea de ansamblu a spectacolului. În privința filmului *Gaudeamus igitur*, pe lângă afecțiunea cu care a fost primit de marea public s-ar cuveni să reținem că este primul film inspirat din actualitatea noastră socialistă care a obținut o distincție de rangul întâi la un festival internațional (Gottwaldov, 1965).

În această ordine de idei, nu cred că ar fi bine ca masa noastră rotundă sau colțuroasă — cum vreți să-i spuneți — să se rezume la a nega. Este foarte bine să spunem adevărul, dar fără capacitatea de a sesiza căutările interesante sau germeii care pot duce la dezvoltarea cinematografului noastre, am putea greși la fel ca aceia care fac filme slabe, conștienți încă de la data intrării în producție că vor scoate o operă mediocră. De aceea eu vreau să îndemn să ne plecăm cu atenție asupra filmelor de actualitate prezentate în cursul stagiunii trecute, să căutăm soluții pentru ca filmele de actualitate să devină

preocuparea centrală a studioului.

ROMULUS VULPESCU: Iartă-mă că te întreprind, apropos de actualitate. Cred că e clar pentru toată lumea că asta e esența problemei în discuție și nu cred că trebuie să afirmăm la tot pasul că la actualitate ne referim. De parcă n-am fi asimilat această idee și ea ne-ar fi rămas exterioară. Spui că noi criticăm filmele de actualitate și le negăm calitățile. Nu-i adevărat. Dintre cele 12 filme în discuție, cele consacrate actualității sînt niște filme de falsă actualitate. Și chiar și acestea sînt puține. Avem mai multe ecranizări — ca în cinematografiile nou-născute sau în cele ajunse la o treaptă de rafinament extrem.

GHEORGHE VITANIDIS: Reafirmîndu-mi punctul de vedere, vreau să spun în continuare că singurul for capabil să determine un climat propice dezvoltării cinematografului noastre este grupa de creație din studiu.

Red.: Este o afirmație cam limitativă. Există și Asociația Cineaștilor, și contactele cu critica și spectatorii... Mai aproape de grupe există de asemenea conducerea studioului, care și-a propus să manifeste mai multă exigență și spirit de inițiativă, după cum există, ca organism superior, Consiliul Cinematografiei, în care regizorii ar putea să se manifeste prin intervenții active și eficiente, în toate problemele legate de dezvoltarea cinematografului noastre.

GHEORGHE VITANIDIS: Grupa de creație este singurul for capabil să asculte cu atenție...

Red.: A asculta este mai ușor. Mai greu este să manifesti spirit de inițiativă și exigență

GHEORGHE VITANIDIS: Eu fac parte din grupa a doua de creație, condusă de Petre Sălcudeanu, alături de Dimos Rendis și Nicolae Țic și v-aș mărturisii că este grupa în care s-au manifestat multe căutări — deși unele s-au oprit la jumătatea drumului. Această grupă, după părerea mea, este grupa care a stimulat și promovat...

IULIAN MIHU: *Dragoste la zero grade, Merii Săbăteci...*

GHEORGHE VITANIDIS: ... *Setea și Lupeni, Partea ta de vină și Cartierul veseliei, Străduin, S-a furat o bombă și Harap Alb.*

de la un festival internațional și văzînd filmele de la Mamaia, am simțit o adevărată mîndrie pentru capacitatea cineaștilor noștri de a cuprinde atîtea subiecte de a cultiva o asemenea varietate de genuri. Eu fac parte din generația care realizează un singur film pe an. La Mamaia, pe litoral, fețele noastre mi s-au părut foarte frumoase, băieții — voinici, sănătoși.

— De ce nu apar totdeauna la fel și pe ecran?

— Pentru că noi, regizorii, nu știm cum să-i arătăm. O vină o au și nevestele regizorilor. Cel mai mare succes în îndrumarea acțiunilor l-am avut cu un vechi film al meu — *Fetița mincinoasă*, la turnarea căruia vedeta a stat tot timpul pe genunchii regizorului...

— Violeta Marinescu, care avea 6 ani.

— Așa e păcatul.

— De multe ori, critica se întreabă: Ce vă este mai caracteristic? Desenul, grafica, imaginația, parafraza?

— Multă lume spune că am umor (în afară de nevestă-mea, care asistă la procesul de fabricație și din cauza aceasta nu-i plac bucatele de pe masă, fiindcă le cunoaște gustul din bucătărie) și am început să cred că sînt un umorist. Am început să cred că există un umor specific românesc.



— El a fost de mult enunțat, teoretizat, ilustrat...

— Dar nu știu de ce am impresia că acum încep să-l simt. Un umor în aparență mucalit sau fără intenție, o jovialitate cu caracter țărănesc, dar care se demonstrează a fi profundă și originală.

— La Mamaia, pînă în ultima zi, comedia a absentat.

— Și noi sîntem un popor vesel! Cînd eram la Roma, în vizită la Zavattini, l-am cunoscut pe Saul Steinberg, un caricaturist american de origine din România, unul din cei mai mari caricaturisti ai lumii. El mi-a spus că a văzut un film al meu, *Scurtă istorie*, și că și-a dat seama că în el există ceva specific românesc. Specificul românesc e umorul — pretindea el. Eroul dumitale — mi-a spus — omul care umblă să semene flori pe toate planetele, e frate bun cu Dănilă Prepeleac, cel care e în stare să schimbe o pereche de boi pe un car.

— Ce veți prezenta la a treia ediție a festivalului nostru?

— La anul voi cîștiga premiul pentru cel mai bun desen animat. În timp ce am filmat *Harap Alb*, în fiecare zi am desenat cel de-al cincilea omuleț... E-zit încă asupra numelui — *Echilibrul* sau *Norul* sau...

— Se vorbește de o cîrîză a desenului animat...

— ... pe plan mondial! Am simțit asta și la Ancecy. Toți realizatorii caută... Încearcă teme mari; au apărut multe melodrame desenate, există multe căutări în privința formei. Am impresia că și la noi se produc astfel de căutări în expresia grafică, dar ele n-au ajuns încă la niște trăsături originale. Filmele de desene animate de la Mamaia își ascund deficiențele desenului uzind de forme aparent moderne... Se uită că Picasso, ca să ajungă la linia și compoziția concentrată, a practicat îndelung desenul oarecum clasic, urmînd un complicat proces de esențializare.

— Care este după părerea dumneavoastră rolul Festivalului de la Mamaia?

— Festivalul începe să aibă un rol hotărîtor. Ciulei, prin filmul său laureat, va influența, sînt sigur, producția anului viitor. Se va aborda — asta e previziunea mea, să vedem dacă va fi confirmată — se vor aborda teme psihologice, de largă rezonanță umană, se va pune accent pe interpretarea și jocul actorilor, se vor semnaliza căutări noi în fotografie. Și cred că e bine să fie așa, cînd modelul e bun. Se vor părăsi, în schimb, subiectele „de mare amploare”, cu multă figuratie. Se va munci să se realizeze filme de actualitate, actuale nu prin fundal, ci prin eficiența lor ideologică și artistică.

ALEXANDRU BOIANGIU

Premiul pentru cel mai bun documentar

- ◆ Cîștiguri certe, încurajatoare
- ◆ De unde acest primitivism temperamental-pitoresc ă la Itallenne!
- ◆ Viața numai pe jumătate
- ◆ Apusul documentarului ilustrativ-didactic!
- ◆ Dacă Festivalul era în ianuarie...
- ◆ „O invenție excelentă”

— Care e distanța parcursă de la primul la al doilea Festival al filmului românesc?

— Dacă judecăm după Marele premiu — și e firesc să judecăm așa — distanța e vizibilă. *Pădurea spinzuraților*, raportată la Marele premiu de anul trecut, grupul compact de documentare din anul acesta, comparat cu scurt metrajele de anul trecut — evidențiază cîștiguri încurajatoare. Dar există și altfel de distanțe. Fiindcă, în ciuda faptului că Festivalul, judecat după zonele sale de vîrf, capătă o apreciere pozitivă, el a pus în lumină diferențe valorice mari între filme, inegalități care sînt îngrijorătoare. Scenariul lui Titus Popovici pentru *Pădurea spinzura-*

ților, realizat cu multă profesionalitate, scenariu care dă senzația rotundă a vieții, cu sugestii care-l fac contemporan, este la o mare distanță de scenariile celorlalte filme. *Cartierul veseliei*, *Dincolo de bariere*, *Neamul Soimăreștilor* formează un pluton de lucrări mediocre, realizate numai pe jumătate sau chiar și mai puțin.

— De unde aceste distanțe care îngrijorează?

— De acolo că autorii unor scenarii și realizatorii lor confundă adevărul de viață cu lucrurile contrafăcute; de acolo că, uneori, în unele din aceste filme, se confundă de pildă mahalaua cu cartierele muncitorești și ni se oferă în locul unor tablouri realiste ale

Ana Szeles, laureată a Premiului pentru interpretarea feminină, își reafirmă fotogenia sub soarele mamailor.



cartierelor mărginașe — tipuri și situații deformate care nu corespund adevărului istoric și modulului de viață al cartierelor noastre mărginașe din trecut, în care trăiau îndeosebi muncitorii, oamenii simpli... De unde primitivismul acesta temperamental-pitoresco-valah, savurat cu ostentație teatrală și amestecat cu stridențe plastice „à la italienne”? Un film despre clasa muncitoare dintre cele două războaie n-am avut. N-am avut un film despre țărani — și nu mă gîndesc la unul în care să apară țărani ca aceia din filmele anului trecut, din melodrama schematică *Dragoste lungă de-o seară*... Cînd am făcut documentarul despre Oltenia, am văzut alți țărani, am văzut femeile și bărbaii pe cîmp — cum se poartă și cum sînt îmbrăcați, și sînt frumoși, înobilizați de efort, degajați un lirism conținut, oameni care nu se bat cu pumnul în piept că fac și dreg și nici nu sînt micșorați de drame simulate.

— Ați vorbit despre scenarii. Dar celelalte capitole ale palmarelui?

— Cred că am fost zgrițiți cu premiile pentru interpretare. Avem interpreți foarte buni — degeaba se plîng regizorii. Dar actorii sînt folosiți sub nivelul posibilităților, deși, ca împlinire artistică, ei se situează, în filme, deasupra scenariului și regiei. Din filmele văzute, am reținut pe Victor Rebengiuc și György Kovacs. Actrițele — acestea sînt „un capitol” mai dificil. Filmele noastre sînt sărace din acest punct de vedere, de și se pare că viața se trăiește pe jumătate. Apoi nu cred că un regizor are voie

să nu controleze riguros — chiar dacă e vorba de recuzită, decor sau muzică — de cîte ori s-a folosit cutare sau cutare element în alte filme. Ce impresie v-a făcut una și aceeași muzică folosită în *Dincolo de barieră* și *Runda 6*, în situații cu totul diferite. S-a epuizat oare fotografia?

— Să trecem la scurt metraje.

— Cred că scurt metrajele sînt mult mai bune. S-a depășit nivelul documentarului „clasic”, ilustrativ-didacticist, sîntem mai aproape de viață, de adevăr... Am însă două obiecții inițiale. Prima. Studioul „Sahia”, care are obligația de a investiga un timp atît de larg și generos de aspecte și preocupări, s-a prezentat la Festival cu patru filme despre copii: copii care pictează, copii care dau serbări, copii părăsiți, tot felul de copii. E — aș zice — un fel de infantilism, dacă ne referim la selecție, iar dacă e vorba de producția studioului, e grav. Nu contest calitatea filmelor, dim-

potrivă, o aplaud, dar propozițiile...

— A doua obiecție.

— Pînă în ajunul deschiderii Festivalului, noi nu avem și n-am avut în tot cursul anului care a urmat primului Festival (deși s-a vorbit despre o școală a documentarului românesc), n-am avut filme care ar fi putut să înfrunte cu demnitate un concurs de amploare. Filmele bune au apărut în ultima clipă. Dar dacă Festivalul era în ianuarie?

— Este deci necesară o continuare a producției de calitate.

— ... să existe totdeauna puncte de virf. Într-o fabrică, nu e suficient să dai trei motoare bune la sfîrșit de trimestru și pentru asta să fii feliicitat. Festivalul însuși, care este o invenție excelentă, ne îndeamnă, în ceea ce ne privește, la o atitudine exigentă, pentru că e este o confruntare severă, după criterii obiective, care obligă producția de film să țină seama de stacheta înălțată la Mamaia.

OVIDIU GOLOGAN

Premiul pentru imagine

- ◆ Subiecte contemporane
- ◆ Oameni care mi-au rămas în minte
- ◆ A lipsit comedia
- ◆ Viața nu arăta așa
- ◆ O manieră cu totul depășită

— La Cel de-al doilea festival de la Mamaia — la care am participat ca operator al filmului *Pădurea spînzuraților* — filmul a fost distins cu încă trei premii, în afara celor primite peste hotare. Sînt bucuros pentru acest succes, rezultat al înțelegerii și colaborării desăvîrșite cu regizorul Liviu Ciulei despre ale căruia calități de om de cultură, exemplu de putere de muncă, sensibilitate, pregătire multilaterală, talent inepuizabil, și-a spus cuvîntul și Festivalul de la Cannes din anul acesta. În momentul cînd am primit placheta Pelicanul Alb, gîndul meu s-a îndreptat de asemenea cu mulțumire spre întreaga noastră echipă de filmare, care a muncit alături de noi, cu deosebit atașament.

— Ne așteaptă al trellea festival...

— Pentru festivalul următor, avem datoria, obligația, să realizăm filme mai bune, să pregătim filme cu subiecte contemporane despre oamenii adevărați pe care li întîlnim în viața noastră la fiecare pas. Eu am făcut unul din primele documentare, după eliberare, în satul Pechea — Galați, cînd s-a înființat acolo una din primele cooperative agricole de producție din

țară. L-am cunoscut atunci pe Filimon Iordache, care era președinte și care a ajuns apoi la Londra, delegat al nostru la Consiliul Mondial al Păcii. Multă vreme m-am gîndit la acest om, la cîte îmi povestise el, țărăn sărac, muncitor pe moșia unui mare proprietar, despre zbulciumul prin care a trecut pînă a ajuns să constituie o cooperativă agricolă... Felul cum se prezenta acest om era de admirat — cum conducea, cum se străduia ca să-i convingă, să-i lămurească pe ceilalți săteni din comună, cu mult calm, cu liniște și înțelepciune. În munca mea de operator pentru jurnale de actualități și documentare, la Reșița, Hunedoara, pe Valea Jiului, am întîlnit mulți oameni reprezentativi, care pot să fie eroii principali ai unor filme cu subiecte contemporane. Astfel, mi-aduc aminte că atunci cînd lucram ca operator la primul film documentar al regizorului Victor Iliu, *Serisoarea lui Ion Marin către Scînteia*, discutam nu numai asupra unor subiecte de filme artistice, inspirate din mediul sătesc, dar și asupra distribuției, fiindcă oamenii aceea mi-au rămas întipăriți în minte — erau foarte naturali, se mișcau firesc, știau să vorbească, să converseze

Masa rotundă a revistei „Cinema”

Stagiunea 1964-1965

Red.: Dintre acestea, numai *Strîdul* a fost însă prezentat în această stagiune și, din acest punct de vedere, bilanțul nu pare să fie totuși pozitiv. E o dovadă că numai în anumite condiții și dînd dovadă de multă receptivitate față de critică, manifestînd o maximă sollicitudine față de colaborările de valoare și față de ajutorul altor foruri cinematografice, grupa de creație din studiou poate să desfășoare o activitate rodnică.

GHEORGHE VITANIDIS: Eu aș chema însă pe colegii mei regizori și mai ales pe critici, să se apropie cu mai multă bunăvoință și cu intenția de a descoperi căutările prețioase existente în unele lucrări, pentru a sprijini efectiv procesul de realizare a filmelor. Cred, de pildă, că ar fi utilă

lărgirea consiliilor artistice ale grupelor

prin cooptarea unor oameni de cultură apropiați filmului — mă refer și la criticii de film valoroși — care, prin prezența lor constantă în mijlocul nostru, ar putea face să nu discutăm numai despre ceea ce a fost ci și despre ceea ce va fi.

AUREL SAMSON: În studioul nostru există însă și persistă o concepție greșită despre ceea ce înseamnă producția de filme. Unii regizori știu că trebuie să lucreze, vor să lucreze, să facă filme și atunci iau orice le cade în mînă, orice scenariu care li se oferă. Nu toți, nu totdeauna, dar așa se întîmplă destul de des. Și astfel au intrat în producție filme despre care chiar și consiliul artistic al studioului știa că vor fi slabe.

Red.: Înainte deci de consiliile artistice, trebuie să vorbim

din nou despre regizori

AUREL SAMSON: Eu rămîn la convingerea că filmul, dacă nu e film de la început, va fi de la idee inițială pe care numai regizorul poate s-o valorifice integral, atunci el nu poate deveni film nici pe parcurs, chiar dacă are unele reușite pe alocuri. Și aici îl contrazic pe tovarășul Suchianu: doar cu un final nu știu cum, un film nu devine bun sau mai bun...

D.I. SUCHIANU: Eu am semnalat numai că în unele lucrări slabe se găsesc și părți bune, care dovedesc că autorii au talent.

AUREL SAMSON: Filmul lăudat de tovarășul Vitanidis, *Strîdul*, este după părerea mea tratat într-un stil demodat, naiv-romantico, golit de dramatismul pe care îl solicita tema, epoca — dramatism pe care romanul îl conținea. Trec peste celelalte filme, ca să mă opresc la unul care mi-a fost foarte drag: *Neamul Șoimăreștilor*.

Red.: Vorbiți la timpul trecut?

AUREL SAMSON: Și acum, după ce s-a făcut, acest film mi-a rămas drag. Dar concepția lui a fost după părerea mea, de la bun început, greșită. O știu, fiindcă am lucrat o vreme ca operator al filmului. *Neamul Șoimăreștilor* a fost făcut cu starea de spirit cu care se compun cărțile poștale „Vizitez la Roumanie”. Așa a fost conceput — așa a fost lucrat. E incontestabil că filmul a fost o piatră de încercare în ceea ce privește realizarea de superproducții, dar din păcate el a fost lucrat cu prețul unor

concesii artistice regretabile

mai ales la un regizor ca Mircea Drăgan, cu care m-am bucurat că am putut să lucrez două filme serioase, ca *Setea* și *Lupeni 29*.

Stagiunea 1964-1965

ROMULUS VULPESCU: Dacă voiam film de capă și spadă, *Zodia Cancerului* era un scenariu gata scris de Sadoveanu. Noi însă am vrut *Neamul Șoimăreștilor* și încă în două serii... E înfrântor să vezi cum sînt compromise inocentele monumente naționale — de la frescele mănăstirești pînă la poienele cu flori unde caii dau cu înțeleș și subînțeleș din cap ca să priceapă și cel căruia îi merge mîntea mai anevoie cu ce se ocupă printre narcisice perechea asortată. Dar cele trei dansuri din secveta palatină, legate unul de altul mai convențional chiar decît la operă? Sau anacronismele istorice abundînd cu seninătate în ciuda consultațiilor de specialitate. Sau poliglotia aiuritoare cu dublu text. Dar luptele în care habar n-aveai cine cu cine, care pe care și de unde pînă unde?”

AUREL SAMSON: Din păcate, în multe din filmele noastre s-au făcut asemenea concesiile artistice.

ION FRUNZETTI: Deși susțin — și nu de multă vreme — doar o cronică a imaginii în revista „Cinema“, îmi permit uneori să fac incursiuni și în treburile regiei și ale scenaristice. Dar asta numai cu titlul de experientă... Caut astfel și oarecare compensație, fiindcă nu toți operatorii sînt egali de buni — și sigur nu toți sînt Gologanii studioului și nu toți sînt Samsonii acestui templu...

Foarte adeseori se obțin imagini excelente, uneori sesizăm foarte bune intenții regizorale. Însă foarte rar se pun de acord cei doi care formează cuplul regizor-operator — primul să-și prezinte intențiile în limbaj imagistic, iar al doilea să transcrie inspirat ceea ce urmează să înțeleagă. În cazul Liviu Ciulei-Ovidiu Gologan legătura s-a făcut perfect. Sînt cîteva fragmente în *Pădurea spinzuraților* care rămîn pagini de antologie. Aș îndrăzni să spun că oricînd se va vorbi despre



filmul românesc între anii 1900 și 1965

se va aminti în primul rînd de *Pădurea spinzuraților*. Desigur, filmul ar fi cîștigat dacă ar fi fost mai bine legat, dacă s-ar fi renunțat la lungimile persuasive, la dorința de a nara naturalist un dialog... Este, în orice caz, un mare pas înainte. *Valurile Dunării*, filmul anterior al lui Ciulei, constituit de toutes pieces, după imaginație, mi s-a părut o construcție interesantă și atît. Nu avea caracterul acesta sesizant, de viață trăită, pe care-l are *Pădurea*. În sală, la filmul *Pădurea*, nu știu dacă știți, a murit o femeie bătrînă, o ungheroaică care trăise epoca și care a fost în situația Ilonei, eroina lui Rebreanu. De emoție, la sfîrșitul filmului, nu s-a putut ridica, a cerut să fie transportată și a murit în foaierele cinematografului...

Ciulei, deși n-a trăit epoca respectivă, a reconstituit-o fără exces de arheologie, solicitînd memoria istoriei și a reușit să redea întreaga abjecție a epocii.

Aici s-au făcut dese referiri la

punctul de vedere al spectatorului.

Dar, vedeți, din experiența mea de critic de artă plastică știu că există mai multe moduri de a te raporta la punctul de vedere al spectatorilor. Depinde unde te situezi: înaintea sau în urma lor. Sigur că publicului îi place westernul, îi plac filme ca *Laleua neagră* și *Cartagina*. Dar publicul este totuși diferit, nu este ca un fluviu continuu, cu capetele la același nivel, deși toți oamenii au posibilitatea să-și însușească o cultură cinematografică, așa cum spunea tovarășul Vulpescu, ca o parte integrantă a culturii generale. Se fac filme „de rețetă“, filme „cu succes de casă“. Dar filmul este

și răspundeau cu multă ușurință la indicațiile regizorului.

— ...

— Ce am mai simțit la festival... Lipsa comediei. Am văzut cu cîtă plăcere a participat publicul la scenele de umor, în special la cele din filmul *Harap Alb*... Poporul nostru e un popor vesel, știe să glumească, știe să primească o glumă, un popor de oameni harnici și muncitori, frumoși, de bărbați frumoși și femei frumoase... De ce nu-i înfățișăm astfel în filmele noastre?

— ...

— O grijă mai mare pentru calitate, exigență, economie și o deosebită atenție pentru alegerea distribuției. Să facem artă a zilelor noastre, artă socialistă. Prea multe filme cu subiecte din trecut — care și ele se cuvin abordate — dar mai ales acum, după Directivele Congresului, noi trebuie să arătăm oameni vii, eroi adevărați, și nu subiecte apăsătoare, fără orizont... Filmele despre trecutul nostru ar trebui să înfățișeze altfel de oameni, cu o interpretare simplă, cinematografică, de la care spectatorii să ia exemplu. Am văzut însă că în unele filme cu subiecte dinainte de război, și eroii și costumele și maniera de lucru, erau copiate după „modele“ străine. Dar viața noastră nu arăta așa. Grivița noastră, Calea Griviței, era un cartier de oameni decenti, simpli, care trudeau, care se îmbrăcau decent, nu cu costume țipătoare. Or filmele vizionate nu seamănă de loc nici cu obiceiurile, nici cu atmosfera de atunci... Interpretarea a fost teatrală, impulsivă, „făcută“...

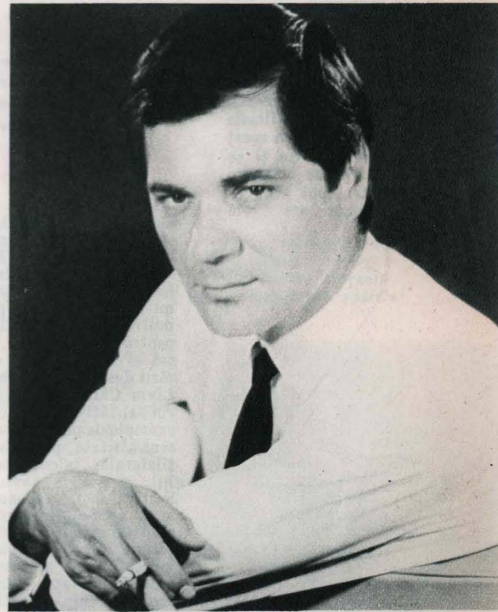
Din punctul de vedere al măestriei operatorului, s-a dovedit că școala noastră, a operatorilor de imagine, atît la film artistic cît și la documentar, progresează și că tineretul este exigent și profesional, cu o cultură tehnică și artistică care poate face față cu mult succes oricărui film, din orice țară. Totuși, noi nu trebuie să mergem spre cultivarea unei maniere cu multe efecte căutate, pentru că maniera aceasta este cu totul depășită. Prin lumina de efect și lumina dirijată, să nu deformăm chipul actorului numai de dragul efectelor. Indiferent de starea sufletească a eroului, lumina trebuie pusă ca să favorizeze expresia feței și în special ochii interpretului, chiar și în scenele de noapte.

După festival, am făcut o călătorie pe urmele trecutului istoric al țării noastre, la Muzeul Golești, la Curtea de Argeș și apoi la o lucrare contemporană, magnifică, la hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej“ din regiunea Argeș, împreună cu un oaspete străin, participant la festival.

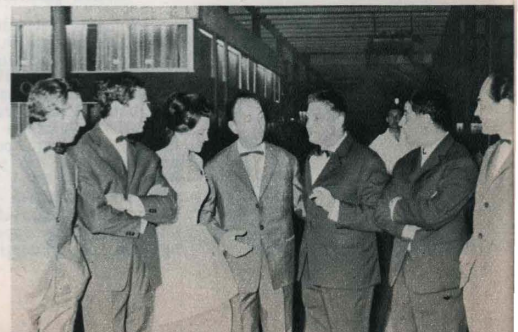
Intorcîndu-se spre casă, oaspetele nostru, șoptea mereu în goana mașinii: „Ce țară minunată, ce oameni minunați!“



Interpretul lui Vodă Tomșa ▼



Nu toți concurenții vor deveni laureați (echipa filmului *Dincolo de barieră*, realizat de Francisc Munteanu). ▼



Festivalul de la Mamaia cultivă deprinderi noi: Viorica Farcas, Maria Sebök și Ilarion Ciobanu la conferința de presă a filmului Cartierul veseliei (Premiul pentru regie — lui Manole Marcus).



ION BESOIU Premiul de interpretare masculină

- ◆ Generația tuturor posibilităților
- ◆ O dorință, un regret și un vis
- ◆ „Spre cer”
- ◆ Rolurile cu barbă și plete lungi
- ◆ Un triptic permanent

— M-a bucurat, la Mamaia, afluența tineretului, prezența cineaștilor și actorilor tineri, care mi-a întărit o veche convingere: că generația noastră este generația tuturor posibilităților. Printre cele mai interesante apariții — mă refer numai la actorii generației mele — vreau să-i semnalez pe Victor Rebengiuc și Ilarion Ciobanu. Rebengiuc este un remarcabil actor de film și de teatru, iar Ilarion Ciobanu nu și-a găsit încă rolul cel mai bun, dar am credința că în *Răscoala*, filmul pe care îl turnează acum cu regizorul Mircea Mureșan, el realizează o creație deosebită. O dorință: în domeniul interpretării feminine, cred că ar trebui ca, pe lângă Irina Petrescu și Ana Szeles, să se mai afirme câteva actrițe; și un regret: Liliana Tomescu, o interpretă cu o rară forță expresivă, e distribuită încă prea puțin... Există o modă: unii actori sînt distribuți un an sau doi, și apoi... Ar trebui să existe, din partea studioului, o preocupare permanentă în această direcție: să se descopere și să se cultive interpreți, să nu se neglijeze nici opinia publică care poate fi consultată prin sonda-

je sistematice... Și un vis: un scenariu, un film în care să joc alături de Colea Răutu și Amza Pellea; ultimul nu și-a găsit nici el pină acum „Rolul”.

— Cum apreciați festivalul, în ansamblu?

— Anul acesta a fost un an bun. Liviu Ciulei ne-a adus o recunoaștere internațională a talentelor cinematografilor noastre și pentru asta țin să-i mulțumesc și eu. A știut să-și alcătuiască o distribuție excelentă, să-și asigure un operator excelent și să practice o regie de cea mai bună calitate. Mă bucur că un premiu special a încununat creația lui Ovidiu Gologan, care se situează în fruntea școlii noastre de operatorie — și cred că avem cel puțin zece operatori-artiști, și i-aș putea cita, în afară de Ovidiu Gologan, pe Aurel Samson, Grigore Ionescu, Nicu Stan, Al. Intorsureanu, G. Cornea, Ion Anton... Studioul „București” ar trebui să-l solicite mai intens pe Titus Popovici, un scenarist ale cărui mari posibilități sînt bine cunoscute. Au început să apară și alți actori — în afară de cei pomeniți — care reușesc să nu țină seama de

faptul că au în față un aparat de filmat. Nu pot să nu adaug că producția studioului „Alexandru Sahia” s-a prezentat la Mamaia la un nivel înalt. Filmul distins cu Marele premiu al scurtului metraj, *Spre cer*, de Titus Mezaros, e construit într-o manieră modernă, poetică, redînd metaforic, fără cuvinte, imaginea muncii titanice, eroice, victorioase, în care e angajat poporul nostru.

— Ce roluri vă dorțiți pentru viitor?

— Eu sînt un actor puțin cunoscut de public, deși am cîștigat două concursuri republicane. Asta poate fi fiindcă în filme am jucat roluri în care apăream totdeauna cu barbă și plete lungi. Sigur că prefer, dar nu numai din această cauză, să joc în filme de actualitate, în care personalitatea actorului se dezvăluie mai liber. Mi-a plăcut să lucrez cu regizorii Mircea Mureșan, Mircea Drăgan, Manole Marcus, Virgil Calotescu...

— ... iar scenariile?

— Cred că o colaborare cum este aceea dintre regizorul Manole Marcus și scriitorul Ioan Grigorescu, la filmele *Străzile au amintiri* și *Cartierul veseliei*, trebuie să continue și asemenea cupluri care prin alăturarea operatorului devin tripticiuri, ar trebui să se permanentizeze, asaltînd în grup compact teme noi, eliberîndu-se de scheme și de tot ceea ce îngustează sau plectonează investigația artistică.

Masa rotundă
a revistei „Cinema”

Stagiunea 1964-1965

Înainte de toate ceea ce a spus Lenin că este: act politic de persuasiune. Ca și celelalte arte, filmele românești trebuie să modifice conștiințele, cum s-a spus cu claritate și în recente documente ale partidului nostru, să le ridice la alt nivel de înțelegere ideologică și estetică. Și mie îmi plac filmele de superproducție, dar nu mă pot mulțumi cu niște lucruri... Iar naivitatea din *Neamul Șoimăreștilor*, de pildă, nu se limitează la detalii și la realizare ci afectează

conținutul și sensul filmului.

E ca un tablou vivanț, cu un vodă care împarte dreptatea și cruzimile cu egală dezinvoltură. Nu știm ce fel de vodă e — dacă e bun sau rău, cînd e bun și cînd e rău și de ce anume — ce mecanisme psihologice și sociale, ce particularități intime ale eroului intervin în deciziile sau pornirile sale. Asistăm doar la un fel de vendeta, în care eroii își împărtășesc „glasul singelui”... Or, în romanul lui Sadoveanu lucrurile erau foarte clare. Răzeșul care lupta cu boierul era dezvăluit în toate resorturile sale intime de gîndire și de trăire. Aici totul e simplificat și la un moment dat se vede că se petrece un omor... Atît.

D.I. SUCHIANU: Dar prologul, vorbit în numele lui Sadoveanu și debitat cu glas de spicher de reclamă?

ION FRUNZETTI: Mai grav este că în acest film nu s-a ajuns la esențial și nu s-a înțeles că e vorba de o tragedie...

Toate începuturile sînt grele...

În loc de concluzii:

● Mai mult spirit de inițiativă, mai multă sollicititudine din partea grupelor de creație ale Studioului „București” în atragerea scriitorilor, tineri și vîrstnici, prozatori, dramaturgi și reporteri, pentru fructificarea cinematografică a ideilor, a cunoștințelor și talentului lor.

● O atitudine activă și pe deplin responsabilă a regizorilor față de necesitățile tematiche și artistice ale unei cinematografii înaintate, prin cercetarea intensă a tuturor căilor pentru obținerea unor scenarii de actualitate profunde, autentice și îndrăznețe.

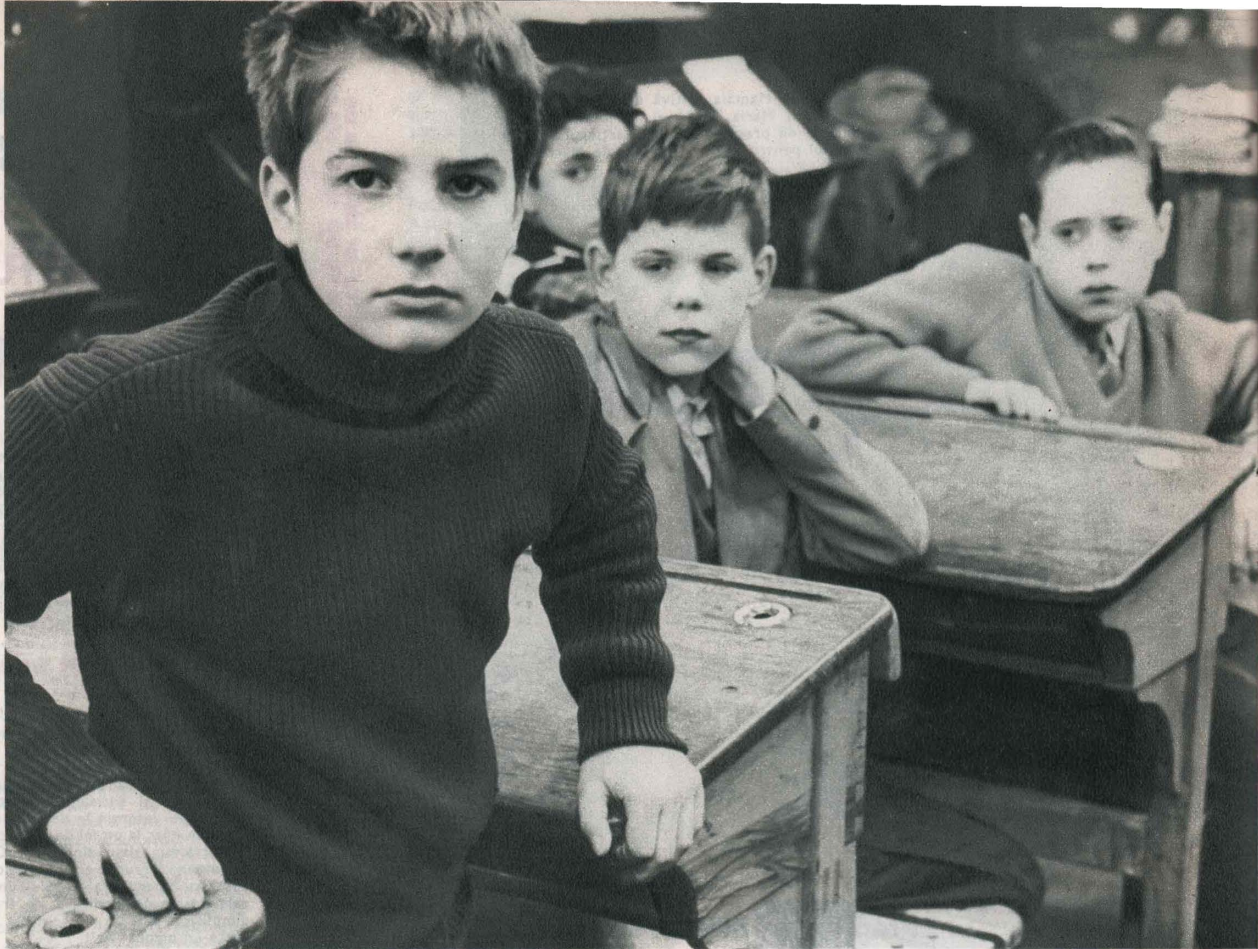
● O barieră de netrecut în fața mediocrității, împotriva lucrărilor care mimează facil temele actuale, împotriva spectaculosului gratuit al înscenărilor istorice, împotriva ecranizărilor clasice justificate doar de golurile în producție.

● Autori de idei, dialoghiști, gag-meni, specialiști ai diferitelor sectoare, metode diverse de realizare și finisare a scenariilor.

● Mai multă operativitate și mai puțină birocrație în trierea, aprobarea și definitivarea scenariilor, mai mult simț de răspundere și mai multă încredere.

● O maximă receptivitate față de critică și o continuă preocupare pentru îmbogățirea și diversificarea culturii cinematografice și a culturii generale.

● În fruntea, nu în urma spectatorilor!



Film autobiografic
Cele 400 de lovituri?
O mărturisește a-
ceeași privire isco-
ditoare, amară dar
nu resemnată din
portretul regizoru-
lui părint o conti-
nuare a celui mai
de sus, aparținând
eroului său. Un ci-
neast ce caută nu
să pareze „lovitu-
rile” vieții, ci să
le determine cau-
zele.

**Regizori
contemporani**

**FRANÇOIS TRUFFAUT
și LOUIS MALLE**

Priviri neliniștite, priviri întrebă-
toare, chipuri de copii care vor să știe
totul, care știu totul despre viață, lată
dramatismul celor 400 de lovituri.



o melodramă lucidă, modernă,
dar melodramă. Pielea catifelată pare
un punct de discontinuitate în creația
lui Truffaut. Protagonisti: Françoise
Dorléac — Jean Desailly.

În 1954, Truffaut lansa în „Ca-
hiers du Cinéma” un manifest
vehement îndreptat împotriva „ci-
nematografului bunicului”, a ci-
nematografului tradițional, supus
legilor dramaturgiei teatrale și,
ceea ce era mai grav, promotor al
unei viziuni false asupra societă-
ții și gândirii omenești. Peste nu-
mai câțiva ani, temerarul critic a-
vea să devină unul din regizorii
de frunte ai „noului val”, socotit
drept „singurul tânăr cineast din
ce în ce mai serios” din Franța.

Două scurt metraje: *Les Mistons*
și *Histoire d'eau*, după care Truf-
faut realizează în 1959 primul său
lung metraj: *400 de lovituri*, film
despre care Renoir și Rossellini
au declarat același lucru: „E un
portret al societății franceze de
astăzi”. Pentru a crea senzația
de autenticitate, regizorul preia
metoda de filmare a neorealștilor.
El lucrează numai în exterioare
(„n-am filmat niciodată în studio”)
și recurge la oarecare improvizare
în mizanscenă. Truffaut consideră

că filmul trebuie să urmeze regulile povestirii și nu ale teatrului și, în consecință, recurge la dramatizare. Filmele lui nu au o structură circulară sau ciclică, ci una liniară. Semnificațiile vor rezulta din evenimente, autorul neconcepându-și opera ca o demonstrație, ca o ilustrare a unei teze. Viața este prezentată în cursul ei cotidian, sint refuzate situațiile

pentru o clipă că eroul e mulțumit, chiar fericit. Nota de tristețe și neliniște domină filmul, atingând apogeul în final, când adolescentul frânt de oboseală, intuiește parcă în fața întinderii nesfârșite a mării duritatea luptei pentru existență. *400 de lovituri* dovedește influența binefăcătoare asupra lui Truffaut a doi dintre cei mai reprezentativi regizori ai epocii sonore:

neindoielnic al regizorului în privința scrierii cinematografice (în raport cu *400 de lovituri*), dar în același timp o accentuată lipsă de substanță. Între aceste ultime realizări ale sale, în care regizorul caută să păstreze o cale de mijloc și afirmațiile sale teoretice de genul: „Munca unui regizor francez e o muncă polemică, o punere în discuție mai mult sau mai puțin

rezultate, spre o „tragedie modernă“.

Les Amants (1958) dezbate tema pasiunii în conflict cu convențiile vieții burgheze. Filmul dezvăluie cu sinceritate și îndrăzneală viciele de ordin social și etic ale lumii occidentale și demonstrează că viața conjugală lipsită de afinități între parteneri e imorală.

Un loc aparte în creația regizorului îl reprezintă *Zazie dans le métro* (1960), povestea weekend-ului pe care o fetiță de zece ani îl petrece la Paris, împreună cu un unchi al ei. Filmul descrie un univers haotic, personajele sînt tot timpul hărțuite, nu știu prea bine nici ce se întîmplă cu ele, nici ce vor, spre ce năzuiesc. Privirea lucidă a fetei înregistrează sever dezechilibrul acestui univers. Zazie cunoaște implicit sentimentul izolării, datorită seninătății și disprețului ei, datorită frustrării ei de către lumea adultă. Malle a găsit magistral echivalentul cinematografic al cărții lui Que-neau, concepdnd un film comic — inventat al limbajului cinematografic și al poncifurilor sale. A rezultat o comedie nebună, absurdă, un fel de balet burlesc, influențat de tradiția cinematografului comic mut american. Regizorul insistă asupra degradării realităților unei societăți îmbătrînite, ceea ce duce la apariția în final a sentimentului de tristețe, tristețea strecurată adnc în sufletul lui Zazie.

Ambiția de a realiza în continuare o „tragedie modernă“ l-a dus pe Malle la eșec în *Viața particulară*. Lamentînd izolarea impusă unei celebre vedete de cinema (Brigitte Bardot) de către curiozitatea publicului, filmul cade în melodramă și senzaționalism. El nu poate fi salvat nici de scrierea cinematografică elegantă, grațioasă a lui Malle, nici de frumusețea imaginii colorate a lui Decae, nici de aparițiile „moderat sexy“ ale senzaționalei Brigitte Bardot.

Le feu follet (1963) îl reabilitează însă pe Louis Malle. Regizorul atacă acum un caz limitat, poate fără să-și dea seama exact de virulența critică conținută în demonstrația sa. Mediul analizat îi e familiar — lumea burgheză, ferită de contactul cu realitățile dure, brutale ale existenței. Eroul, Alain, crescut într-un asemenea mediu artificial, și-a rezumat preocupările la alcool, amor și jocuri de noroc. Prima tineretă trecută, el începe să se simtă nesatisfăcut, nerealizat. Neputînd stabili legături durabile cu oameni activi, sănătoși moral, Alain începe să se simtă inutil și o imensă oboseală se cuibărește în sufletul lui.

Focul fatidic reprezintă portretul lui Alain, o „tentativă de descriere a vidului“ (J. L. Bory.) Filmul se rezumă la povestirea ultimei zile din viața eroului; el debutează în zori, în gros-planuri (fața lui Alain, fața unei femei, după o noapte de dragoste) și se sfîrșește a doua zi, tot în zori și tot în gros-planuri (după imaginea revolverului atîngînd pielea în dreptul inimii, gros-planul flash al feței lui Alain, cuprînsă de emoție și gros-planul degetului apăsînd pe trăgaci). Filmul se împarte între gros-planuri și travellingsuri, mijloace excelente pentru nararea ultimului contact al eroului cu agitația vieții pariziene. Noaptea și Parisul, leit-motive ale operii lui Malle, își găsesc un amplu spațiu în acest ultim film, dovedînd încă o dată aplicația regizorului pentru poezia hipnotică și lucrurile stranie, în spatele cărora se simte pulsînd slab, timid, adevărata viață a Franței.

Mihai TOLU



Viva Maria filmat în Mexic aduce pentru prima oară pe Brigitte Bardot și Jeanne Moreau (în imaginea vecină), alături de regizorul: Louis Malle.



Malle pare mai consecvent ca preocupări tematice: Amanții, Viața particulară și acum Viva Maria, istorii sentimentale moderne (ca tratate) dar tot „istorii“... (Am omis însă excepția care confirmă regula, Focul fatidic. Matur, asențional, profund analitic.)

privilegiate sau simbolice. Faptele înfățișate sînt selectate în primul rînd în funcție de valoarea lor figurativă — semnificațiile lor rezultînd din subtext — și ele exercită asupra spectatorului o influență mai mult afectivă decît intelectuală. Truffaut acordă apoi o altă semnificație montajului, considerînd că el nu trebuie să fie un mijloc de demonstrație, ci de narare clară, directă.

400 de lovituri este, în bună măsură, o operă autobiografică. Născut în 1932, la Paris, Truffaut ajunge la vîrsta de 15 ani funcționar, apoi muncitor. O imprudență de gestiune îl face să eșueze, asemenea eroului său Antoine, la un centru de minori delicvenți. André Bazin (*400 de lovituri* e dedicat memoriei marelui critic) izbutește să-l scoată de acolo și îl introduce în echipa de la „Cahiers du Cinéma“. Desigur, identificarea filmului cu autobiografia regizorului ar fi riscantă. Fantezia și spiritul critic al lui Truffaut izbutesc să dea la iveală o operă profund franceză, în care se dezbate problemele vieții contemporane și se relevă aspecte importante ale educației în școlile pariziene, ale raportului dintre părinți și copii.

Aciunea e filmată dintr-un unghi de vedere neutru, în manieră de reportaj, regizorul necuțînd nici o clipă să impresioneze, pentru că însuși conținutul povestirii era impresionant. Travellingul de la început pe virfurile arborilor și pe casele străzilor pariziene te introduce direct în atmosfera rece, cenușie în care trăiesc personajele. Doar în sala teatrului de păpuși, unde Antoine și René, fugiți de la școală, privesc uimiți și închetați spectacolul fascinant, simți

Renoir și Rossellini. De la primul, Truffaut a deprins străduința spre simplitate, autenticitate și în același timp tentația pentru lucrurile ieșite din comun. De la Rossellini — „calitățile de logică, de simplitate și antiestetismul lui“.

Jules și Jim, realizat în 1961, e poate cel mai matur, mai echilibrat film al lui Truffaut. Inspirat din romanul lui Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* e povestea a doi prieteni care iubesc aceeași femeie timp de 20 de ani. Adevăratul subiect al cărții și al filmului îl constituie prietenia fermă dintre Jules și Jim, în ciuda acestei iubiri. Filmul este moral, tandru și, cu tot finalul său tragic, respiră veselie, umor, plenitudine. Regizorul e un adept consecvent al realismului, năzuind spre adevărul personajelor, al gesturilor, al comportamentului lor. El refuză să-și îmbătrînească actorii prin machiaj, marcînd scurgerea timpului prin introducerea, în decoruri, a unor tablouri de Picasso, aparținînd diferitelor perioade de creație ale artistului. Fără a conține un comentariu al evenimentelor social-politice pe care le trăiesc eroii, *Jules et Jim* ne reamîntește în cîteva scene evenimente monstruoase ale secolului nostru — primul război, sălbăticia hitleristilor.

O sinteză între arta lui Hitchcock — pe care-l admiră — și între influența lui Renoir — pe care o resimte — încearcă să o obțină în *Tirez sur le pianiste* (1960) și în *La peau douce* (1964). Primul, e istoria tragică a ratării unui pianist de origine armeană (Charles Aznavour), ambalată într-o intrigă polițistă, al doilea — o dramă sentimentală burgheză. Opere contradictorii, ele vădesc progresul

violentă a societății, o muncă de observație și o muncă critică“ există, din păcate, un decalaj simțitor.

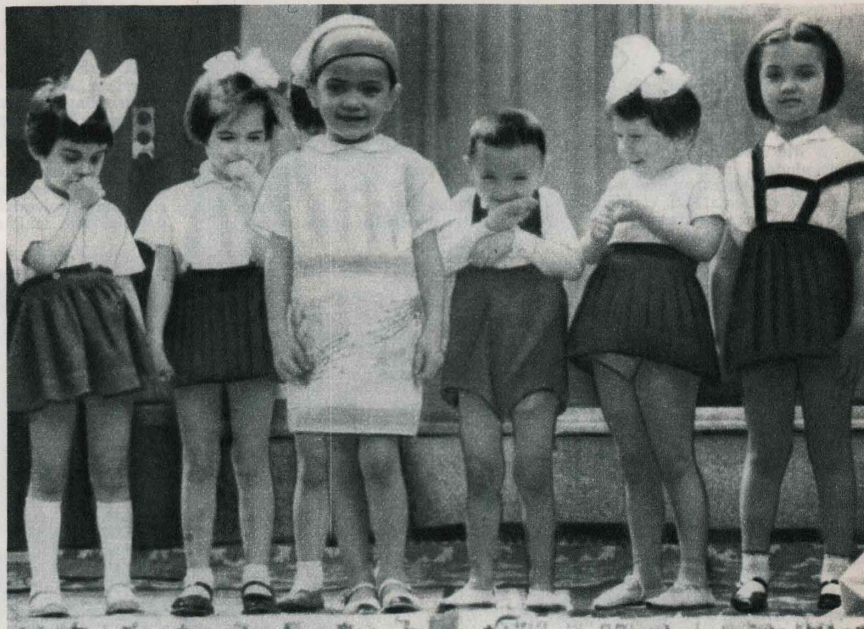
De-o vîrstă cu Truffaut, Louis Malle s-a dedicat de tînră artei filmului. Provenit dintr-o familie instărită din nordul Franței, Malle se simte atras de Paris (unul din viitoarele lui motive cinematografice preferate) unde studiază la Institutul de înalte studii cinematografice. Întră apoi în echipa filmului *Lumea tăcerii* și ajunge co-regizorul comandantului Cousteau. Încă de la acest prim film, Malle se simte tentat de poezia vizuală hipnotică, de tema singurătății, a izolării care vor constitui mai tîrziu trăsături definitorii ale operii sale. Regizorul e pasionat de cazurile-limită, de evenimente și oameni ieșiți din comun. Problema comunicării, acută în lumea contemporană occidentală, e analizată minuțios în filmele lui; eroii sînt în veșnică căutare, dar nu găsesc niciodată ceea ce caută.

Malle admite două influențe asupra operii sale: aceea a lui Bresson (în ceea ce privește „precizia, discreția, adevărul și autenticitatea“) și a lui Tati („observația acută și folosirea minimă a dialogului“). Împreună cu marea majoritate a regizorilor „noului val“, Malle e influențat în același timp de cinematografia americană și în special de Hitchcock. Lucrul a-pare evident încă de la primul său film independent: *Ascenseur pour l'échafaud*, turnat în 1957. E vorba de un film polițist, de „suspense“, Malle năzuind însă, fără prea bune



Trenul carității

se intitulează filmul realizat de regizorul sovietic Iskander Hamraev, după romanul „Tovarăși de drum” de Vera Panova. Acțiunea se petrece în întregime într-un tren sanitar, în timpul războiului, și disecă pe rând personalitatea celor care — temporar — sînt obligați să trăiască împreună, unindu-și forțele pentru a-i salva pe răniți. Obiecturi, pașuni și năzuințe sînt urmărite de-a lungul unei perioade de timp ce va marca pentru totdeauna viața celor care — neprecupețind nici un efort — și-au adus contribuția la alinarea suferințelor provocate de ororile războiului. Din distribuție fac parte: E. Popova, Janna Prohorenko, Valentin Zubkov, Mihail Ekaterininski și alții.



La ordinea zilei:
DOCUMENTARUL

D. Segal: Ce sînt filmele de succes?

Sînt filme care atrag simpatia imediată a publicului, filme care merg repede la inima lui? De ce să nu facem asemenea filme? N-am realizat destule documentare care plecau de la început necîștigătoare?

Operator al multor documentare de la „Sahia”, Doru Segal și-a făcut un debut regizoral puțin obișnuit: primul său film „Marile emoții mici, descriind lumea unei grădinițe de copii la „sfîrșit de an”, a cucerit la Leipzig „Porumbelul de argint” (1964), la egalitate cu prestigioasa Agnès Varda. La al doilea festival de la Mamaia, filmul a obținut Premiul revistei „Cinema” pentru autenticitate și simțul umorului. După acest succes, operatorul și-a reluat aparatul, regizorul intrînd în așteptare. E o duplicitate extrem de favorabilă unei discuții de lucru, fără prea multe menajamente:

— Deși critica a fost unanimă în a recunoaște virtuțile și farmecul Marilor emoții mici — au apărut pînă la urmă și inerențele obiectivității. Cred că n-a fost nici o ingratitude, ci o exigență normală.

D.S.: Evident.

— Din cîte am citit, obiectivitatea s-au centrat nu atît pe filmul propriu-zis, ci pe perspectiva pe care o deschide. Ți s-a cerut să ataci teme mai dificile, filmele cu copii avînd o anume facilitate în succes, sau, după expresia unui apreciat critic, plecînd cîștigătoare de la bun început. Ce părere ai?

D.S.: Inițial, așa e. Există teme facile, cuvîntul „facilitate” în artă sună urît. Dar după acceptarea acesteia de început, discuția nu se simplifică, dimpotrivă. Nu vreau să apăr filmul meu, nu vîd de ce, aș putea spune că mă bucură faptul că am ridicat probleme. Mai mult: din cîte știu, în ultimii 3—4 ani (cam de la Primii pași ai lui Ionică al lui Barta) nu s-au mai făcut în studiu filme dedicate copiilor și

copilăriei și iată că de la prima rîndnică se pune în discuție primăvara, întregul sezon pe care, zice-se, această rîndnică îl anunță. Păreră mea — și de aici cred că se complică lucrurile — este că nu avem de ce ne teme în fața filmelor noastre care pleacă de la bun început cîștigătoare. Cel puțin acum, în această fază de dezvoltare. Subliniez: acum. Cred că avem nevoie stringentă de asemenea filme cîștigătoare.

— S-ar putea interpreta că inviți la lipsă de exigență.

D.S.: De ce? Ce sînt aceste filme cîștigătoare? Sînt filme care atrag simpatia imediată a publicului, filme care merg repede la inima lui. De ce să nu facem asemenea filme? N-am realizat destule documentare care plecau de la început necîștigătoare? Sîntem în acel stadiu în care publicul nostru e sătul de filmele care-i caută adevînzarea și acordul? Documentarul nostru — oricît a fost elogiât de specialiști — nu are deocamdată o „viață ușoară” la public, de ce să ne înșelăm? Cum să-l impunem altfel decît vorbind spectatorilor despre ce le place, ce-i doare și ce-i bucură? Florica Holban a făcut o anchetă despre responsabilitatea părinților în educația copiilor. E o temă care pornește învingătoare „din plecare”, foarte bine, e o temă acută, de interes public, să n-o facă pentru că va avea succes? Încă o dată: sîntem oare în faza în care să ne temem de succes, să suspectăm temele de succes? Știu că există un rafinament subtil al dezgustului de succes. Nu mi se pare actual, cu riscul de a nu fi subtil. Pe urmă, mai e un aspect care trebuie luat în considerație: există teme „facile” care rămîn facile și altele care, printr-o tratare inspirată,

devin grele, grele de sensuri și frumusețe, deși au plecat de la o problemă ușoară. Vreau să spun că „plecarea” nu e suficientă în judecarea unui film. Contează în aceeași măsură parcursul, ce se întâmplă pe parcurs și „sosirea”. În documentar contează enorm să găsești ușor teme arzătoare, nevralgice, dar mai important (deși, în paranteză, țin să spun că noi nu avem deocamdată această ușurință binecuvântată și deseori complicăm prea mult, încercând să extragem minereu din piatră seacă), mai important, zic...

— Iartă-mă, crezi că Marile emoții mici erau o temă nevralgică? Ți s-ar putea riposta că...

D.S.: Dacă prin nevralgic se înțelege o durere de dinți, — nu. *Marile emoții mici* nu erau nevralgice, nu erau dificile în acest sens. Depinde însă de sensibilitatea fiecăruia, ce importanță dă dragostei părinților pentru copiii lor, cât de arzătoare li se pare pentru societate o festivitate la o grădiniță. Mie mi s-a părut important, deși știam că tema e „facilă”. Esențialul nu e în această polemică, ci în faptul că tema ușoară a prilejuit echipei o muncă intensă, grea, pe parcurs. Cred că „facilitatea” temei se răscumpără numai așa. Filmele câștigătoare din plecare ridică probleme de limbaj cinematografic, de fantezie, de conducere a poveștii, de montaj, farmecul lor inițial nu numai că nu te absolvă de probleme, dar te obligă la ele, altfel rămân jucării draguțe, de succes leșez, ceea ce e mai rău decât insuccesul unui film plecat greșit de la bun început. În orice caz, merită să-ți faci mîna, cum se spune, să-ți bați capul cu asemenea filme, să te îngrijoreze dezvoltarea unui farmec inițial, decât să te complici cu probleme născute-moarte.

— Ai subliniat de câteva ori în discuție „faza actuală”, „acum”, ce crezi că ar trebui acum în documentarul nostru?

D.S.: Nu sînt de loc exclusivist — cred însă că trebuie să înmulțim filmele directe, filmele-anchetă, documentarele într-adevăr documente despre oameni, cu oameni, cu oameni precisi, surprinși mult mai complex decât pînă acum, cu probleme exacte, atacate pasionat. Toată lumea știe că filmăm bine șantierele, de pildă, dar imaginile noastre pe bene, pe macarale, pe planșee, — nu duc în adînc și ajungem la imagini-standard, foarte frumoase, dar standard. Ce se întâmplă cu constructorii aceștia după muncă? Ce fac cu timpul liber acolo, pe șantier? Ce fac femeile lor? Cum îi așteaptă, cum trăiesc aceste familii? Aparatele noastre tac.

— Din cît înțeleg nu ești pentru ceea ce se numește *grosso modo*, lirism.

D.S.: Nu-i chiar așa. Adică antilirismul în documentar e bine să nu fie dogmatizat. Lirismul poate deveni speculație și expresie studiată a golului de idei. Dar o anumită tendință lirică, sinceră, ne aparține și nu merită a fi extirpată. Cred că ea trebuie educată într-un contact fără echivoc cu realitatea. Mi-a plăcut *Scoala de la Meri* al lui Petrovici, tocmai pentru echilibrul dintre lirismul lui binecunoscut, poate prea afișat în alte producții ale lui, și proza cotidiană a cantonului. Nu l-aș sfătui însă pe Petrovici să se arunce acum, după găsirea acestui echilibru, într-un poem floral, unde să fie poetic. Ne e din ce în ce mai necesară educația în cotidian.

— Totuși, după cum se știe, ciné-vérité-ul, cotidianul, nu mai prezintă atracție peste hotare și s-ar putea să părem anacronici.

D.S.: Nu putem arde etapele. În documentarul mondial se zice că există o criză după consumarea cine-verite-ului și se cer noi experimente care să ocolească de data asta realitatea. Ne putem noi permite asemenea experimente numai din dorința de a fi „la zi”? În primul rînd nu trebuie să apărăm anacronici față de realitatea noastră, față de spectatori noștri și dacă obținem această liniște, atunci ne putem gândi și la ce „merge” și ce „nu merge” peste hotare. Nu e nici o incompatibilitate. Nu cred să existe în lume documentarist serios care să înlocuiască studioul „pieții interne”, cerințele ei cu cerințele contradictorii, deseori arbitrare, ale juriilor internaționale. Nu se poate crea nimic valabil sub obsesia premiilor și juriilor — Leipzigul nu mi-a răpit luciditatea.

Radu COSAȘU

O nouă personalitate a Ginei Lollobrigida?

Gina Lollobrigida a reușit să încheie pace cu Alessandro Blasetti după o supărare care a ținut mai bine de zece ani. În *Alte vremuri*, în timp ce turnau episodul *Procesului Frine*, ea, Blasetti și De Sica au petrecut ceasuri foarte plăcute: scenariul era amuzant, De Sica era în mare formă în rolul avocatului provincial: „A trebuit să repetăm anumite cadre de nenumărate ori, fiindcă din timp în timp cite cineva izbucea în ris”, își amintește Gina. Rezultatul a fost strălucit: un triumf pentru De Sica și un triumf pentru Lollobrigida, care a devenit dintr-o dată una din cele mai importante și mai solicitate vedete italiene.

Pe urmă, Blasetti și-a dorit-o în distribuția filmului *Vremurile noastre*: intenționa să o așeze iar alături de De Sica în episodul Don Corradino. Dar Gina a răspuns nu. Era vorba doar de zece zile de lucru, dar ea susținea că e prea ocupată, că trebuia să-și dedice întreg timpul liber studierii limbilor franceză și engleză, pentru două filme ce urmau să fie turnate de Siodmak și de Huston, *Le grand jeu* și *Beat the Devil*. Adevărul era că acțiunile ei crescuseră considerabil după *Alte vremuri*, iar unii susțin chiar că ea ar fi acceptat oferta, emițînd însă pretenții exagerate: nu un milion și jumătate de lire, cît obținuse pînă atunci, ci

Correspondență
din
ROMA

Enrico
Rossetti



Gina Lollobrigida surprinzînd fotografic în fața flash-urilor foto-reporterilor...



„Nu vreau să urmez obiceiul deprins de atitea din colegile mele italiene și străine, de a se arăta goale în filme și fotografii!” spunea recent Gina Lollobrigida (Fotografia face parte dintr-un film *Le Bambole*, realizat la data acestei declarații).

Nu se știe dacă este vorba de o cucerire recentă, dar Gina e cert într-o „formă de intelectualitate”. Vrea să joace chiar și teatru unde să interpreteze personaje grele, complicate, serioase. (În filmul *Marea nebulă*, realizat de Castellani.)

nici mai mult nici mai puțin de douăzeci și cinci de milioane. Blasetti a rămas neplăcut impresionat, declarând că Gina s-a arătat nerecunoscătoare și meschină față de el. De atunci a răspuns zimbetelor actriței cu o răceală evidentă.

De astă dată însă, Gina Lollobrigida a acceptat să turneze din nou împreună cu el și împăcarea a fost ratificată. Filmul se intitulă *Io, io, io... e gli altri (Eu eu, eu... și ceilalți)*: e o culegere de anecdotă, mai lungi sau mai scurte, de fapte mărunte, de poante menite să ilustreze egoismul omenesc. Un fel de „conferință cu proiecții”, așa îl definește Blasetti. În film, în jurul lui Walter Chiari, care e protagonistul, apare, în roluri mai mult sau mai puțin importante, întreaga „aristocrație” a cinematografiei italiene: Gina Lollobrigida și Silvana Mangano, Vittorio De Sica și Marcello Mastroianni, Alberto Sordi și Sylva Koscina. Este omagiul pe care cinematografia italiană îl aduce lui Blasetti pentru ceea ce spune el că va fi ultimul său film „angajat”.

Chiar dacă rolul ei nu e principal, Gina l-a acceptat cu plăcere. Situația ei nu mai e cea de acum zece ani, când lansată de replica faimoasă din *Atte vremuri*, „majoră” din punct de vedere fizic” (așa o definea avocatul apărării, De Sica, în cursul procesului) — o poantă care a intrat în limbajul curent și a devenit un fel de etichetă pentru o întreagă serie de actrițe italiene — Gina Lollobrigida, în momentul cel mai strălucit și deplin al frumuseții sale, intra în anii de aur ai carierei sale, atentă să mizeze pe cărțile cele mai mari ale popularității. Astăzi, la treizeci și opt de ani, perspectivele s-au schimbat intrucitva, rîndurile admiratorilor ei se subiază, popularitatea ei e umbră de formidabila ascensiune a Sophiei Loren, rivala mai tînră, și chiar dacă fotogenia ei extraordinară îi păstrează farmecul de

totdeauna, clipa declinului fizic nu poate fi prea îndepărtată. Așa încît Gina vrea să „întoarcă foaia”. Din cele patruzeci sau cincizeci de filme turnate pînă acum, nu poate salva decît șapte, cele mai dense, și se simte că această selecție riguroasă e rodul unei totale reconsiderări a carierei sale. Cele șapte filme sînt *Mare matto (Mare nebună)*, *Pane, amore e fantasia (Plîne, dragoste și fantezie)*, *La provinciale (Provinciála)*, *La donna di paglia (Femeia de paie)*, *Fanfan la Tulipe, Trapez și La bellezza d'Ippolita (Frumusețea Ipolitei)*. „Decum înainte vreau să fac lucruri serioase, care să-mi dea satisfacție. Ajunge cu filmele comerciale”, pare a fi noua deviză a actriței.

Este evoluția necesară — dacă nu și firească — a multor vedete ca ea: de la vâmpa la actrița adevărată. Iar rolul pe care-l interpretează în filmul lui Blasetti poate să aibă însemnătate în două sensuri. Poate, pe de o parte, să fie un mod de a-i face pe spectatori să regăsească, în chipul ei, farmecul, încălcătura senzuală a frumuseții sale, iar pe de altă parte, poate fi calea de a-și dovedi talentul de actriță, astăzi cam pus la îndoială. Blasetti, ea știe lucrul acesta, e un regizor care se pricepe să extragă din frumusețea feminină și din calitățile unei actrițe, tot ce se poate extrage. Nu trebuie să uităm că el a fost acela care a demonstrat în *Peccato che sia una canaglia (Păcat că e o canalie)*, că Sophia Loren e și o excelentă actriță, nu numai o fată splendidă.

Dar atunci, ce roluri o așteaptă, ce filme îi stau în față? Gina răspunde cu precauție. Vorbește fără să miște capul, cu ochii încremeniți într-o căutătură ușor umită, de păpușă. „Vreau să interpretez subiecte mai serioase, angajate” — zice ea — „mai moderne. Cred că filmele mele cele mai bune sînt încă de făcut”. Și începe să povestească despre un proiect foarte

drag ei, care — dacă se va împlini va constitui poate prima etapă a noii sale cariere. E vorba de reducția cinematografică a unui roman de Rodolfo L. Foesca *Torre eburnea (Turnul de fildeș)*, povestea a trei călugărițe violente: una sîrșește prin a înnebuni, a doua devine prostituată, iar a treia — rolul care i-ar reveni ei — se regăsește prin maternitate. „Eo situație psihologică singulară”, observă actrița, „problema maternității văzută de o călugăriță, conflictul dintre sentimentul repugnant al profanării, al cărei semn viu rămîne pruncul-nou-născut, și dulcele simțămînt al maternității, care încetul-cu-încetul cliștigă teren”.

Gina este dotată cu un bun simț sănătos, și chiar și în alegerea personajelor, a scenariilor transpare gustul ei un pic țărănesc pentru situațiile dense în emotivitate, ușor de înțeles și de public cel mai elementar. Nu-i plac jocurile rafinate ale anumitor regizori moderni. „N-am înțeles o boabă”, mărturisește ea celor care o întreabă dacă i-a plăcut, de exemplu, *Une femme mariée* al lui Jean-Luc Godard. Și adaugă: „Cînd m-au dus să-l văd, am rămas în fotoliu numai ca să-mi dau seama pînă la ce grad de absurditate se poate ajunge. Publicul, astăzi, e mai inteligent decît odinioară, dar refuză asemenea absurdități. Vrea să înțeleagă.”

Nu știi dacă e vorba de o cucerire recentă, dar Gina e cert într-o „formă de intelectualitate”: dar și aceasta constituie o etapă obligatorie pentru o actriță care a ajuns la o cotitură a carierei sale. Citește, mult de avalma, clasici și moderni, Stendhal și Moravia, Cassola și Mermée. Îi place și poezia. Îi place, o măgulește, să înțelească scriitorii iluștri. Și, bineînțeles, ar vrea să facă și teatru. Să aducă pe scenă personaje grele, complicate, à la Tennessee Williams — la Arthur Miller. „Am să fac teatru, sînt sigură” conchide ea,

„dar mai am încă nevoie de curaj”. Și ea încearcă dorința aceluia contact viu cu publicul pe care-l oferă teatrul și pe care-l neagă cinematograful. Ar mai vrea să-și satisfacă și capriciul de a cînta și dansa în vreun music-hall de ținută sau să joace într-o comedie muzicală de tipul lui *My Fair Lady*. „Nu știți că am o voce destul de bună de soprană lirică?” afirmă Gina cînd e privită cu uimire de cei care îi ascultă doleanțele.

În orice caz, un lucru e sigur, declară ea mereu neobosită: s-a terminat cu Gina coafată în maniera bersaglierei din *Pane, amore e fantasia* sau cu cealaltă, pe jumătate goală și plină de zorzoane, ca regina din Saba. Cu vehemență, Gina afirmă că nu vrea să urmeze obiceiul deprins de atitea din colegile sale italiene și străine, de a se arăta goale în filme și în fotografii. O indignează Carroll Baker și Kim Novak, care ilustrează cu formele lor atrăgătoare paginile din „Playboy”, sofisticata revistă americană de erotism, o indignează Claudia Cardinale tolănită pe o blană roșiată și pufoasă (deși nu mai are 6 luni) și Sophia Loren pe jumătate goală într-un bordel din *Matrimonio all'italiana*. O revoltă Virna Lisi, care îi declară unui ziarist francez: „Vreau să pecețuiesc epoca cu sigiliul trupului meu”. Dar această indignare moralistă, chiar dacă pare sinceră (și de altfel e destul de coerentă cu mentalitatea ei oarecum țărănească), contrastează în mod ciudat cu faptele care au adus-o pînă în fața tribunalului, pentru a-și justifica apariția, complet dezbrăcată, lungită pe un pat, într-o scenă din *Le bambole (Păpușile)*, un film în patru episoade, unde Gina a interpretat rolul proprietăresei unui hotel, hotărîtă să-l seducă pe timidul secretar al unui episcop.

Gina protestează, zice că totul nu e decît o înșelătorie, că vîna e regizorului, care a exagerat scenariul, și că ea nu putea să se opună. Mai spune și că fotografiile din scena respectivă, puse în circulație de serviciul de presă al casei producătoare, i-a surprins bunacredința: n-a putut să se opună difuzării lor pentru că a fost nevoită să pice imediat în Statele Unite.

E iritată și violentă, și-a pierdut imperturbabila cumpătare de totdeauna, pare că a devenit spontană femeie din popor de odinioară. Dar chiar dacă e sinceră în indignarea ei, suzele îi sînt șubrede. Poate că s-a căit pentru acest ultim exploit erotic din cariera ei, care nu se prea potrivește cu o femeie de vîrstă ei și cu imaginea pe care s-a hotărît să o ofere despre sine; poate că nu e satisfăcută de rezultatele slabe obținute de acest soi de cîntec al lebedei pe planul decolteului comercial.

De altfel, nu a zis că renunță cu adevărat la el. Blasetti ar putea să o determine să se răzgîndească. Publicul, cu complicitatea lui Blasetti ar putea să o ceară. Și Gina e mereu gata să ofere publicului ceea ce publicul cere. Ce anume, prea bine nu știe. „M-am întrebă întotdeauna ce anume vrea lumea de la mine, ce idee și-a făcut despre mine”, și încheie Lollobrigida cu un fel de tristețe meditativă: „Dar dac-aș ști, poate că aș ajunge să eșuez. De fapt, sînt convinsă că fiecare om și-a format o idee diferită despre mine.”

INCURSIUNE ÎN STUDIOURILE BULGARE

Într-o după amiază toridă de vară, un convoi feroviar se opreşte în plin câmp, manevrele militare din apropiere sînt întrerupte iar scoala care aşteaptă să fie culeasă este lăsată pe ţară, pentru că un băieţas e în pericol să se înecohe în rîul satului. Aceasta este tema realizatorului — debutant Zako Heskia, care a avut norocul unui start fericit: filmul său a plecat direct în laboratoare la festivalul de la Cannes, pentru a apăra la această importantă competiţie internaţională, culorile bulgare, cu o operă relevantă o măiestrie profesională bazată pe principiile moderne ale punerii în scenă şi pe un scenariu poetic. Marele merit al filmului este înainte de toate de a fi tratat o idee grandioasă, pacea, copiii, de o actualitate arzătoare într-o epocă agitată de serioase nelinişti. Este ideea generoasă că obişnuitul curs al activităţilor cotidiene a unei întregi regiuni poate fi deturmat o clipă pentru că viaţa unui copil se află în pericol. Sau pentru a-l cita pe scenaristul Iordan Radicev: „ceea ce ne preocupă în această mică poveste, sînt eforturile conjugate ale oamenilor pentru a salva un copil...”

Lucrarea cea mai recentă a lui Nikolai Korabov, *Bula atacă*, o temă foarte profundă cu ajutorul unor mijloace de expresie originale. Autenticitatea, veridicitatea documentară a aparatului de luat vederi, iată limbajul pe care-l adoptă realizatorul în noul său film. Korabov, care ne-a demonstrat ce poate în lung metrajul *Tutunul*, ne prezintă de data asta două nevele pe care el le leagă sub titlul convenţional *Ieri şi Azi*. Sub forma unui eseu, în episodul *Ieri*, autorul descrie efectuarea unei căsătorii în aparenţă pe cît de ciudată pe atît de crudă; unirea a doi antifasciști dintre care bărbatul este condamnat la moarte. Martorii sînt asasinii și victimele lor. Atmosfera care risecă să fie teribil de apăsătoare, este animată de suflul puternic conferit de încrederea în viață și în dragoste. *Astăzi* ne introduce în schimb în plină activitate contemporană, demonstrînd că viața noastră de azi este

fructul sacrificiului celor care și-au cîștigat nemurirea. Diapazonul creator atît de vast al realizatorului Ranghel Vilceanov a inclus recent și problema tinerilor care ajung în casele de corecție ca o consecință a unei vieți de familie dezbratată și a insuficienței solicitului din partea societății. „Dacă noi, adulții, știm în general ce vrem și ce facem, tinerii așteaptă ca părinții și societatea să le indice căile de urmat în viață; or, de multe ori, atît familia cît și societatea omit să o facă”, declară realizatorul, ca o sumară expunere de motive subiectului ales. După *Voci în insulă*, *Prima lecție*, *Soare și umbră* și *Inspectorul și noaptea*, filme primite cu interes în multe țări ale lumii și încununate, unele, chiar și cu premii la festivaluri internaționale, sînt în drept să pretindem de la Vilceanov o nouă operă de valoare. Și, într-adevăr, el nu ne-a decepționat cu *Luponica*, realizat pe baza unui scenariu de Haim Oliver. Talentul său viguros se împletește aici în mod fericit cu gusturile sale poetice. Acest film ne permite să notăm de asemenea un nume care merită cu prisosință să fie reținut: Ilka Zamfirova.

În *Viciștudinile familiale*, conflictele care îl opun pe părinții copiilor sînt examinate prin prisma interesantă a regizorului Iakim Iakimov și cu ajutorul unei distribuții de încredere, avîndu-l în frunte pe artistul emerit Ivan Kondov. Scenariul lui Pavel Veitnov analizează drama unei familii în care tatăl — personajul principal — nu ajunge să înțeleagă psihologia copiilor săi, neputîndu-se adapta vieții noi. De aceea, va trebui să suporte grelele consecințe morale ale atitudinii lui, atît în muncă unde ocupă un post conducător, cît și acasă.

Scenaristul Lubin Stanev și-a propus să dea viață pe ecran curajosului general Zalmov, erou național, împuscat de fasciști în timpul războiului. Succesul primului film semnat de Veulo Radev *Hoful de piersici*, atît în Bulgaria cît și dincolo de hotarele ei ne

face să așteptăm cu o legitimă curiozitate această a doua realizare a sa, *Regele și generalul*.

După ce a primit Marele Premiu la Festivalul de la Leipzig pentru *Vaska*, realizatorul Borislav Saraliev și scenaristul Valerii Petrov, s-au apucat de a realiza filmul format din patru nevele cu un singur personaj principal, un copil. Filmul va aborda patru zile omiştite din viața unei familii și se va intitula *Cavaleri fără armură*.

Printre tinerii regizori veniți recent în cinematografie, Vassil Mircev se pregătește pentru primul său lung metraj. Viitorul său film după un scenariu de Gheorghii Markov, *Bărbăți*, este un studiu psihologic de mare profunzime: trei prieteni, nedespărțiți, trebuie să lupte pentru a dovedi adevărul, pentru fidelitatea față de principii, față de morala epocii noastre, pentru a merita cu adevărat numele de oameni, de bărbăți. Vor reuși ei oare?

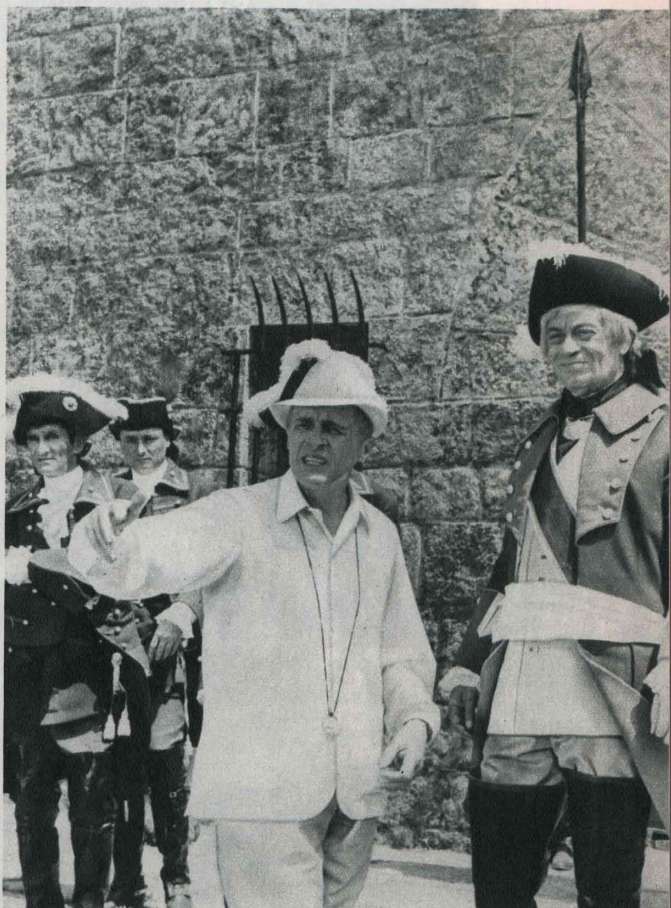
Anton Marinovici, un veteran al cinematografilor bulgare, va aborda în noul său film transformarea unui tânăr, prea răsfățat de familie, într-un om hotărât și ferm, metamorfoza operîndu-se în primul rînd grație iubirii. Rolul principal va fi interpretat de Ivan Andonov a cărui parteneră este tînăra speranță a cinematografilor bulgare, actrița Ana Bakalova.

Un alt „bătrîn” al filmului și teatrului bulgar, artistul emerit Ștefan Sarcicladjiev i-a încredințat unui succesor încă neunoscut sarcina de a termina ultima realizare, *A doua companie*. O moarte fulgerătoare a răpit țării noastre un talent și un lucrător neobosit. Ultimele sale cuvinte în legătură cu filmul au fost: „nu vreau ca pelicula mea să devină o epopee sau o tragedie. Vreau să fie o povestire aspră, cinstită și sinceră despre război...”

Am rezumat în puține vorbe intențiile realizatorilor bulgari. Sîntem obligați, dacă judecăm după căutările creatoare, proiectele și eforturile cinemastilor noștri, să sperăm că anul 1965 ne va aduce cîteva succese apreciabile.

Ivan STOIANOVICI

Autenticitatea, veridicitatea documentară a aparatului de luat vederi, iată limbajul pe care-l adoptă realizatorul Nikolai Korabov în noul său film *Bula*.



RENÉ CLAIR

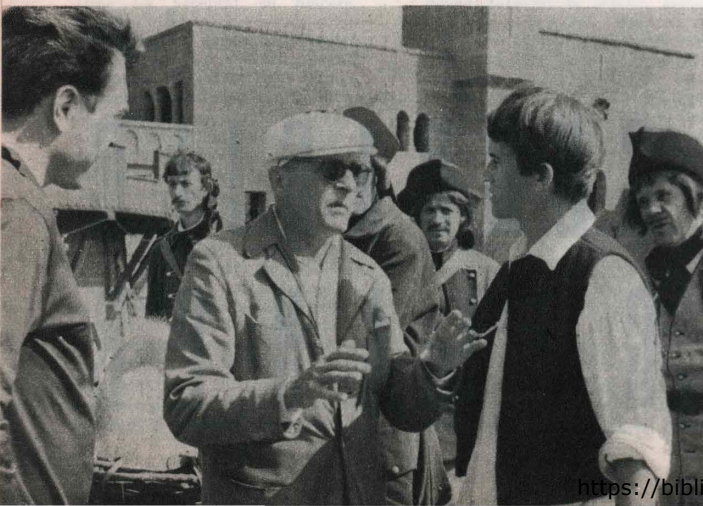
LA

SERBĂRILE GALANTE

„Sînt cu toții niște actori admirabili” spune Clair despre Kovács, Fory Etterle și Florin Vasiliu. Cu actori de talia lor — sarcina extrem de dificilă de a vorbi despre război în glumă — este mult simplificată.



Atît figurații și cit cameramanul sînt numai ochi și urechi cînd Clair explică o scenă lui Philippe Avron. Nuanța, cea mai mică nuanță, are pentru regizor o importanță enormă.



„Am vrut să fac un film eroicomic pe fundalul războiului. Or, dacă nu joci cartea burlescului sau nu te numești Chaplin, e foarte greu să glumești cu războiul. Scenariul mi-a luat mult timp. De fiecare dată, mi-e greu să aleg subiectul și apoi să mă lupt cu el. Desigur, n-a fost ușor ca timp de trei ani să nu pun piciorul pe un platou. Turnarea a fost întotdeauna pentru mine o recreare. Și întotdeauna duc lipsă de recreare.

În Serbările galante e vorba de o istorie de mercenari a cărei acțiune se situează în secolul al XVIII-lea, într-o țară imaginară. Două clanuri se înfruntă: trupele unui anume Beaulieu și cele ale prințului d'Allenberg. Acesta din urmă este curînd obligat să se replieze într-o fortăreață și astfel începe asediul. Durează foarte mult. Pe vremea aceea aveau timp. Războiul era un joc, te luptai cînd aveai chef. Asediatorii, soldații de meserie, nu vor să-și riște viața la asaltul cetății, nu vor să moară de pomană, cu atît mai mult cu cît știu că asediații se vor preda mai devreme sau mai tîrziu, împinși de foame. Pentru a-și omori timpul, Beaulieu aduce comedianți, comediant și face chefuri. Nimic nu lipsește sub metereze, nici măcar vesela de argint. Desnodămîntul este — pur și simplu — sfîrșitul asediului. În acest cadru se desfășoară o poveste de dragoste.

Filmul este în Eastman-color. Culoarea va fi trafică — dacă pot spune așa. Nu-mi plac culorile naturale care nu se potrivesc adesea cu costumele. Nu voi ezita deci să vopsesc un arbore, un frunziș, un peisaj întreg...”

E un lucru curent să se ia interviuri marilor creatori într-o pauză de turnare. Acolo, în plină atmosferă de muncă, declarațiile sînt magnetizate de efervescența creatoare. Am încercat, într-una din zilele turnării *Serbărilor galante*, să-i iau un interviu lui René Clair. Lucrul părea destul de simplu. René Clair este extrem de amabil. De dimineața, la Buftea, echipa 1 condusă de cunoscutul regizor turna în exterior. Mai bine-zis, intenționa să turneze. Se înorase. Sus, pe una din metereze, toată echipa, gata pregătită de lucru, aștepta. Aștepta să se însenineze. Încordată cu toții. Dar și mai încordată ca toți — René Clair.

— Filmele dvs. se desfășoară mai mult în interioare. S-au creat tot felul de teorii care să explice această preferință. Puteți să ne spuneți

de ce turnați mai mult în studiou?

— Ca să nu depind de un norișor. E îngrozitor cu exteriorarele astea! Ești la dispoziția oricărui capriciu al naturii.

René Clair e nervos. Hotărît, nu e momentul prielnic pentru un interviu amplu. Se decmandă totul, se hotărăște mutarea echipei în interior, se stabilesc cadrele care vor fi acum filmate. Toți sînt concentrați, ocupați și, bineînțeles, mai preocupat ca toți e regizorul. Cu minile la spate, cu un umăr mai ridicat, Clair are un mers ciudat, parcă automat. Figura lui spiritualizată, cu trăsături nete, are o căutătură neobișnuită.

— Acum nu vede pe nimeni, spune soția sa. Trăiește secvența care urmează să fie filmată.

Doamna Clair s-a așezat într-un colțșor discret și urmărește totul ca un foarte fidel colaborator.

— **Obișnuiți să veniți pe platou în timpul turnărilor?**

— Rar. Dar îmi place să văd proiecțiile rezultatelor.

Regizorul secund al *Serbărilor Gheorghe Vitanidis*, anunță că lucrul poate începe. Protagonștii cadrului sînt artistul poporului György Kovács și Jean-Pierre Cassel. Cassel — Jolicoeur (ce bine i se potrivește numele eroului din film!) își spune cu dezinvoltură replica, ca și cînd ar fi propriile lui cuvinte.

— **Cum vă alegeți actorii, domnule Clair?**

— Am obiceiul să-i consider drept colaboratori. Principalul talent al unui regizor este să nu deniciodată unui actor o scenă pe care acesta nu ar putea-o exprima în toată plenitudinea. Trebuie să știi să adaptezi actorului rolul, după cum trebuie să adaptezi rolului, actorul potrivit. E o muncă de colaborare.

Un actor de temperament, de caracter, nu poate să se deghizeze complet. Nu poate intra cu totul în pielea unui personaj abstract decît dacă alegerea lui corespunde rolului.

Se trage un alt cadru. Kovács și Geneviève Casile. György Kovács vorbește franceza. Accentul său nu e deloc supărător în acest film cu personaje fără naționalitate precisă (îmi amintesc de o butadă a lui Kovács. Întrebat la începutul turnărilor cum merge cu rolul său el a răspuns: „Decamdată, singurul lucru perfect e accentul meu!”)

Clair e încîntat de marele actor român. Ca și de Fory Etterle și Florin Vasiliu.

Repetiția continuă. Înaintea fiecărei scene, Kovács se plimbă cu



Orgolioasei prințese Hélène (Geneviève Casile) nu-i e de loc indiferent merceanarul Jolicoeur (J.P. Cassel). Ce păcat că nu se poate vedea splendidul colorit al rochiei prințesei — verde, roz și alb.

minile la spate, repetându-și replica, compunându-și mimica, nevrind să iasă nici o secundă din rol. Textul e spiritual, recunoști de la o postă tuseul lui Clair. René Clair e mulțumit. O clipă destinată, se îndreaptă spre colțul nostru.

— Vreți să-mi mai puneți o întrebare? De altfel măntreb ce-aș mai putea spune care să nu fi fost spus.

Ceva despre comedie,
un subiect care vă e drag.
Una din tradițiile comediei dvs. este inobilizarea farsei.
Noul film continuă același spirit!

— Desigur, aș vrea. Dar innobilizarea farsei este un efort al tuturor marilor autori de comedii. Și dacă eu reușesc ceva în sensul acesta atunci o datoresc meșterilor mei: Chaplin, Mack Sennett.

— Dar despre comedia contemporană ce credeți?

— Cred că nu există un nou val al risului și că nu s-au făcut multe filme comice foarte bune. Există desigur un Tati, un Etaix. Dar exemplul lor nu prea e urmat. Dar, în general comediiile de valoare sînt infinit mai rare în istoria cinematografului decît dramele. Există o prejudecată în favoarea dramei. Sînt mulți debutanți în cinema dar ei sînt atrași de literatura tragică. Îmi plac filmele dramatice. Dar prea sînt multe! Situațiile dramatice sînt mereu aceleași. E mai greu să faci comedii — pentru că trebuie să fii mereu nou. Publicul e mai recunoscător celui care îl face să plîngă. Dar dacă îl oprești din ris timp de zece secunde, va spune imediat: „O, ce prostie!”

Un film cu umor, dragoste și scene „tari”.



Ce e pentru dvs, risul?

— O revoluție permanentă. Cea mai mare recompensă pentru un autor este să știe că undeva în lume există o sală de spectacole unde oamenii rid datorită lui. Apoi...

În timp ce vorbea ochii lui Clair treceau în revistă întreg platoul. Ce s-a întîmplat? Cerîndu-și iertare se îndepărtează. Nu-i nimic, vom continua discuția mai tîrziu.

Scena următoare se petrece din nou în fortăreață. Din nou d'Allenberg dictînd secretarului un edict fanfaron: „Nu ne vom preda nicio-



dată” în timp ce geamul e spart de un obuz dușman. Netulburat, mașterul ridică obuzul, îl aruncă pe fereastră și continuă să dicteze. Intervine regizorul Gh. Vitanidis.

— Maestre Kovács, nu simt obuzul destul de greu. Aruncă-l cu mai mult efort. Scena se reia. Obuzul este proiectat prea încet. Apoi, prea violent. Apoi, cu prea mult fum, apoi cu prea puțin fum. Se schimbă geamurile sparte, se dă drumul la aer condiționat. Nu-l aud pe Clair. Stă în scaunul său, cu trăsăturile pietrificate, spunînd ceva

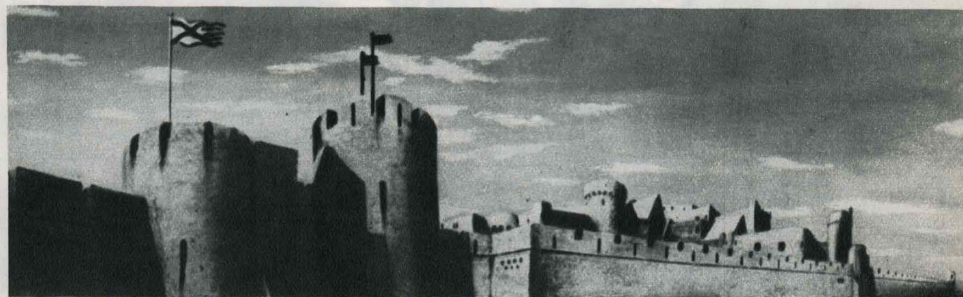
printre dinți. După trei ceasuri de reluări, în sfîrșit toate au ieșit bine. Lucrul pe ziua de azi s-a terminat. Clair tace. Se ridică îngîndurat și tăcînd mereu se îndreaptă spre ieșire.

E limpede. Nici acum nu e momentul să-mi continui întrebările. Mi-am petrecut toată ziua pe platou fără să pot termina interviul. În schimb, carnetul s-a umplut cu atîtea aspecte vii ale muncii de pe platou, care te fac să-l cunoști pe om poate la fel de bine ca și din spusele sale.

M. ALDEA

De vorbă cu Georges WAKHEWITCH

scenograful „Serbărilor galante”



În meseria noastră contează un singur lucru:

PROPORȚIA

Dacă-i sollicită ilustrul scenograf Wakhewitch să-ți vorbească despre scenografia „Serbărilor galante”, el te ia de mână și te duce pe cimp, acolo unde se înalță cetatea-decor imaginată de el. Wakhewitch e un entuziast. Un entuziast cu părul alb. Se bucură să privească și să-ți descrie decorul de la Buftea ca și când acesta ar fi prima sa realizare, ca și când în spatele său nu ar sta 40 de ani de experiență care l-au consacrat pe plan mondial. Te urcă pe metereze, te pune să măsoari cu pasul zidul care pare foarte lung, dar nu e, meterezul care pare foarte înalt, dar nu e.

— În meseria noastră contează un singur lucru: proporția. Nu pentru ochi, ci pentru obiectiv, acest ochi mecanic și capricios care nu face o îmbinare de planuri, ca ochiul omenesc.

— Admirăm linia simplă, masivă dar elegantă a cetății excelent realizată.

— E un adevărat miracol cit de repede și de frumos a fost făcut totul la dvs. Aveți arhitectul minunat care foarte repede au să devină și adevărați cinești; și niște lucrători excepționali, cu o înțușie tehnică și o bucurie de a munci care m-au impresionat. Fără sprâinul lor nu s-ar fi putut construi așa de repede și bine acest decor care e unul din cele mai mari din Europa.



Georges Wakhewitch

Să nu uităm. Decorul e pentru o comedie

— De ce ați colorat pietrele cetății în roz? Au un efect ciudat.

— În sudul Franței există pietre roz din care s-au construit multe castele, ca acela al papei din Avignon, Aiguas-Mortes, sau catedrala din Alby, care se și numește Alby-la-Rose. Am încercat de altfel să lăsam pietrele în culoarea obișnuită, cenușie; dar pe pelicula Eastman apăreau prea trist. Să nu uităm, decorul e pentru o comedie...

Inspirat parcă de atmosfera locului, dinamicul Wakhewitch ne vorbește cu pasiune. Ne așezăm la poalele cetății pe jos, dincoace de șanțul cu apă. „Îmi place mult epoca veche, romană — ne spune Wakhewitch. Mă pășionează să refac ambianța în care au trăit strămoșii noștri.”

— V-ați documentat mult pentru „Serbările galante”?

— Depinde ce înțelegi prin documentare. E foarte ușor să copiezi după alții. Unde-i atunci meritul scenografului? Eu și colaboratorul meu André Robert, avem aici în memorie toată aceas-

tă perioadă istorică pentru care am făcut foarte multe scenografii. Bineînțeles însă că detaliile — toate detaliile trebuie studiate și respectate cu cea mai mare strictețe. O ușă, un tun, un miner de sație, îți cer obligatoriu o documentație precisă. Trebuie găsit doar accesoriul tipic. V-ați mirat de piatra roz... Prima condiție ca să faci un decor în spiritul filmului e — pare foarte simplu — să citești foarte atent scenariul, să înțelegi perfect atmosfera pe care trebuie să o crezi. Apoi să discuți cu regizorul.

A-l cunoaște bine pe regizor

— Îmi permițeti o paranteză: Ați mai lucrat cu René Clair?

— Acum 33 de ani. Am fost, asistentul de decorator la „À nous la liberté”. Cu Clair e ușor să lucrezi pentru că e foarte precis și are multă claritate în idei. Când ceva nu iese perfect nu e vina lui, e a noastră. Când vrea o ușă la stînga, ea trebuie pusă la stînga. Am stabilit împreună și paleta de culori. Clair are mult simț al culorii. E pictor de duminică. Am dorit ca totul să fie realizat în culori calde, maronii-roz, să nu existe în acest film culoarea bleu. Cu o singură excepție: o scenă care va fi în întregime în degraduri de albastru. E o scenă de teatru — e deci ficțiune — și am vrut să schimbăm stilul și să subliniem și prin culoare faptul că e strălucire de realitate.

— Și alte condiții ca să faci un decor în spiritul filmului?

— Să-l cunoști bine pe regizor. Să-ți știi nu numai gusturile dar și stilul de lucru, tehnica. Acești decori pentru același film ar fi trebuit altfel concepuți dacă regizorul era să spunem — un Christian Jaque. Tehnica lui e foarte mobilă. Atunci, cetatea ar fi fost inconjurată de sine de traveling. Clair filmează mai mult pe loc.

— Domnule Wakhewitch, dvs. știți și la fel de cunoscut și ca scenograf de teatru. Ați vrea să ne schițați câteva diferențe dintre decorul de cinema și cel de teatru?

— Eu am început prin a face film, și primele mele decoruri de teatru au fost de fapt tot decoruri de cinema. Legile teatrului sînt însă absolut diferite: spectatorul stă fix, nemiscat în scaunul său, în timp ce camera se plimbă — uneori mai mult, alteori mai puțin — dar, se plimbă. A propoz, după ce termin „Serbările plec la Roma unde sînt invitat să realizez opera

Nu ne aflăm în Franța. Nu ne aflăm în plin ev mediu. Linia simplă și elegantă a acestei cetăți medievale uriașe se ridică pe malul lacului Buftea, în apropierea studioului.

„Aida.” Înainte de film am lucrat scenografia la piesa lui Jules Romain, „Donagoo”, în care există nu mai puțin de 27 de decoruri care se schimbă automat. Vedeți, în teatru problema mecanicii este și ea esențială.

Costumele și adevărul uman

— Să revenim la scenografia „Serbărilor galante”; la costume.

— Am desenat fiecare costum în parte. Cele ale femeilor sînt inspirate de Fragonard. I-am folosit paleta. Costumele militarilor au cupa specifică secolului al XVIII-lea, fără să se precizeze țara. Sînt mai mult costume de fantezie, dar am căutat prin ele să redau un anumit adevăr uman. Am stabilit cu Clair să facem peruci, dar foarte simple, ca să nu aducă a teatru. De pildă, soldaților le-am pus doar o mică codiță,

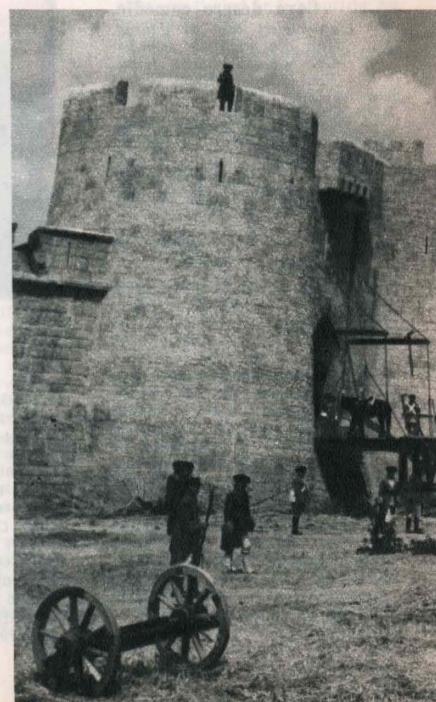
mai mult pentru a sugera atmosfera epocii. Și apoi, culoarea costumelor e foarte importantă pentru un film... color. Trebuie să ai grijă de amănunte. Armata asediată este murdară, desgrățată, în culori întunecate. Cea care asediază este veselă, bine hrănită, îmbrăcată în alb.

— O ultimă întrebare. Credeți că decorurile și costumele trebuie desenate de același artist?

— Neapărat. Neapărat. N-am vrut să fac un film vulgar, cum fac adeseori americanii. Acolo se comandă decorul unui decorator și costumele unui costumier, care habar n-are cum arată decorul. Costumele și decorul trebuie făcute de aceeași mână: altfel rezultatul e hibrid, e ridicol.

— Turnarea trebuie să reîncoapă. Wakhewitch se grăbește să ajungă pe platou. René Clair cere tuturor membrilor echipei sale să fie alături de el cînd se lucrează.

M. A.



PRIMUL EXAMEN

Pe platourile de la Buftea, Luminița Iacobescu interpretează două eroine principale în două viitoare filme românești: Ileana din *Camera Albă* (regia: Virgil Calotescu) și Sabina, din filmul *Calea Victoriei* (regia: Marius Teodorescu).

— Vorbii-ne despre Ileana, am întrebat-o noi în pauza dintre două filmări.

— Mărturisesc că am tremurat la gândul că nu voi juca acest rol. O lubeam pe Ileana de când am citit în urmă oară scenariul, cu toate că personajul la început părea vag definit. Voiam totuși să-i dăruiesc ceva din eul meu, de aceea în timpul filmărilor, și chiar înainte, acasă, când pregăteam rolul, am fost foarte exigentă cu ea. Poate că această iubire sinceră dintru început m-a determinat să mă apropii mai mult, să o descopăr, să o completez.

În așteptarea primului său mare examen — confruntarea cu iubitorii celei de-a șaptea arte — studenta Luminița Iacobescu din anul IV de la I.A.T.C. răspunde la prima întrebare.

Și. G.

1. Într-un decor ce redă atmosfera romanului lui Cezar Petrescu — doi din interpreții principali — Luminița Iacobescu și Nicolae Dinică

2. Luminița Iacobescu creează în *Camera albă* un personaj care impresionează prin sensibilitate, finețe, subtilitate.

3. Sabina (așa cum arată într-unul din momentele de tensiune dramatică în interpretarea Luminiței Iacobescu) în *Calea Victoriei*.



Serbările galante sînt, un război în dantele. Dantelele spiritului lui Clair. Dar totuși, un război care necesită o mare desfășurare de armate, asedii, lupte. A unii grația cu spectaculos — e, cred, visul lui Clair. Și excelența sa colaborator Wakhewith îl ajută prin decorul și costumele sale.



Ce e nou pe șantierul filmului documentar

Confirmată și la ediția din acest an a Festivalului de la Mamaia, valoarea documentarelor realizate de către studioul „Al. Sahia” demonstrează elocvent pasiunile încununată de succese obținute pe un drum fertil. După o vizită făcută zilele acestea prin grupele de creație ale studioului, am notat pentru cititorii noștri câteva din titlurile filmelor aflate pe șantierul documentaristilor sau recent terminate.

Astăzi Virgil Calotescu, directorul grupei I-a, ne-a vorbit despre *Construim*, film regizat de către Erich Nussbaum (imaginea Costea Ionescu Toncu) care este un omagiu adus de către documentariști celui de-al IX-lea Congres al Partidului.

Regizorul Pantelie Tutuleasa a realizat *Melodiile străzii*, (imaginea Vasile Nițu) un film care vorbește despre viața plină de eferescență a unui cartier bucureștean consacrat de literatură și de slagăre: acela cuprins între Podul Grand și Podul Constanța.

Tineretul patriei (regia Eugen Popiță, imaginea: Carol Kovacs și Milutin Obradovici) este realizat la cererea U.T.C.

Regizorul Gheorghe Horvath împreună cu operatorul Dumitru Gheorghe vor semna *Prima gardă de atenție*, un film turnat cu prilejul inaugurării uriașului combinat de aluminiu de la Slatina.

Regizorul Radu Hangu a terminat de curând *Suită băndăreană* (imaginea: Petre Gheorghe).

Pasionat eselist, Slavomir Popovici va termina în curând filmul reportaj *Vom construi prima locomotivă a țării* care va fi o istorie lirică și succintă a mijloacelor de comunicație din patria noastră în ultimele două decenii. Operatorul filmului: Willy Goldgraber.

Grupele a II-a conduse de către Mirel Ilieșiu pregătesc pentru ecran *Universuri picturale*. Scenariul și regia Nina Behar. Filmul își propune să fie o incursiune subtilă întreprinsă cu mijloace cinematografice în atelierul de creație al unor tineri artiști plastici contemporani și o încercare de explicare a universului lor de creație. Iată numele acestor artiști: Alin Gheorghiu, Vladimir Setran, Ion Pacea, Iacob Lazăr și Ion Sălișteanu.

Pornind de la sugestiile unei poezii de Gheorghe Tomozei, regizorul Alexandru Șirbu turnează, ajutat de operatorul Tiberiu Olasz, filmul *Elemente*.

Directoarea Teatrului de păpuși, Margareta Niculescu, debutează în film în calitate de co-scenaristă alături de Dumitru Done cu prilejul realizării filmului *Păpușarii* (imaginea: Gheorghe Georgescu).

Un film despre industria alimentară pregătește regizorul Erwin Sekier după un scenariu de Ion Moscu și cu imaginea semnată de Tiberiu Olasz. Filmul se va numi, sugestiv, *Marca fabricii*.

În sfârșit, Mirel Ilieșiu a terminat filmul *Ștafi ca...* un reportaj despre șantierul combinatului siderurgic „Gheorghe Gheorghiu-Dej” de la Galați.

După cum se vede, competitorii ediției Mamaia 1966 sînt hotărîți să păstreze nestirbit prestigiul cucerit la edițiile de până acum ale acestei remarcabile confruntări cinematografice ca și la festivalurile desfășurate peste hotare.

Nu ne îndolm că munca lor va fi încununată de succes.

G. T.



LOGODNICA ȚARULUI



Ecranizare a operei cu același nume de compozitorul Rimski-Korsakov și realizat în studiourile din Riga de regizorul Vladimir Gorikker, *Logodnica țarului* este un vast tablou din întinsele epoci ale lui Ivan cel Groznic. Muzica plină de colorit și profunzime, bazată pe motive folclorice, care a făcut din această operă una dintre cele mai mari creații ale scenei lirice ruse, contrapunctează dramatismul personajelor din fresca vieții Rusiei de la mijlocul veacului al XV-lea.

În rolurile principale: Raisa Nedaskovkaia, Otar Koberidze, Natalia Rudnaia, Piotr Glebov.



CRONICA FILMULUI STRĂIN



MARȘUL ASUPRA ROMEI



TERMEN DE JUDECATĂ



UNORA LE PLACE JAZZUL



CÎNTÎND DESPRE ARIZONA

Cronicheta

Banda

Un „șoarece” printre bărbați

„Domul” Gabin fără surprize

Aport, Muhtar



MARȘUL ASUPRA ROMEI

Regizorul italian Dino Risi a pornit la realizarea filmului său *Marșul asupra Romei* cu intenția evidentă de a continua în spirit, modalitate, și în ordinea cronologică a faptelor pelicula lui Monicelli, *Marele război*. Eu unul sint reticent în fața actelor declarate de afiliere a cuiva la punctul de vedere artistic materializat într-o operă sau realizare a altuia și uneori devin sceptic chiar și atunci cînd același artist își repetă creația fără să o poarte mai departe (pentru că de aici se naște maniera și nu arta). Dar să nu anticipăm asupra *Marșului* lui Risi, ci mai degrabă ar trebui să amintim că acest regizor, cu pronunțate și recunoscute merite ca documentarist, ca artist legat de observarea profundă a realității, are la activul său câteva pelicule ce rămîn pe lista operelor cinematografiei italiene din ultimii ani. Una din înclinațiile lui a fost — după cea pentru documentar și după un a-nume tribut plătit de el cu bunăștiință filmului comercial — spre filmul comico-satiric, spre umorul cu ajutorul căruia trebuie discutate, după părerea lui, aspecte ale actualității, problemele de însemnătate socială. *Marșul asupra Romei* este un asemenea film, mai degrabă o cronică de pe poziție

contemporană la adresa unor fapte istorice nu prea depărtate. Iar sensul și spiritul satiric al celui care tratează astăzi o anume epocă istorică — ascensiunea fascismului în Italia, — ține mai mult de dorința de persiflare și numai de persiflare decît de o analiză precisă și complexă a faptelor istorice (și după aceea de persiflare a aspectului lor negativ) filmul vizînd mai mult prezentul (cel puțin în intenție) decît trecutul. Ceea ce în definitiv n-ar fi rău dacă filmul ar fi suficient de judicios orientat în această direcție și îndeajuns de convingător în argumentele sale artistice.

În *Lunga noapte a lui '43* un alt regizor, Vancini, aborda cu gravitate și minuție descrierea originilor fascismului în Italia. Dino Risi nu și-a propus, în mod evident, un asemenea scop. El a pornit de la câteva episoade mai mărunte — destul de vag exacte, țînînd poate mai mult de fabulație decît de întîmplarea reală — și a legat astfel povestea unor „eroi” deveniți fasciști vrînd-nevrînd de un climat mai mult de operetă, în cadrul unui film aproape devoides ce s'înrîdește printr-un marș care devine și el aproape pe întreaga desfășurare a sa de un gro-



La o haltă din timpul *Marșului*... când ploaia răzbește pînă la piele, comandantul fascist (Roger Hanin) ține o lecție despre eroism și bărbăție. Gassman și Tognazzi par foarte pătrunși...

În privirea lui Ugo Tognazzi se poate citi o gravă neliniște.

tesc împins la maximum. Aici apare însă revelația pe care ne-o oferă Risi: la capătul acestui marș sintem dintr-o dată plonjați în crunta realitate, filmului, pînă aici artistic al lui Risi, substituindu-i-se sau atribuindu-i-se în final o întoarcere la faptul istoric brut înfățișat de o pagină din documentarul vremii arătîndu-ne marșul real asupra Romei, Roma însăși de acum mai bine de trei decenii. Asistăm la defilarea fasciștilor lui Mussolini prin fața lui Vittorio Emanuele, prilej pentru noi spectatorii de azi să surprindem în acest fragment de documentar o candoare și o inconștiență care aveau să fie scump plătite și în același timp să legăm întreaga desfășurare de pînă aici a filmului de teza pe care și-a propus s-o exploateze Dino Risi, și anume: responsabilitatea cetățeanului care n-are dreptul nici o clipă să fie copleșit de propria sa inconștiență și lipsa de luciditate.

Marșului asupra Romei nu i se poate reproșa excesiva documentare în epocă și relevarea laturilor dramatice ale unor întâmplări ca acelea care au determinat adevăratul marș asupra Romei (și care ar fi făcut poate ca o realizare cu

acest subiect să fie mai puțin comică care presupun însușirea deplină a învățămintelor unei experiențe istorice). Luîndu-l doar ca o reprezentare strict satirică a acelui fapt istoric, i se poate pune în sarcină lipsa unei consecvențe în ce privește însăși construcția sa ca film de asemenea gen. Urmărit pe două planuri — un prim aspect fiind acela al laturii umoristico-satirice a întâmplărilor și evoluțiilor „eroilor” săi, și cu intenția de a releva în subsidiar (din păcate foarte vag și nestatornic) consecințele dramatice ale fiecărui episod — filmul lui Risi păcătuiește tocmai prin lipsa de urmărire paralelă a acestor două planuri presupuse a fi premise. Tentația grotescului și improvizajia

umoristică au lăsat adesea în urmă ținta satirei în așa fel încît doi mari actori ca Vittorio Gassman și Ugo Tognazzi au arătat cu precădere doar o singură față a personajelor lor, uitînd parcă pe alocuri chiar destinația dramatică a acestora și făcînd un joc în doi de improvizajie comică. Arareori și poate numai cu Tognazzi (în dramatica sa desmetică ce se petrece în trenul din care vrea să fugă fiind apoi maltratată de comandantul fascist) izbutim să ajungem și la acel fond dureros, profund dramatic care ține de vremea din care a împrumutat regizorul Risi subiectul filmului său.

A pune în prim plan trei sau patru personaje și a proiecta prin ele o întreagă epocă este evident un lucru foarte anevoios. Iar dificultatea cea mai mare este de a stabili



între aceste personaje și elementele de fundal (care trebuie să fie imperios exacte și judicioase spre a nu induce în eroare spectatorul) acele relații care să restabilească adevărul asupra momentului istoric respectiv spre a ne îngădui apoi chiar și numai persiflarea acestor fapte. Este vorba în ultimă analiză de măsură, de dozaj, și dacă din acest punct de vedere se poate vorbi despre o mare artă la Monicelli cu atît de faimosul său *Marele război*, în *Marșul asupra Romei* acest dozaj îmi pare a nu se fi dovedit întotdeauna izbutit, a nu fi întotdeauna expresia unei continue preocupări și prilej de desfătare artistică pentru noi cei din sală. Pentru acest motiv am eu credința, comicul din filmul lui Risi devine de multe ori divertisment fără obiect precis, satira se diluează prin repetarea modalităților folosite și nu știu dacă scopul ei principal și de totdeauna: „ridendo castigat mores”, nu se oprește doar la ridendi, iar risul în sine, devenind o grimasă, sfîrșește cu vremea prin a te obose.

Dar lovitura de teatru care conferă filmului, cu toate acestea, o valoare de necontestat a dat-o regizorul Risi în final, în finalul despre care aminteam mai sus și care este de fapt expresia unei profunde lupte cu sine însuși dată de regizor pînă la a alege expresia cea mai fericită. Pentru că, într-o altă versiune, filmul *Marșul asupra Romei* cunoștea ca încheiere un alt episod: cei doi eroi fugiți din coloana de mărșăluitori asupra Romei sînt prinși o dată cu instaurarea puterii fasciste la Roma și deportați pe o insulă unde devin un fel de jalnici și toțuși comici Robinsoni moderni. Dino Risi n-a fost mulțumit cu acest final de comedie ușoară în care devia filmul său, ci a regîndit toată încheierea peliculei sale, documentaristul din el simțind nevoia să recurgă la faptele reale, la o secvență graitoare, ca calitate de advertisment pentru cei de azi care și-au îngăduit o privire plină de sarcasm și zîmbet asupra trecutului — defilarea fasciștilor prin fața regelui Italiei, urmărirea, atît cît îngăduia acel documentar, a figurilor senine și irresponsabile ce asistau atunci la o defilare ca ori care alta fără să-i intuiască perspectivele întunecate. Alternativ avem cîteva scurte trimiteri spre o tribună în care îi descoperim și pe eroii noștri parcă scuturați de un fior, care ne-ar putea da a înțelege că ei au început să presimțim măcar ceea ce avea să vină.

În genere, este un film plin de intenții, cu multe momente realizate, dar cu inconsecvențe și dese poticneli într-un hățis pe care regizorul n-a fost destul de stăpîn.

Mircea ALEXANDRESCU

TERMEN DE JUDECATĂ

Termen de judecată este pe de o parte un adevărat recital de interpretare cinematografică, pe de alta o chintesență a clișeeilor literaturii „tinerilor furioși”, clișee asamblate și dezvoltate cu o certă probitate artistică. Prin contextul său social, filmul se dovedește surprinzător de puternic ancorat în realitățile actuale ale provinciei britanice, prezentate, aș putea spune, cu o acuratețe aproape documentară: regăsim în țesătura filmului reflectarea carențelor fundamentale ale sistemului de educație din așa-zisele „Public school”, lipsa caracteristică de independență a corpu-

lui profesoral supus tuturor injoncțiilor, indigența unor mijloace de învățămînt, o anume dezorientare a tineretului alimentată de maculatura erotico-polițistă și produsele de serie ale televiziunii; în sfîrșit, binecunoscuta atmosferă mic-burgheză, provincială, puritanismul ipocrit al păzitoarelor indignante ale unei virtuți virginale de mult depășite, care pretind cu ferocitate întemnițarea unui profesor implicat într-un scandal născocit. Acesta se dovedește pînă la urmă în întregime nevinovat. Ultimul amănunt nu diminuează sfînta indignare deslănțuită (care

nu ar putea fi satisfăcută decît numai de demisia profesorului chiar nevinovat). Figura tinerei fete — cu tentativa ei disperată de a depăși pe planul aspirațiilor, orizontul colegelor —, reprezintă ceva mai mult decît o imagine literară. Dragostea ei de intelectualitate și frumos, exprimată într-o formă primitivă printr-un proces de „fascinare” calchiat pe filmele erotice, nepăsarea totală față de prejudecățile virstei, disperarea care pendulează între adorație și ură, în sfîrșit, faimoasa filozofie a abisului între generații, ne spune cîte ceva despre criza pubertății în An-



glia anului 1960. Acestea sînt elemente care ne sugerează — la urma urmei — atmosfera specifică a filmului, dar nu ele reprezintă aspectul cel mai important al peliculei, ci *cadrul* foarte adecvat pentru introducerea a doi excelenți actori, care evoluează în fața noastră, de data aceasta s-ar putea spune, într-o nouă etapă a creației lor. În ceea ce privește pe Simone Signoret, această etapă era prefigurată de neuitatul *Drum spre înaltă societate*, iar la Lawrence Olivier, de nu mai puțin însemnatul film al lui Tony Richardson, *Cabotinul*. E vorba de cunoscuta „barieră fatală”, cum este denumită de obicei în limbajul actricei, perioada între 45 și 50 de ani, pe care rareori puțini actori au curajul să o înfrunte (o Greta Garbo, un Robert Taylor, o Barbara Stanwyk, nu au avut, de pildă, acest curaj). Alții Lawrence Olivier cit și Simone

Signoret o înfruntă, mai mult încă, dînd dovadă de o adevărată lecție de reinnoire actricească. Olivier a debutat în cinematografie printr-o perioadă de interpretare „romantică”, marcată de o creație cunoscută publicului românesc, interpretarea amiralului Nelson din *Lady Hamilton* și aceea a lui Heathcliff din *La răscruce de vînturi*; a urmat perioada marilor interpretări shakespeareiene, perioadă de maturitate, culminînd în cinematografie cu *Richard al III-lea*, rol de compoziție în care Olivier dă o nouă măsură a talentului său, devenind dintr-un „beau tenebreux” romanticul sumbru — o mască a urii și a îmbătrînirii. Ei bine, în *Termen de judecată* și mai înainte în *Cabotinul*, Olivier reia această mască a îmbătrînirii, reducînd însă la minimum compoziția, interpretîndu-și în chipul cel mai firesc *otrsta*.

Acesta e „hot-ul” — jazzul fierbinte, frenetic, ce pare la un moment dat rața unea de existență a cîntăreței interpretată de Marilyn. Și ce departe de adevăr e această părere!

Aceasta nu înseamnă că el a devenit actorul unui singur rol. Comparînd pe comediantul ratat din *Cabotinul* cu profesorul ratat din *Termen de judecată*, descoperim în acest din urmă rol, noi nuanțe: Lawrence Olivier este acum un personaj în întregime grav, de o seriozitate care descumpănește pînă a provoca ostilitate chiar la cei mai apropiați. Este poate primul rol în afară de Hamlet (dar acela era un *personaj dat*, transpus din teatru) în care Olivier nu mai are nimic din cinismul tradițional, din „furia” și din trufia superbă pe care o regăsea pînă și în *Henric al V-lea*. Profesorul este de o onestitate funciară (de aceea în fond se și ratează), incapabil de cea mai mică incorectitudine, de o asemenea onestitate înclt pentru a nu-și pierde nevasta, trebuie în chip paradoxal să inventeze o aventură și episoade excitante de craille.

Cazul lui Simone Signoret — marea revelație a anilor de război — este mai complicat și, fiind vorba de o actriță, mai dificil. În epoca primei gloriei, Simone Signoret era denumită „Une jeune fille rangée folle” — un amestec de Ginette Leclerc și Michèle Morgan. Cu timpul, ea s-a dovedit o personalitate originală, aparte, îmbrățișînd un registru infinit mai variat. În *Termen de judecată*, actrița revine la un rol familiar, la rolul de „femeie coaptă” și ciudată, însă — element cu totul inedit — mai mult nemulțumită decît blazată și înțeleaptă, o femeiușcă cu aspirații oarecare, printre care și aceea, destul de perversă, de a fi înșelată cu o fetișcană de 15 ani.

Ce-i unește oare pe acești doi remarcabili protagoniști ai ecranului și ai scenei, în afară de curajul de a-și „prezenta” integral vîrsta? O anume sfidare a convenției cinematografice, ba chiar — într-un sens — a publicului. Într-o scenă semnificativă din *Termen de judecată*, actrița își spală în fața oglinzii, ostentativ și cu răbdare, dinții. În scena destul de lungă și plină la sfîrșit melodramatică a procesului, Lawrence Olivier rostește un adevărat rechizitoriu al societății burgheze — însă nu cu furia superbă a unui Hamlet sau cu

indignarea lui Heathcliff, ci... plîngînd neputincios, plîngînd în hohote convulsive, într-o atitudine care rupe hotărît cu tradiționala „virilitate” lawrence-oliveriană. Asemenea detalii precum și desnodămîntul feroce, marcat printr-un contrapunct neașteptat, dezvăluie o nuanță satirică neașteptată, dar cu atît mai semnificativă.

Horia BRATU



BURLESCUL „LA CALD”

(Unora le place jazzul)

Ca puncte de plecare pentru succesul comediei moderne: o veterana „vîrstă de aur” a „slapstick”-ului american. Pleiadă strălucită de actori comici. Regizori cu pasiunea genului, scormonind febril, în imaginația lor (și a altora) cum să-l înnoiască, să-l facă mai apropiat permeabilității la comic a omului de astăzi. Și — evident — un miligram din metalul rar pe care-l poți căuta viața întreagă fără să-l descoperi (în tine ori în alții). Nu e cam mult să vorbești de geniu într-un domeniu ce părea rezervat doar meseriașilor destoinici, onestilor mînuitori ai gagului absurd, ai vorbeii de duh sau ai acțiunii prea des fără duh, ai bastonadeii facile ori pantomimei „zgomotoase”? Cred că nu. Trăim, se pare, o revoluție de concepție și în acest domeniu. Nu se putea ca literatura contemporană a comicului (Ionescu, Anouilh, Giraudoux, Marcel Aimé) să nu răscolească și convenționala gîndire cinematografică. Drama modernă l-a creat pe Welles și Resnais, pe Antonioni și Vajda. Teatrul comic își exercită și el in-



1 Lawrence la bătrînețe și-a compus un chip blajin și resemnat care nu credem că-l seamănă. Aici, singura scenă „forte” într-un magistral concert cîntat în „pianissimo”.

2 Simone Signoret și Lawrence Olivier formează aici un cuplu artistic de zile mari.



fluente asupra ecranului, deocamdată discret, de la distanță.

Billy Wilder, autorul recentului *Unora le place jazzul*, nu poate fi socotit un geniu al comicalului. Ca Buster Keaton, de pildă. Și totuși... Cu toate că n-am văzut din prolifică sa activitate decât *Apartamentul* și *Șapte ani de căsnicie* iar acum *Unora le place jazzul* (traducere aproximativă a celui „Some like it hot”, „Unora le place „hot”-ul, adică jazzul fierbinte), există în aceste filme — atât de diferite — o direcție a comicalului contemporan pe care cu greu o întuiești din miile de kilometri-peliculă de tip Jerry Lewis sau Norman Wisdom. Care ar fi această direcție? Știu eu?! Poate strania îmbinare de comic și tragic, veche de cînd lumea dar subtil folosită într-un amestec „duet liric” de noua comedie cinematografică. Paradoxal, dar parcă niciodată n-a existat atîta combustie poetică în locomotiva comică, de obicei greoaie, decât în epoca ofensivă antisentimentaliste romanțios iconoclastă, a *Divorțului italian*. A parodiilor geniale. Ca să supraviețuiască, o multitudine de genuri ruginite (melodrama, filmul muzical, filmul istoric) își injectează o tonică fiolă de vervă, autoironie, ajungînd la cele mai neașteptate combinații comice, de

pildă „farsa lirică” — aș numi eu ingenioasă, fermecătoarea mixtură *Unora le place jazzul*. O îndrăzneală de terminologie? Poate, inspirată de capriciul unui creator diabolic, căruia îi place să se joace cu nervii noștri, cu reflexele noastre estetice generatoare de fixații, prejudecăți. Wilder aerisește încăperea sufocată de bareme „într-o comedie compasiunea pentru personajul-amorsă trebuie să ocupe atât la sută, ca să nu răstoarne carul genului” etc. etc. Dar, s-ar obiecta, toate comediiile lui Chaplin au înfruntat asemenea opreliști. Se poate, dar ceea ce aduce Wilder nou este deznodămîntul tragic într-o comedie burlescă. Deznodămîntul trist, catastrofal, de genul sfîrșitului *Vacanțelor domnului Hulot* — filmul lui Tati, care era un fel de anticipare a comico-dramei moderne.

Cîntăreața alcoolică din *Unora le place jazzul* e tot atât de singură, tristă, disperată ca și clownul îndrăgostit din *Luminile rampei*.

La fel de naivă, încrezătoare vulnerabilă, e luată în acest amestec imbroglie comic, într-un „montagne russe” de peripeții năstrugnice de cea mai autentică inspirație scenaristică și regizorală încît nu are timp să se dumirească. Decît tirziu, cînd s-a întimplat din nou cu ea catastrofa de care căuta să

scape în alcool: dragostea. E din nou victimă deși, s-ar părea, sentimentul e în sfîrșit împărțit. Eroina farsei lirice a lui Wilder are vocația tragicului și — neașteptat pentru o comedie de acest gen — e tot atât de complexă, contradictorie, ca și sora ei întru destin din *Apartamentul* (celălalt film al lui Wilder cunoscut la noi). Ingenuitatea — componentă de bază a personajului — nu o scutește de amărăciune, dezabuzare, și, cu toate că rămîne alături de bărbatul pe care l-a îndrăgit (happy-end sub raport strict sentimental) n-ai o clipă senzația liniștii acestui vulcan de sensibilitate și duioșie, surplus — tragic de feminitate. Travești-urile, *qui-pro-quo*-urile (admirabila secvență a banchetului gangsterilor), gag-urile de acțiune, în cea mai strălucită tradiție a comicalului burlesc, nu fac decât să evidențieze și mai tare aceeași existență ratată, destrămată de singurătate, alcool, a cîntăreței fără vocație și a femeii cu prea multă. Poate că în acest

caz se produce asupra spectatorului și un fatal transfer psihologic, o identificare involuntară a personajului din film cu strălucita interpretă — Marilyn Monroe — și tragicul ei destin, cu viața ei atât de brutal întreruptă. Programarea, într-un viitor apropiat a filmului-biografie (reală) a Marilyn Monroe ne va lămuri, poate, asupra acestui misterios transfer.

AI. CREȚULESCU

Filmul lui Wilder a obținut următoarele premii:

— Premiul Academiei Britanice acordat celui mai bun actor: Jack Lemmon;

— Premiul Asociației Presei Străine din Hollywood, acordat artiștilor Jack Lemmon și Marilyn Monroe;

— Premiul Ligii scriitorilor americani, acordat lui Billy Wilder și I.A.L. Diamond.

— Laurel dé Oro (Chile) acordat actriței Marilyn Monroe;

— „Oscar”-ul acordat scenografulor Orry și Kelly.

CÎNTÎND DESPRE ARIZONA

Am văzut pe ecrane războiul crîncen al liniilor de bătaie, războiul eroic al partizanilor, războiul ocult al serviciilor de informații, războiul copiilor, femeilor și bătrînilor rămași în spatele frontului, am văzut războiul atingînd proximitatea crimei în lagărele de exterminare naziste, ba am văzut uneori și un război mai mult sau mai puțin vesel, în vodevilul cinematografice de circumstanță. *Cîntînd despre Arizona* are totuși o notă de originalitate prin lumea pe care o dezvăluie: omul oarecare în război, sau — mai precis — tînărul oarecare. Nici tineretul însușit de idealuri eroice, luptînd cu arma

în mîna împotriva cotropitorilor nici colaboraționiștii, trădătorii. Cineaștii chei își încep și termină filmul cu o anchetă întreprinsă în rîndul tînărului oarecare din Cehoslovacia contemporană. *Ce știi despre război? Dar despre ocupația nazistă?* Răspunsurile nu sînt grozave. Tinerii chei care vorbesc par a se interesa mai puțin de aceste lucruri grave preferînd, pare-se, întrebări de genul: „Vă placă twistul? Dar cocteilul de ananas?” Răspunsurile le dau tot autorii — scenariștii: Václav Sklenář Frantisek Kozik, regizor; Vaclav Sklenář — prin filmul propriu-zis. Eroii sînt niște adolescenți orașeni



„Cîteva din momentele filmului au valoarea unor schițe-portrete”. (Priviți acest mic „führer” din colonia de muncă). Rețineți operatorul: Jan Nemeček.

trimiși de naști să sape tranșee. O ceată de flăcăi care nu-și fac prea multe probleme. Sapă tranșee, le joacă farse paznicilor — niște rezerviști austrieci obosiți de război — sau fredonează un cântec al cărui refren „Arizona-Texas“ dă adresa filmelor western văzute de tineri înainte de ocupație. Din când în când mai au câte o aventură galantă, joacă poker sau trec prin emoția unui atac aerian în care pierе unul din băieți fără ca aceasta să provoace cine știe ce dramă.

Viața curge domol, firesc, ca într-un film de Ermanno Olmi, banalul devenind semnificație. Când unul din băieți scapă întrebarea: *Oare unde o fi partizanii?* imaginațiile încep să lucreze. Băieții încep să adune cartușe, își propun să facă rost de o armă, ba chiar copiază din biroul șefului nazist harta cu amplasamentul liniei fortificate.

Toate acestea însă nu ies din cadrul refrenului „Arizona-Texas“, băieții visându-se cavaleri ai preeriei, șerifi sau cow-boy. Atitudinea de revoltă a băieților împotriva ocupațiilor e elementară, provine din însăși natura lor umană, fără a se ridica la conștiința angajată a luptătorului.

Stilul documentarist al regiei și compoziția cadrelor (operator Jan Nemecek) convine mult acestui film cu acțiune lentă în care momentele „tari“ se succed la intervale destul de lungi. Cîteva din aceste momente au valoarea unor schițe-portrete... Unul din micii „făuriri“ ai coloniei de muncă e surprins în camera sa cu pereți tapisați cu fotografii decupate din revistele „Signal“ și „Der Adler“. La culcare, acesta face gimnastică privind evlavios spre reproducerea după sculpturile naturaliste și stupide ale lui Arno Breker care a dat celui de al III-lea Reich un batalion de atleți cu mușchi arieni din marmora cea mai ariană. În orele de odihnă, micul „făur“ stă întins în patul de campanie mișcîndu-și cizmele în ritmul pașilor de gîscă ai cadenței oficiale Wehrmacht și se visează intrînd în coloanele de paradă ale fotografiilor de pe pereți.

Pretextul anchetei publicistice cu care se începe și termină filmul — realizat sugestiv prin fotografii (aproape gazetărește) — dă acestei opere cinematografice o notă de colocvium cu spectatorul tînr, o discuție lipsită de ostentație dar nu și de morală.

Afanasie TOMA



„Șeful bandei adulat de toți. Sau mai precis temut și respectat. Relele deprinderi par a nu fi anulat totuși, pe aceste fețe, grăunțele de copilărie.

BANDA

Jată unul din filmele medii pe care un gazetar le socotea cel mai dificil de analizat, piatra de încercare a abilității criticii. Totul este de o impresionantă corectitudine profesională în această peliculă poloneză regizată de Zbigniew Kuzminski: de la alegerea interpretilor — adolescenți delincvenți aduși într-o casă de reeducare din Polonia de azi — pînă la montajul minuțios gîndit, calculînd abil efectele, derulînd spectatorul ca în cel mai iscusit „western psihologic“, pînă la surpriza finală. Filmul începe după toate canoanele genului — cu acțiunea aproape de sfîrșit (cîteva secvențe înainte desnodămîntului): delincvenții gata de a fi eliberați pentru că au dovedit o comportare bună, dau lovitura de grație încrederei acordate de director. Pun la cale un furt chiar în ajunul plecării. Secvența e filmată de Bogusław Lambach cu arta de care sînt capabili talentații operatori polonezi (umbrele au relief, noaptea — strălucire, chipurile — mister), fizionomiile tinerilor sînt de un firesc impresionant, ca într-un ciné-vérité filmat la un autentic institut de reeducare, planurile sînt cînd lente cînd nervoase, ritmul dezordonat sugerînd aproape fizic tensiunea băieților. Urmează o lungă, deosebit de întreruptă retrospectivă, o detaliere a biografiei unuia dintre eroii care nu ne face, într-un comentariu „off“ de cît o singură precizare „cu mine e altceva. O poveste pe care n-o cunoaștem de cît eu și directorul“. Destul ca să ne amorseze interesul. Că el nu se mai susține pe parcurs, în toată acea fugă sentimentală, în conflictul — eam strident patetizat — dintre fiul neglijat și mama egoistă ce își amintește că are

și ea dreptul să se îndrăgostească, să fie fericită uitîndu-și datoritiile materne — e altă istorie. Dar, pentru început, sîntem stîrniți în urmărirea dramei aproape tot cu aceeași iscusită a „suspens“-ului ce ne cucerește într-un film cu o tematică similară, din care, poate, s-au inspirat colegii polonezi, *Singurătatea așteptătorului de cursă lungă*. Dar aici începe deosebirea între pelicula mediocră și capodoperă, între meșteșug onest și măiestrie. Între piesa de serie și unicat. În timp ce rătăcirile filozofice din strălucita polemică a lui Richardson erau adnc împlinite într-o realitate concretă, iscînd întrebări cardinale ale zilelor noastre, filmul polonez nu e datat, plutește într-un deplin vag problematic și istoric. Se creează, de aceea în jurul personajelor un vid uman care le explică doar ostilitatea, agresivitatea față de societate, nu și benigna capacitate de a-și valorifica ulterior energiile. De aceea, solidarizarea „bandei“ din final, într-un gest erotic, social, e surprinzătoare (ceea ce au dorit realizatorii creînd „false piste“ ca în „policier“-ul clasic) dar de loc convingătoare, logică (ceea ce, de bună seamă n-au mai intenționat). De dragul schemei tradiționale, ei au neglijat realitatea, tăindu-și singuri posibilitatea unui film în care cele cîteva subtile teste de psihologie a delincvenței juvenile să fie fructificate într-o operă cu semnificații superioare. Nu o forțată „actualizare“ ar fi salvat de mediocritatea pelicula, ei o penetrație artistică inteligentă, curajoasă, lucidă, în soluții fecund al realității socialiste în care aceste probleme își găsesc o cu totul altă rezonanță, pondere umană.

Al. C.

UN ȘOARECE PRINTRE BĂRBAȚI

Adolescenții lui Cocteau, fascinați de imaginea unei lumi misterioase, mitomani ai aventurii polifiste anticonformiste, care ar privi cuplurile de spărgători din filmul lui Jacques Potrenaud, ar fi cel puțin decepționați dacă nu revolțati.

Nici urmă din acea tainică aureolă născută din presupusa superioritate miraculoasă a eroului din afara legii asupra burghezului cumsecade. Dimpotrivă. Eroi principali își păstrează de ani de zile respectabilitatea mijlocie, acționînd ca spărgători în haine sport, cu șepci în carouri, ca niște gentelieni care joacă tenis de două ori pe săptămîna, pentru păstrarea formei fizice. Și asta, așa cum se cuvine într-un film francez plin în mîduva oaselor, nestîngerții de poliști, absenți — ca de obicei — acolo unde e nevoie de ei, sau sosînd zgometos cu cîteva minute, prea tîrziu. Cei doi indivizi care prin faptele lor ar trebui să fie cel puțin teribilii se dovedesc stîngați și inabili. O adolescență fragilă, cu lecturi din Maeterlinck și pasune pentru Jüdex, deci cu o sumară „pregătire teoretică“ în materie, îi domină cu ușurință, iar adversarul lor cel mai redutabil se dovedește a fi pînă la urmă tot un „amator“ abia ieșit din copilărie. Deși cei doi depun în profesune o pasiune de filatelist, o delicatețe, grație și seriozitate de chirurg, ei nu reușesc niciodată în afaceri de cît de fatori unei sanse neașteptate, fie datorită imbecilității următorilor sau victimelor.

Filmul lui Potrenaud în care există o încercare de continuă răsturnare a semnificațiilor avea premisele să devină o parodie excelentă. El nu atinge însă nici o bogăția științetioare de spirit a altor filme de acest gen, nici perfecțiunea de elaborare a comediei cinematografice clasice, din al cărui arsenal filmul utilizează numeroase efecte. Acest lucru se resimte cel mai pregnant în final. Construit pe tipul urmăririi clasice burlești, el este lipsit de putere de atracție și eficacitate comică a acesteia. Gagul, așa cum este utilizat aici, necesita ritmul său propriu. Se ajunge astfel la o situație paradoxală a unei înălțări de efecte comice reușite în sine, care generează un stil în multe locuri trenant, lipsa de ritm anulînd însăși calitatea efectelor comice. Interpretat admirabil de Dany Saval (Lucile), Louis de Funès (Marcel), Maurice Biraud (Francis), Dany Carrel (Sylvie), cu o imagine izbucită realizată de Marcel Grignon, *Un șoarece printre bărbați* rămne, totuși, o comedie spirituală și antrenantă, fără prea multe pretenții.

Radu GABREA

„Domnul“ Gabin fără surprize

De la un timp, Jean Gabin ne oferă tot mai rar surprize. De altfel, admiratorii săi fideli nici nu doresc să-l întilnească în ipostaze neprevăzute. Mulțumirea supremă în cazul lui este, dimpotrivă, aceea de a ști fără cea mai vagă îndolală că, intrînd în cinema, vor regăsi de fiecare dată pe dreptunghiul alb de pînză același tip, definitiv impus conștiinței publice. Indiferent de baținele pe care le poartă, indiferent de întîmplările prin care trece, indiferent de ambianța în care evoluează. Între muncitorul din *Strada preeriilor*, să zicem, magnatul financiar din *Marie fait mîtii* și inspectorul de poliție Maigret

Începutul-timid — al unei idile juvenile. Interpretate: Renata Kosobudzka și Matej Damięcki (Banda).





▲ Nimic nu mai cade... O ruletă „ad-hoc” pentru banda burlescă din comedia lui Poitrenaud.

▼ Doi mari actori ai filmului francez (al treilea nu mai contează): Gaby Morlay și Jean Gabin.



deosebiri se șterg în ultimă instanță pentru a lăsa loc unei imagini unice, binecunoscute, imaginea actorului care ajustează toate rolurile pe măsura lui.

Dar ce măsură!... Mereu egal cu sine, Gabin rezervă spectatorilor satisfacții de un ordin special. Cu Gabin, șocurile sînt cel mai adesea excluse; se circula că pe o șosea asfaltată, de-a lungul căreia nu răsar coticuri neașteptate, intersecții periculoase, denivelări sau hopuri și se ajunge confortabil la destinație. Desigur, inconvenientul monotoniei nu e evitat întotdeauna. Dar, neîndoielnic, trebuie să fii un mare artist ca să poți răspîndi în jur un astfel de echilibru stabil. Și spectatorul se lasă fascinat, se simte bine să fie condus într-o zonă ferită de cataclisme, pe care aș numi-o zonă de „securitate psihologică”. Pe această însușire a actorului — care nu depășește niciodată o anumită adîncime a investigațiilor sufletești, care nu se complică decît în

Un recital „Nikulin” și un debut surprinzător de cinematografic: Muhtar.



limite foarte lesne suportabile — mizează în fond cele mai multe producții anume gîndite și realizate pentru Gabin. O probează o dată în plus, filmul *Domnul* al lui Jean Paul Le Chanois. Subiectul piesei lui Claude Gevel, luată ca bază a adaptării cinematografice, are implicații sociale sau psihologice cu totul derizorii. Sîntem în plin teatru bulevardier, amabil și „roz”, cu un domn bătrîn și bogat care se constituie mentor și protector al unei foste cameriste, cu o familie nu mai puțin bogată unde respectabilul domn se angajează, din amuzament, ca „maitre d’hotel”, cu nelipsitele variațiuni pe tema infidelității conjugale și, bineînțeles, cu un final amuzant în care toată lumea se împacă și adevărata identitate a stilatului servitor e dată pe față. Dacă substanța intrigii e foarte diluată, în schimb lui Jean Gabin i se oferă o partitură cum nu se poate mai convenabilă.

Protagonistul se simte la largul său și ca bancher și ca valet, pentru că în ambele cazuri rămîne invariabil el însuși. Masiv, dar nu greoi, nonșalant dar nu lipsit de suplețe, măsurat în tot ce face dar păstrînd o anumită spontaneitate a gestului și a expresiei, avînd în orice împrejurări cea mai indicată

atitudine și găsînd prompt răspuns oricărei întrebări, comportîndu-se impecabil, Gabin nu încetează o clipă, de la un capăt la celălalt al pelucului, să fie „Domnul” pe care îl anunță titlul. Prestanța lui impune tuturor și autoritatea fără fisură a bogătașului e rever-sul poliției preventive dar inflexibile a valetului, devenit pe neobservate stăpînul casei unde servește.

Să recunoaștem, virtuozitatea interpretului (printre partenerii cărui se remarcă Liselotte Pulver, Philippe Noiret, Mireille Darc și regretata Gaby Morlay) salvează filmul, îl menține pe linia de plutire. Se simte și „mîna” formată a lui Jean Paul Le Chanois care, descriînd cu umor și ironie subțire familia unde Gabin sosește ca valet, pare să-și fi amintit că a realizat acum cîțiva ani faimoasa serie *Tata, mama, bona și eu*.

„Domnul” Gabin are o eleganță și o precizie geometrică reconfortante, transmite o senzație de siguranță calmă, ca o suprafață perfect plană, albă, pe care nu cade nici o umbră. E mult, e bine, și totuși poate că lipsește ceva — o tresărire, o schteiere pe care să nu le fi văzut altădată.

Mihai LUPU

CE OM, NIKULIN ĂSTA! (APORT, MUHTAR)

Ești tentat, ești obligat să aplauzi de la început fericita alegere a interpretorilor de către realizator. Protagonistul filmului? Muhtar! Partenerul lui? Nikulin (celebru actor, actor de circ, actor de teatru, excelent actor de film, amintiri-vă *Cînd copaci erau mari*).

Aport, Muhtar! Și Muhtar își ascultă stăpînul, ca orice cîine credincios. Un cîine autentic și...un mare interpret. Nu rideți! Totuși nu asupra virtuozității interpretative a lui Muhtar sau nu numai asupra acestui aspect vrem să insistăm. Sîntem introduși de la începutul filmului sovietic într-o lume foarte puțin cunoscută. Într-un departament al miliției se drează cîini pentru diverse acțiuni speciale de urmărire, de cercetare. Fiînd foarte puțin familiarizați cu munca, cu preocupările acestei lumi, ești prins de la bun început de atmosfera acestui film, pentru aspectul lui aproape documentar. Bineînțeles, aprecierea rămîne valabilă numai pentru început. Realizatorul nu mers mult mai departe. Meritul lor constă în a fi găsit într-un domeniu în care lucrurile se desfășoară riguros, matematic, poezia unei munci creatoare. Toată spirala pe care evoluează „inadaptabilul” Muhtar, de la soziera lui și pînă la cele mai îndrăznețe misiuni (la care va ajunge) nu este alt-

ceva decît graffioul, în fond foarte complex, al unei voinți omenești. Al efortului pe care-l face milițianul interpretat de Nikulin să modeleze „caracterul” impetuosului cîine.

Reîntîlnirea cu marele actor ne oferă momente de emoție artistică. O regiie care a găsit cel mai potrivit limbaj, discret, profund, sensibil, expresiv, al apropierii între un om și un cîine, trebuie aplaudată. Un exemplu? Unul din multele. Milițianul vine noaptea în cușca lui Muhtar pentru a-l ține de urc. „Te obișnuiești greu printre străini...” Și așa se împrietenesc cei doi. După accidentul cîinului, prietenul lui, omul, își ia de la capăt toată munca grea de instruire. O face cu dragoste, cu nesfîrșită răbdare. Sînt momente în care tu, spectator, începi să-ți pui întrebări, destul de jenate poate, cu privire la răbdarea ta față de celalți din jur. Și după accident, incapacitatea de muncă a lui Muhtar se va solda...cu o pensie viageră, un gest de profundă omenie a minunatului personaj creat de scenarist. Supremul omagiu pe care-l aduci regiiei: îți vine să spui: formidabil! ce om trebuie să fie Nikulin ăsta!

Vera COSTIN

Cinema tele- ECRAN



Unii telespectatori repropoază interpretării un stil dostoevskian.

CAMUS pe micul ecran

„Telecinema“

Sub titlul „Telecinema“, televiziunea programează frecvent proiecții de filme (mai mult ori mai puțin valoroase) îmbrățișând o foarte largă arie de teme și genuri. Personal, nu sînt un adept al acestor emisiuni, cu toate că e greu de contestat utilitatea lor. Reticențele mele pornesc de la metamorfoza pe care o suferă filmele cînd apar la televizor. Dimensiunea diferită a ecranului de cinema față de cel de televiziune și condițiile specifice de retransmitere a imaginii fac să se piardă pe drum multe detalii ale compoziției cadrului, adîncimea cîmpului vizual, nuanțele peliculei alb-negru etc. Dar dacă ținem seama de rolul important pe care îl joacă televiziunea în răspîndirea largă a culturii cinematografice, în recrutarea și formarea unor cineaști care să vadă într-un film mai mult decît un simplu divertisment, micile impedimente de ordin artistic de care vorbeam trec pe planul al doilea.

Emisiunile de pînă acum ale televiziunii consacrate activității cinematografice nu au depășit, ce-i drept, sfera in-

formării imediate cu privire la filmele programate pe ecrane. Aci este loc de mult mai multă inventivitate, de un spirit mai ascuțit pentru a schița cit de cit o ierarhie a valorilor, dar, în esență, emisiunea nu poate servi decît un țel pur informativ. În schimb ce satisfacții consistente — alînd agreabilul cu utilul, a oferit reușitul ciclului de emisiuni „Comici vestiți ai ecranului“, prilej de a trece în revistă pagini glorioase ale istoriei filmului mut, de a ne edifica asupra personalității unor mari talente ale ecranului, asupra mecanismului și subtilităților gagului cinematografic — într-un cuvînt un ciclu cu o pronunțată funcție culturală, educativă. Secvențele antologice ilustrînd expunerile țineau încordată atenția pentru că prin ele pătrundeam într-un univers creator despre care începusem să aflăm cite ceva, care ne atrăgea și nimeni n-ar fi vrut să scape măcar un singur detaliu de mișcare, de atitudine, de mimică.

Recent, cu o emisiune „Gérard Philippe“, a fost

inaugurată seria unor programe de cultură cinematografică dedicate marilor actori ai ecranului. Și în acest caz interesul telespectatorilor a fost stimulat din capul locului printr-o degajată și agreabilă punere în temă, făcută cu naturaleză și în cunoștință de cauză despre arta marelui actor francez. Latura informativ-biografică a predominat; un schimb de opinii mai consistent despre stilul interpretativ al lui Gérard Philippe, despre particularitățile personalității lui cu totul ieșite din comun, ar fi sporit calitatea emisiunii. Oricum, esențial rămîne faptul că pe această cale, împletind comentariul, analiza critică, discuțiile vii despre cinema — cu selecția unor fragmente din filme care să exemplifice bogat ideile dezbătute, televiziunea dispune de mari posibilități. Cu concursul Arhivei naționale de filme și recurgnînd la o diversitate de mijloace specifice televiziunii, emisiunile de cinema pot deschide largi orizonturi telespectatorilor către cunoașterea valorilor celei de a șaptea arte.

M. L.

Televiziunea a avut o idee excelentă (dintre acelea care — har Domnului! — abundă în ultima vreme pe „micul ecran“ românesc, ecran concurîndu-l pe celălalt, de pînă, „micul ecran“ amenințînd să devină „marele ecran“): a luat-o înaintea teatrelor și a pus în cadrul piesă unui mare și controversat autor contemporan, cunoscut la noi numai printr-un roman tradus de curînd, *Ciuma. Neînțelegerea* lui Camus a fost un spectacol de elevată ținută artistică, de la interpretare la montaj, de la decor la banda sonoră, semnat de un pasionat om de cultură: regisorul Dinu Cernescu. Cred că marele merit al regiei a fost acela de a nu se fi lăsat dominată de prestigiul autorului. Ea s-a situat cu deliberare pe un plan de egalitate cu autorul respectiv, singurul mod, consider, de a putea deschide o dezbateră de idei, o condiție a dialogului intelectual contemporan. Servit de un text literar (dramatic literar) de o valoare greu contestabilă (restituit în românește cu nerv și cu inteligență — în ciuda unor carențe — de Catinca Ralea), Cernescu nu a evitat, dimpotrivă, să compună un spectacol clasic, în sensul propriu al termenului. Aparent lipsită de inovări, regia lui aduce o „inovăție“ calitativă în peisajul nostru teatral, bîntuit în ultima vreme de experimente, modernisme, „cîrlige“ și năzdrăvănii. El își „scrie frumos“ ideile regisurale, nu simulează „neglijențe“ fals neorealiste. În acest dialog cu și despre Camus, regisorului i-au dat replica actori de foarte bună calitate chiar dacă inegali unii, și ueneri, raportați la cerințele textului. Mai cu seamă treimea celor din han — mama, fiica, servitorul — poartă răspunderea majoră a succesului piesei. Două tragediene de mari resurse — Eliza Petrăchescu (din

păcate rar solicitată pe scenele noastre) și Olga Tudorache — își dispută cu Gheorghe Dinică (una dintre personalitățile teatrului contemporan românesc), gloria de a fi intrupat scenic un clasic al scriului contemporan. Profund opuse temperamentale, cele două interprete au avut, sfătuite desigur și de regisor, suprema inteligență scenică a marilor actori: s-au secundat, s-au ajutat mutual, evitînd recitalul individual, concurența reciprocă a personalităților. Au sudat astfel un cuplu de neuitat, cutremurător, suma de valoare a căruia este cu mult, cu foarte mult mai mare decît suma aritmetică a valorilor numerice (fie și maxime) pe care le-ar fi putut atinge individual. În colocviul care a urmat spectacolului, s-au subliniat idei importante, s-a discutat (în termeni cam sovăitori, e drept) despre autor dar, ca de obicei, despre interpreți, regie, decor, operatori, montaj nu s-a suflat o vorbă. Și cit de bogată în sugestii, capabilă să evidențieze ideea

Doi actori care și-au dat strălucit (unul mai de mult: Olga Tudorache, altul recent: Emeric Schaffer) proba cinematografică pe micul și marele ecran.



fundamentală a piesei, ar fi fost numai interpretarea dată de Dini-că servitorului. Nu aici, într-o cronică a „spectacolului” *Neînțelegera* este locul să stabilesc dacă autorul are și câtă dreptate sau dacă n-are și de ce, punându-și piesa-demonstrație sub semnul fatalismului. Nu cum ar fi trebuit să fie sau cum aș fi vrut eu să fie, ci cum a scris-o Camus se cuvine judecată lucrarea. Or, refuzând determinismului istoric și social rolul preponderent, estompându-l, trecându-l într-un plan secundar, de contingentă, renunțând până și la dreptul de demiu al creatorului literar, dramaturgul își lasă personajele în voia destinului, categoric inexorabilă, operând în cimpul uman în virtutea unor legi neomenești. Asta mi se pare ideea-pivot a piesei, idee personificată de servitor. Și Cernescu a înțeles acest lucru esențial. Încă de la acel memorabil *traveling* pregătitor (menit mai puțin să înfățișeze decorul dramei, cit să inculce sentimentul unui univers încarcerat, din care nu există ieșire decât în moarte), regisorul sugerează cu finețe ideea dominantă: iraționalul destinului. Mai întâi un prim-plan halucinant pe care aparatul intrize conștient că stîrșește spaima pe care și-o provoacă un detaliu ininteligibil, cifrat câtă vreme îi ignori contextul, o imagine fără corespondent, imposibil de pus în relație cu un reper de cunoaștere anterior. O mișcare ezitantă de retragere și în cadru intră un capăt de coridor și o ușă barată de umbra unei grinzi, ușa în spatele căreia se va consuma un act de neocolit al acestei tragedii moderne. După de secevență punctat de un sunet anodin: zgomotul reverberat al unei picături de apă, câzînd ritmic într-o tinichea. Sunetul e aparent absurd, dar de-a lungul acestei incursiuni prin han, printr-o lume închisă în cușcă, trezește o neliniște ce se va preface într-o insuportabilă tensiune sensorială. Inspecția coridorului cu odăi dezvăluie o fracțiune de secundă, într-o nișă, un profil vag luminat, cu o privire absentă: prima apariție, fără semnificație s-ar părea, a destinului. Investigarea continuă, aparatul se strecoară temător pe lângă ziduri, încearcă să iasă din coridorul strîmt, înregistrează nedumerit o umbră pe zid — o roată de car din curte proiectată pe var — și pătrunde în sala comună a hanului. Atmosfera e la fel de sufocantă și obiectivul investigator caută lumina, aerul de-afară, solicitîndu-le celor două ferestruici ogivale și cu gratii, care dau în curtea mohorâtă. În planuri-rapel pe parcurs, regisorul menționează ideea destinului tutelar, pe care omul nu-l poate îndupleca, a destinului cu care nu există posibilitatea de comunicare. O piesă amară, dezabuzată, cutremurător de tristă, a unui Camus însingurat, care desăfoară un talent extraordinar care să demonstreze o teză discutabilă, oricum profund-pesimistă: cea mai cumplită formă de singurătate ome-nească e cea divizată, nu cea individuală, singurătatea omului între oameni singuri. Vreau să menționez două dintre numeroasele momente de compoziție inteligentă a cadrelor. Scena în care flica își destăinuie pentru prima dată năzuințele solare, dorul de evadare în sud. Interpreta (Olga Tudorache)

stînd cu spatele la aparat, contemplă, rezemată de balustradă, o scară goală — simbol al unei porniri în sus — părăind un drum de eliberare, cum credem atunci, la început, în realitate un drum închis (scara duce la camera crimei), cum vom constata mai târziu. În fine, a doua „scenă de regisor”: în odaia victimei conversația care evocă țărnicurile însoțite ale Africii, continentul exotic în care lucrurile sunt ceea ce sunt (nu-și modifică adică monstruos dimensiunile și sensurile), este privită de aparat printr-un geam pe care se scurge ploaia. În acest univers rece, decărnat, neuman, unde se desăfoară acțiunea piesei, fețele interpretelor apar (cadrate prin sticla udă) deformate, urîțite ca într-o viziune de coșmar: o altă modalitate regizorală de aluzie la destinul care le mutilează oamenilor conștiințele, sufletele, fața fiind — potrivit sentenței antice — oglinda sufletului.

În ciuda unor neînsemnate carențe de interpretare — jocul uneori timid al lui Emeric Schaffer, handicapat de o cunoaștere imperfectă a rolului (suflelul s-a auzit des în scenele cu victima), prezența linneară a Ancăi Roșu, cum și stilul patetic Dostoievski imprimat unor momente mamă-fică — spectacolul televiziunii, prin puternicele personalități creatoare care l-au animat — de la regie și actori, la decor și la șeful operator (extraordinar „ochi” al lui Niță Nicolae) — merită toată lauda.

Romulus VULPESCU

„Val-Virtej” va eșua?

Cînd acum vreo doi-trei ani, pe ecranul televiziunii, zvoarele apărea pentru prima dată echipajul „Bătrînei carapace”, copiii se și vedeau călătorind spre mările sudului, iar noi, oameni mari, care ne rușinăm de prezența celor „Trei muschetari” pe ultimul raft al bibliotecii, recepțiam cite o jumătate de oră la două săptămîni o dată, nostalgia marilor aventuri.

„Aventurile echipajului Val-Virtej” era un ciclu reușit, vesel și reconfortant, instructiv pentru „pionieri și școlari” și chiar pentru părinți și bunici, care, asistînd cu totul ilegal la emisiune, nu au uitat mai puțin de unde izvorăște Nilul și unde s-a scufundat Atlantida. Ciclu semnat de Octavian Sava și Titi Aca avea asadar toate virtuțile unui bun roman de aventuri în descopețirea cosmonauților. Undeva, parcă, fantazia scenaristului ca și a regizorului și scenografului pare să fi atîns fundul sacului care promitea la început inepuzabil. S-au pierdut pe drum caracteristicile unor personaje, au devenit monotone prin autopasivare diverse acțiuni și situații, obositoare prin repetarea detaliului înșăși... aventura. De acum sîm că indiferent în ce situație, baronul Mînchenhausen care a utat să mintă va rămîne de cart, va adormi sau va permite, naiv, dușmanilor, să treacă. Nu avem nici o îndoielă că dacă va apăsa pe un buton se va produce o catastrofă, dacă va fi trimis undeva va încerca lucrurile, dacă va trebui să dea dovadă de curaj va tremura de frică

etc. etc. Și dacă baronul nu ne mai oferă nici un fel de surpriză, cu Paganel lucrurile nu stau mai bine, distratul savant fiind cit se poate de „terre à terre” în ultimul timp și avînd singur monopolul situațiilor științifice. Această monotone a scenariului, a această oboseală a imaginației se răstrînge direct și nemijlocit în regie, în jocul actorilor, în imagine. Sînt pe cale de dispariție cadrele largi, aerișite (în ultima emisie, o peratură a trădat, de pildă, că „Bătrîna carapace” nu este decît o biată barcă cu motor) totul tinzînd să apară măruț și îmbrăcit. În jurul eroilor decorul e amorf (imaginea unui documentar de la Armau nu înlocuiește efortul creator al decoratorului), iar actorii par să fi renunțat — poate cu excepția lui N. Gârdescu și Dan Tudora — să caute și să găsească mijloace variate de expresie. Cert este că dacă nu se va face un efort de redresare, această idee generoasă care a fost „Aventurile echipajului Val-Virtej” va eșua în penurios și neinteresant. Ceea ce din punctul de vedere al „pionierilor și școlărilor” și chiar al părinților și bunicii ar fi abso-lut de neorît. Pentru că „Val-Virtej” este încă o emisiune așteptată, urmărită, comentată. Și tot ce s-a realizat pînă acum o obligă să rămînă ca atare.

Dana MUȘAT



Se pune la cale un furt senzational în piramide:

Un echipaj vesel; pornit pe aventura; Dem. Savu, Tudorel Păpa și simpatica Irina.

Oare de ce acest admirabil actor de film (dovedit aici), Rauțki, e atît de neglijat de regizorii noștri?

„Remake” la televizor

Numele lui Ion Barna nu este desigur dintre cele mai des înlînite pe genericul micului ecran. În schimb este un nume care s-a impus de la prima sa apariție cu o lucrare de mai mari proporții, cum a fost cu aproape doi ani în urmă emisiunea de „Teatru în studio” cu „Oamenii sărmani” după Dostoievski. A fost desigur atunc un umire, dar și cu satisfacție un regizor de film, realizînd încă în transmisie pe viu, nu un spectacol de teatru cu oarecari virtuți cinematografice, ci un film de televiziune în adevărată accepție a acestui gen de artă.

Am vizionat de curînd și cu mare înțirire (explicația pentru aceasta nu ne-o poate da decît studioul) înregistrarea pe peliculă a acestei realizări, cinematografică încă de la faza ei teatrală. Primordială calitate a acestui film mi se pare faptul că el a fost gîndit în imagini și că aceste imagini au devenit expresia materială a ideilor textului. Ion Barna, ca majoritatea regizorilor de la televiziune de altfel, își realizează spectacolele sau în cazul de față filmele, după ecranările proprii. Pentru „Oamenii sărmani” însă, ca și pentru „Medea” dealtfel, termenul de ecranizare mi se pare însă impropriu, sau incomplet. Pentru că niciuna, nici cealaltă nu au avut la bază o simplă ecranizare, ci adevărate scenarii, în care textul inițial a fost filtrat prin personalitatea scenaristului-regizor, care, fără a trăda cu nimic navela lui Dostoievski, de pildă, i-a conferit o interpretare contemporană, a oferit telespectatorilor datele necesare înțelegerii ei, astăzi. Dar scenariul nu poate fi niciunmă despărțit de rezultatul final, filmul: pentru că așa cum spunem, în primul rînd el a fost gîndit în imagini. „Oamenii sărmani” pe micul ecran era o plasticitate care rezultă din ideile textului, ce reușese a fi și din cadru, și a comunica direct, nemijlocit cu telespectatorul. Iată șovența în care Varla primise o floare, o muscăță. Așezată în fața ferestrei dînd într-o curte tristă și mizeră, floarea care aproape că nu se vede, capătă în ciuda bucuriei Varlei și a zîmbetului bun și jenat al prietenului ei, proporții de simbol. Deși nu se spune nimic direct despre aceasta, tu, telespectator, așezînd în fața ecranului, vezi cu ochii miștii cum se oflește vozi, cum se sufoacă în mizerie și tristețe, așa cum în fiecare clipă se oflește și se usucă viața celor doi oameni sărmani din fața ei. Să plecarea Varlei într-un lures de amară vesellie, în urmă o senzație de pustiu, de frig. E ca și cum s-a închis orizontul. Și nimic nu putea să redea mai bine această idee, decît picioarele omului înălțate în cizme, care se țin în greoi pe caldarîm. Numai caldarîmul și cizmele, alt. Nici o perspectivă, nici o lumină, nici o față.

Doi actori excelenți, Leopoldina Bălănuță și Constantin Rauțki, au dat o intensă viață interioară celor doi eroi. Și aceasta este o altă calitate a filmului lui Barna — aceea că pentru regizor, omul este principialul său mijloc de expresie, că el dezbate ideal, așa cum spunea Barrault de curînd, pentru și prin oameni. Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult asupra acestei excelente realizări a Studioului nostru de televiziune, unica de felul acesta pînă acum, rătăcîntă printre filmele muzicale, care sînt necesare nu zic, dar parcă nu numai ele, căci „Oamenii sărmani” mi se pare a fi cea mai convingătoare pleoedorie pentru mai multe filme de conținut și înaltă ținută artistică, specific micului ecran.

Mariana PÎRVULESCU

Discuții realism 20

RET REALIT



Un S.O.S. desnădăduit lansat de întregul film al lui Antonioni.

Cu capul în jos

Foarte târziu vin la noi opere care au marcat etape în creația unui mare cineast. Și a unei școli de film, a unui curent de rezonanță internațională. Am văzut, de pildă, *Cele 400 de lovituri* ale lui Truffaut după ce fluxul noului val se retrăsese și această operă capitală pentru filmul contemporan francez, cu prozeleți în întreaga lume, ne ajută să înțelegem retrospectiv, la o distanță considerabilă, ceea ce crease viabil, sănătos, curentul degenerat curînd într-o modă. Pe Bunuel l-am cunoscut doar cu o povestioară minoră, *Fecioara*, Bergman a debutat la noi periferic, cu acea peliculă în trivialia traducere a D.R.C.D.F. ului: *De-aș fi mamă!* Nedreptățit și el, Antonioni ni s-a prezentat cu turbura *Aventură*, ca să ajungem abia astăzi să vedem unul din filmele lui de început, *Strigătul*, ghid în labirintul unui complicat artist contemporan. Căpătăm astfel o viziune deformată, cu capul în jos, asupra evoluției unei creații, a unei biografii artistice. Nu e deci vorba de o pretențioasă informare „la zi”, de un lux cultural, ci de o necesitate de-a cunoaște drumul unui artist care ne-ar scuti de greșeli în interpretare sau pur și simplu de impermeabilități. Am convingerea că dacă am fi parcurs cronologic dificila creație antonioniană, altfel am fi împinținat *Aventura*, altfel am fi pregătiți pentru creații superioare, ca *Noaptea*, *Eclipsa* și — mai ales — pentru „capodopera de ruptură”, revelația unui drum nou cum e socotit de critica mondială și de autorul însuși *Deșertul roșu*.

Un strigăt de deznădejde

Strigătul presupune patetism, violență a acumularilor, un S.O.S., un fel de „catharsis” al disperării umane. Și totuși *Strigătul* lui Antonioni e permanent înnăbușit într-o discreție fatală, o destrămare ce se consumă lent, cu suplicul însingurării, personajul nevoind sau neștiind să cheme în ajutor pentru că nu știe să ofere un ajutor, să se facă înțeles. Pe tot zbuluciumul lui Aldo, din clipa în care află că Irma îl părăsește, pe toată peregriarea lui deznădăduită în căutarea uitării, răsună — confident discret și egal — „un acompaniament de pian, o melodie tristă, înnăbușită, inutilă ca o confesiune. E singura dimensiune lirică pe care și-o permite regizorul cerebral. „Decorticarea” de care pomenea cineva în legătură cu acest film e într-adevăr minuțioasă, dar pulverizată în detalii din care nu se cristalizează un caracter, o dramă individuală, ci doar una a individualismului dacă vrei, impasul unui sentiment, o criză condusă spre paroxism. S-a spus despre Antonioni că este chirurgul stărilor, dar nu și al entităților umane. Dacă *Aventura* lichefia, într-o concluzie cam te-

MERIDIANE

Acest titlu ciudat aparține noului film realizat de Jacques Poitrenaud.

- Ce va fi filmul dvs?
- O comedie, ba nu, un film comic. Cronică vieții unui pălărier, mai bine zis trei zile demente din viața unui pălărier. Dialogurile sînt semnate de Jean-Loup Dabadie și sînt presărate cu gaguri numeroase, foarte vizuale. Utilizez mult accesoriile. Peste tot vor fi mobile sfărîmate, canapele desfundate, personaje care trec prin geamuri și uși de sticlă.
- 1) Din fericire Sophie (Desmarests) are mereu o armă la îndemână.
- 2) Jo tenorul (Francis Blanche) un șantajist periculos.
- 3) Sophie Desmarests nu ezită să facă apel la mijloacele celei mai „tari”.



CAPUL CLIENTULUI



ORTĂ și ATE

zistă, o stază a erotismului dirijând — freudian — întregul comportament al personajelor, aici drumul demonstrației e invers: un sentiment dat singura cunoscută în ecuația complicată a filmului: — iubirea lui Aldo pentru Irma se supune unui îndelung și zadarnic proces de destrămare, din care iese mai pur, mai distilat ca oricând... De obicei, disperarea unei rupturi produce pe loc șocul, reacția e spontană, omul ori se sinucide ori supraviețuiește crizei, încercând o adaptare — poate ușă, convențională la noile condiții. Aldo reacționează altfel decât obișnuit. El înțelege — rațional — că și-a pierdut femeia dragă și mânia copilului său, încearcă s-o uite, rățește, se rățește, încercă pe alții, decade (și aici cauza socială pare mai precis definită ca oriunde în opera lui Antonioni, imposibilitatea de a găsi de lucru fiind originea declasării sale, care explică apoi niște gradate deznădejdi, și decide că nu va supraviețui). Dar de data aceasta înțelege nu numai cu mintea ci și cu sufletul. Vede copilul Irmei din noua căsătorie, o vede pe femeie dăruită cu totul altei vieți și pe el definitiv ieșit din orbita preocupărilor ei afective. Șocul — sentimental — e lent și fatal. Bărbatul se sinucide. Abia atunci află femeia că, deși l-a părăsit, n-a încetat să-l iubească. Și strigă deznădăjduită, pentru că a ratat o viață, un sentiment. Dar — paradoxal — nu ea a ratat ci el, din neputința de a se face înțeles în timp. E un strigăt tardiv și inutil. Dacă n-ar fi estompat, delicatețea marelui regizor, drama s-ar împotmoli în sublimă banalitate, sentimentală și lacrimogenă, stângace ca toate schemele de silens viață să se supună unei demonstrații „pro domo”.

Realismul e constrins aici, prea evident, la obsesia antonioniană a incommunicabilității. Drama are perfecte aparențe reale, dar e ne-reală ca însuși acest personaj abulic, deloc conturat cu alte trăsături umane decât o singură, monotonă constantă: dragostea încăpățnată pentru femeia care l-a părăsit. Nu e mai degrabă un orgoliu bărbătesc ce întreține această obsesie? Sau, poate, inerția unui sentiment cindva mare care părea stins la cei doi (Irma cam aceasta insinuează cind încearcă înainte de ruptură să se explice, dar bărbatul, întors doar în el, n-o ascultă), sentiment ce se reaprendea doar o dată cu despărțirea. Ar putea fi tot atât de bine și consecința — dureroasă — a stângăciei de manifestare a iubirii, de inabilitate a păstrării ei mereu proaspete (aceeași Irma îl întreabă, îndurerată, parcă invitându-l la mărturisirea vitală: „Ce mai însemn eu pentru tine, Aldo?”); sau o tocire lentă, firească, provocată de traiul mizer cotidian și aspirația femeii spre o viață mai ușoară (a doua ei căsătorie îi oferă un confort pe care Aldo nu i-l asigurase) — iată atitea aspecte ale realității psihologice neglijate de regizor, date care ar fi fost necesare unei demonstrații artistice complete. *Aventura* e superioară ca



Paralele, numai paralele și nici o interferență în viața lui Aldo.

sondaj, cristalizare a stărilor, precipitare a analizei spre concluzia: paralelismul fatal al cuplului, imposibilitatea de comunicare. Disfilarea realității e mai rafinată în următorul film al lui Antonioni, dar retorta e și mai strimțată, mai prolice creării vidului, evacuării vieții. Aici — mi se pare — intervine punctul nevralgic al interesantei creații antonioniene: absolutizarea unui impas, a unui accident poate mai răspîndit astăzi — generalizarea forțată care frustrează viața complexă, de loc egală, neașteptată, obligînd la acel cîntec pe o singură coardă pe care își cîntă (nădăjduim nu la infinit), desnădejdea, marele cineaș contemporan.

Unde e soarele Italiei?

Antonioni vopșește iarba ca să obțină efectul dorit pe peliculă. Nimic de reproșat. Dar, cînd reduce tot universul la un singur strigăt și strigătul sună a neputință totală, absolută — singura certitudine într-o lume a incertitudinilor — pare simptomatic. Fiecare destin individual parcurge la un moment dat o aventură absurdă, din care iese mai sărac, urmărită de o eclipsă de sentimente, de un vid îngrijorător, plonjînd într-o noaptea ce pare fără sfîrșit, întreaga existență. Dar S.O.S.-ul lansat de artist n-ar trebui să fie de ajutor și nu de refuz, de apărare și nu de constatare postumă, ineficiență victimei ca și salvatorului virtual? Ca să-și demonstreze teza zadărniceii efortului uman, Antonioni provoacă eclipsa totală de sentimente, ascunde soarele în nori, obligă strălucita natură a Italiei să se convertească la o lungă, coșmarescă burniță, ploaie rece, dezagreă fluidă, noroi. Oamenii înoată tot timpul murdari, în băltoace, umezeala se infiltrează în prefeți, în suflete, mușcănd din destine, sclerozînd energii. Sublimă și revoltătoare, nedreaptă, vulnerabilă, concepția artistului poate fi contestată. Trebuie contestată ca să înțelegem mai bine evoluția sa ulterioară. **Alice MĂNOIU**

FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI ■ FESTIVALURI

ÎNSEMNĂRI DE LA ANECY | SĂ NU NEGLIJĂM PĂMÎNTUL DE DRAGUL STELELOR

Lumini, afișe, indicații: spre Casino, sediul primului Mare Festival internațional de animație la care am — în sfîrșit! — bucuria de a fi participat. Mulți concurenți, multe filme și, să nu mai vorbim de emoții. Prezența marilor „figuri” ale celei de-a opta artă: Mc Larren, Trnka, Gopo, Paul Grimault, John Hallos, Lenica etc. anunțau o confruntare de zile mari și — într-un fel — o promisiune că-i vom avea ca oaspeți la viitorul festival ce va avea loc la Mamaia în 1966.

Cînd vezi 70 de filme nu mai poți povesti nimic, te rezumi la considerații generale, scheme și statistici, care îți indică aproximativ locul pe care-l ocupi. Nu sintem nici primii, dar nici ultimii. Și, îmbucurător este faptul că avem scara marilor înălțimi pe care ne putem urca. Făcînd abstracție de lucrurile bizare — pe departe — și de cele banale, pe alta, am elimina o bună parte din

filmele prezentate. Ce ne-a spus restul? În primul rînd o căutare înverșunată a modului de exprimare, iar în al doilea rînd continuarea perseverență în jurul marelui probleme OMUL — Lauda omului.

Sinteza, ca o trăsătură de bază a animației, a rafinat gîndirea și a dat o floare gingașă, metafora cinematografică, de care filmele festivalului n-au dus lipsă.

De ce sintem noi, după cum spuneam, la jumătatea drumului? Ce ne lipsește ca să fim printre primii? O abordare mai curajoasă a problemelor și aruncarea balastului canonic care ne face anevoios drumul. De spirit nu ne putem plînge, dar nu-l utilizăm. Marile idei ne-au fost povestite în filme printre hohote de ris. Nota gravă este ca o lecție neinteresantă dintr-un seminar medieval, iar filmele de acest fel ne dădeau răgazul de a savura o țigare în hol. Drumul pînă sus nu este lung. O revizuire obiec-

tivă a tot ce am făcut, un ștart bun și s-ar putea să ajungem mai rapid de cît ne-am așteptat. Nu este o lipsă de modestie și nici o umflare artificială. E realitatea.

Nu trebuie să neglijăm însă pămîntul de dragul stelelor. O mare lecție ne-a dat-o un film pentru copii care a ridicat sala în picioare de entuziasm și respect. Avem o mare înclinație spre complicat, spre greoi, de care am putea scăpa, fiindcă sint lucruri împrumutate. Curaj!

Anecy-ul ne-a găzduit frumos și ne-am simțit bine. Întîlnirea cu așii animației ne-a prilejuit schimbul de păreri și apropieri spirituale. Sint mai toți modești, simpli gînditori.

Trnka a dominat masiv, senin și retras ca o pildă scoasă dintr-o cartă rară. Răsplătirea cu un premiu a întregii sale opere a prilejuit o sărbătoare la care mă gîndeam de multă vreme.

Olimp VĂRĂȘTEANU

INFORMAȚII

Careu de ași

Compozitorul Michel Legrand și pictorul Raymond Moretti vor fi filmați la masa (sau șevaletul) lor de lucru, unul componind pe marginea tablourilor celuilalt, celălalt pictând pe muzica primului. Aparatul de filmat va fi minuit de Claude Renoir, nepotul pictorului Auguste Renoir, iar realizarea va purta semnătura unui alt nume celebru (de muzician), Ravel (pronume Jean).

Claudia Cardinale a cărei carieră internațională este la fel de strălucitoare ca și cea a Sophiei Loren, va țura din nou alături de Burt Lancaster, partenerul ei din *Chepardul*. Titlul filmului: *Profesioniști*, iar în afară de Claudia Cardinale și Lancaster, mai putem aminti din distribuție și pe Lee Marvin și Jack Palance.

Delphine Seyrig care a fost revelată publicului și criticii acum cțiva ani de filmul *Anul trecut la Marienbad* și ale cărei calități au fost confirmate de *Muriel*, a continuat în tot acest răsfin să joace asiduu — și cu mare succes — pe scenele teatrelor pariziene, fără a stărni însă în jurul ei binecunoscuta vifvă atât de seampă vedetelor. De acela ne bucură să aflăm că și oficialitățile i-au recunoscut meritele decernându-i în acest an premiul Gérard Philippe, fondat în 1962 „pentru încurajarea artiștilor sub 35 de ani spre a persevera în arta lor”.

Delphine va persevera, cu atât mai mult cu cît se pregătește pentru un alt treilea film realizat tot de Alain Renais.

Încă un film care va provoca multe discuții: *Parisul vădu* (de turnat în 16 mm și în culori de șase regizori din noua generație (nu se mai poartă „valu”) printre care și un gazetar, Jean Douchet, care descrie carierul St. Germain des Prés, Cellații autori ai schecturilor snt Chabrol (Pescărușul), Godard (Montparnasse), Mollet (strada St. Denis), Rohmer (cartierul Etoile), Rouch (Gara de Nord).

Filmul a fost prezentat la Cinemateca franceză de către Brigitte Bardot. Criticii malițioși au interpretat bunăvoința vedetei drept o încercare de a-și da seama pe care dintre cei șase merita să-i aleagă ca realizator al viitorului ei film.

Gordon Douglas, un gigant care nu se teme de giganti, va țura o „remake” după *Alcoolul dișgenet*, faimosul film al lui John Ford. În rolul lui Ringo, deținut în prima versiune de John Wayne, va apare azi Alex Cord. Alți interpreți: Ann Margret, Bing Crosby, Van Heflin, Bob Cummings, Red Buttons, cu alte cuvinte, cu excepția Annel Margret, numai veterani.

Prietenie

Richard Burton nu face parte din distribuția filmului *Ce e nou Pussicat?* Totuși, la o privire mai atentă el poate fi descoperit de mai multe ori printre figuranții care completează diferitele scene. Explicația? A vrut să fie alături de cel mai bun prieten al său, Peter O'Toole, vedeta filmului.

Au fost semnate, imediat după Festivalul de la Cannes (prilej de întîlnire) cțeva acorduri de coproducții franco-suedeze. Prima va fi un *Barbă Albastră* modern. În acest film de Claude Lelouch, Barbă Albastră este un suedez incandescent și savant. Incandescent, pentru că lubeste prea mult femeile și le ia în cășătorie prea repede. Savant, pentru că a găsit mijlocul de a se desbăra de ele, nu ucigîndu-le, ci păstrîndu-le în stare de hibernare. Cea de a șaptea nevastă însă le va descoperi pe primele șase congelate, le va dezghea și toate împreună îl vor pune pe sotul călău în frigider. Cele șapte neveste vor fi interpretate de șapte actrițe de naționalități diferite.

Marcel Carné și-a mărturisit intenția de a face un film după romanul *Banii de Emile Zola*, situlnd acțiunea în zilele noastre.

Regizorul Jacques Rivette va transpune pe ecran (după ce a realizat și o adaptare teatrală) romanul *Cătăgarița* de Denis Diderot. Pentru rolul titular a fost aleasă Anna Karina.

Remember

Există un leit-motiv care revine fără încetare în opera lui Tadeusz Konwicki ca și în aceea a altor scriitori polonezi din aceeași generație. Este vorba de obsesia trecutului, care stă



Într-o zi, Jean Gabin i-a adus regizorului Denys de la Patellière romanul lui Bernard Clavel „Ce-mi pasă”, spunîndu-i: „Povestea asta îmi place. Am chef să o turnez.”

Scenariul o dată scris, Gabin l-a studiat atent și, spune cunoscutul dialoghist Pascal Jardin, a propus modificări. „E singurul actor care poate să-și permită să schimbe o replică. E un astfel de fenomen încît poți să construiești scenariul și dialogurile în funcție de reacțiile sale din viață”.

„Acesta e preambulul filmului *Le tonnerre de Dieu* care se turnează acum la Paris cu o echipă compusă din vedete: în afară de Gabin-Robert Hossein, Lilli Palmer, Michèle Mercier, Georges Geret.



Extaz și agonie e un film deosebit de îndrăzneț; încearcă să dezvăluie miracolul creației artistice, calvarul și fericirea genialului Michelangelo în timpul realizării picturilor Capelei Sixtine.

Filmul are multe șanse să nu fie o simplă vulgarizare — cum s-au realizat atîtea, și care să pedaleze pe nume celebre și pe fastul Renașterii. Aceste „șanse” se numesc: Charlton Heston (în rolul lui Michelangelo), Rex Harrison (Papa Iulius al II-lea) și regizorul Carol Reed.

SECVENȚE



Pe scena Teatrului Tineretului din Berlin, al Teatrului Prieteniei, s-a jucat cu un succes uriaș un spectacol muzical, o transpunere liberă după comedia shakespeariană clasică a quiproquo-urilor despre iubire și fericire, *Cum vă place*. Spectacolul a fost ecranizat în regia lui Hanus Burger după un scenariu de Günther Deicke și Klaus Fehmel. Rolul lui Orsino e interpretat de Arno Wyzniewski, cel al Violei de Helga Cockock iar cel al Oliviei de Annekathrin Bürger. Filmul este o coproducție ceho-germană.



Cei șapte magnifici a fost realizat de John Sturges. „*The Hallelujah Trail*” poartă aceeași semnătură. E un alt episod din timpul cuceririi vestului, — și de data aceasta spectaculos și istoric, dar, în același timp savuros și plin de aventuri amuzante. E povestea transportului, către o garnizoană din vestul îndepărtat, al unei încărcături foarte prețioase... de băuturi alcoolice, de care duc mare lipsă grănicerii. Și a eroice dar inegalei lupte purtate de cuceritorii noilor pămînturi cu femeile din liga temperanței care vor, și desigur împiedică sosirea băuturii. Interpreți: Burt Lancaster, Lee Remick (în fotografie Jim Hutton, Pamela Tiffin).



Filmele de groază realizate în Japonia au pentru spectatorul nostru un plus de coloratură stranie și copleșitoare. Dovadă, recentul Kwaidan prezentat la Cannes. O nouă dovadă: ultimul film al lui Kaneto Shindo (realizatorul *Insulei*) — intitulat *Onibaba* — o poveste înspăimîntătoare despre o mamă și o fiică ce își cîștigă existența omorînd samurai și vînzîndu-le armurile.

SECVENȚE



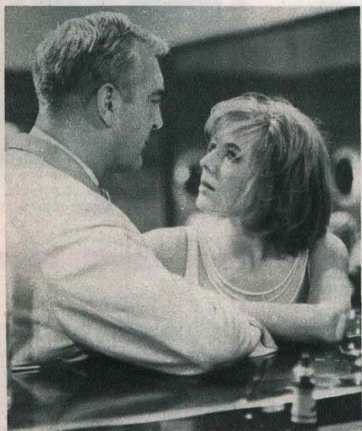
Scenă din *Conjunctura* — filmul lui Vittorio Gassman care o are ca parteneră pe Joan Collins (regia: Ettore Scola). Un film și un rol despre care presa italiană scrie:

...O satiră ușoară dar subtilă. Gassman e excepțional și are mereu nuanțe noi în rolul tînărului cu o educație conformistă. (Memento Sera-Roma).

...Fără îndoială, tonul filmului e de mare finețe, fără urmele agresivității brutale la care recurg scenariștii și regizorii noștri cînd încearcă să cucerească publicul cu orice preț, chiar cu umorul cel mai facil. (*Il Messagero*-Roma).

...Protagonist mereu simpatic, Gassman izbuște să creeze un personaj comic nu din caraghioslucuri și grimase, ci din varietatea, bogăția și precizia interpretării. (*Il Popolo*-Roma).

Cu citate asemănătoare am mai putea umple o pagină întregă din revistă...



Se face baie, se dansează, se filmează pe insula Sveti Ștefan din Iugoslavia. Și familia Jesselin din Elveția se bucură din plin de plăcerile concediului. Într-o zi, pe plajă e găsit un om asasinat. Numele lui e Max Scheffler. Toate urmele duc la familia Jesselin. O crimă cu substrat politic stă la baza filmului germano-iugoslav *Criminalul în vacanță*, regizat de Bosko Boskovići. Operator e Werner Bergmann (unul din cei mai renumiți mînuitori ai camerei din R.D.G.). În rolurile principale: Christine Laszar, Annkathrin Bürger, Doris Abesser, Helmut Schreiber și actorul cehoslovac Jiri Vrsta.



„Am început cel de al 32-lea film al meu — spune Jerry Lewis — cu un palmares aproape unic: niciunul nu a pierdut bani.”

În filmul *Bijuterie de familie*, actorul interpretează rolurile a ... șapte frați. „Unul din ei moare subit, spune Jerry. Era foarte bogat și testamentul său prevede ca imensa lui avere să fie moștenită de unul din ceilalți șase frați. De care? De către acela la care fetița lui va dori să locuiască după moartea autorului testamentului. Și mai interpretez un rol: al unui șofer care-i servește fetiței drept ghid și o conduce pe rînd la cei șase frați: un clovn, un pilot, un căpitan de șalupă, un fotograf, un detectiv particular și un gangster.



Cînd în sfîrșit și-au putut scoate uniforma Wehrmachtului fascist, cînd s-au întors în satele și orașele lor flămînde și distruse de bombe, bărbații vroiau un singur lucru: să fie utili, să-și exercite profesiunea lor. Dar ei aparțineau generației care devenise clarvăzătoare în tranșee și astfel noul stat le-a dat sarcini acolo unde erau cît mai folositori. Tot așa s-a întîmplat și cu Ernest Machner, un bărbat care vroia să teasă postavuri și care s-a trezit învățător, trebind să fie și director de școală și pedagog șef. Cei mai buni ani ai vieții sale s-au scurs peregînd dintr-un loc într-altul, predînd și sacrificîndu-și chiar dragostea. Această viață de neobosită muncă creatoare născută din necesitate, a devenit semnul de recunoaștere al acestei generații. Acestei teme mari i s-au dedicat regizorul Günther Rûcker și operatorul Peter Krause. Ei au scris în colaborare scenariul filmului lor, *Cei mai buni ani din viața mea*. Protagonist e Horst Drinda, actor al Deutsches Theater din Berlin.

INFORMAȚII

Înfiptă ca un ghimpe în conștiința personajelor cărora le dă viață acest om de litere și regizor. Filmul său ultim, *Salto*, reia și dezvoltă aceeași veșnică temă. Toate personajele poartă pe umeri o cruce, crucea unui trecut nu individual, personal, ci trecutul istoric, al unei întregi națiuni. Acest trecut revine în coșmarurile eroului principal, în amintirile căpitanului de cavalerie, în evocările văduvei ghicitoare în cafea. Un film care pune spectatorului o seamă de probleme și-l lasă pe el să le rezolve. O operă originală, cu un caracter extrem de personal, pîrtind de la un capăt la celălalt amprenta lui Konwicki.

■ Casa Paramount are în prezent pe șantier filmul *Oscarul* care, așa cum indică și titlul, are ca temă competiția cunoscută ce se desfășoară pentru obținerea celebrității. Stephen Boyd deține aici un rol deosebit de îngrat (este un membru foarte antipatic al juriului). Dintre protagoniste le amintim doar pe actrițele Rita Hayworth și Jean Seberg.

Rivalitate

Cine va obține plină la urmă rîndul rol al Annei Boleyn în filmul *Anna celor 1000 de zile*. Mai ales că principalul interpret masculin este Peter O'Toole. Două nume sînt pomenite din ce în ce mai des de către cei avizați: Geraldine Chaplin și Liz Taylor. Aceiași cunosători apreciază că fiica lui Charlot este mult mai nimerită, dar Liz are mai multe... șanse.

■ Cîntărețul Line Renaud a fost solicitată să dea viață pe ecran celebrei Jane Avril, vedetă de la Moulin Rouge — 1900 și model preferat al pictorului Toulouse-Lautrec.

■ Festivalul de la San Sebastian din acest an a adus un omagiu special celor doi comici Stan Laurel și Oliver Hardy. Este primul (din păcate) omagiu oficial adus marilor dispăruți.

Inedit

Numele lui Dziga Vertov, creatorul gazetariei prin imagini, admirabil maestru al filmului documentar poetic, este cunoscut în toate țările ca unul din cei mai de seamă cineasți ai lumii. Dar ca teoretician al artei filmului, Vertov a rămas pînă acum aproape necunoscut. Iată însă că editura „Iskusstvo” din Moscova pregătește publicarea unei culegeri de scrieri semnate Dziga Vertov, care va completa această lacună. Cartea cuprinde trei părți. Prima reunește articolele și intervențiile lui Vertov. A doua parte se intitulează „Carnet de note și jurnale intime”, iar a treia este dedicată planurilor și proiectelor cineastului, rămase nerealizate. Sperăm să putem consulta în curînd această operă și în tîlmăcire românească.

■ Se pare că Audrey Hepburn va fi o nouă Juliță alături de Albert Finney (Romeo). Iată două nume care sînt garanția unui Shakespeare de zile mari.

■ Tatăl meu este foarte obosit, are șalzecl de ani, a făcut cincizeci de filme. *Călădușul* va fi ultimul său cuvînt în cinematografie, a declarat recent Jean-Louis Bunuel, fiul lui Luis.

Nu știm cît de adevărate sînt aceste afirmații, știm însă că Luis Bunuel se află în Spania unde lucrează la scenariul acestui „din urmă film” pe care-l va turna în Mexic. Rolul principal feminin este deținut de Jeanne Moreau, pentru a doua oară aleasă de marele cineast ca să-l interpreteze personajele cheie (prima dată au colaborat la *Jurnalul unei cameriste*).

■ Dino de Laurentiis și-a făcut în sfîrșit rost (cu ajutorul casei hollywoodiene „Columbia”) de fondurile necesare pentru turnarea a două filme mult așteptate: *Lumea obscură* de Fellini și *Strănuil* (după romanul omonim al lui Albert Camus) de Visconti. Ne întrebăm însă în ce măsură acest „ajutor” îl bucură cu adevărat pe celebrul producător italian.

BILANȚUL UNEI CINEMATOGRAFII CARE SE ZBATE FĂRĂ SĂ-ȘI AFLE IEȘIREA



Jerzy
TOEPLITZ



Noua cinematografie americană

Către sfârșitul anilor cincizeci, cind devenise limpede că nici exodul de la Hollywood, nici apariția „independenților” de felul lui Ritt, Preminger, Chayefsky, Kramer și alții nu reușiseră să aducă o îmbunătățire estetică esențială cinematografului american, și-a făcut apariția pe scenă un grup de tineri new-yorkezi care au început să lucreze filme într-un fel cu totul diferit de modurile de producție standard. Conduși de revista „Flim Culture” și întinzându-se singuri „Noul cinematograf american” aceștia au lansat în primii doi ani al existenței lor o întreagă serie de filme asupra publicului neprevenit al festivalurilor internaționale: *Shadows (Umbră de Cassavetes)*, *The Connection (Omul de leagăn)* de Clarke, *The Little Fugitive (Micul fugăru)* de Engels și *Guns of the Trees (Arme din copaci)* de Mekas — care prin simplul fapt al existenței lor mărturiseau renașterea unui viu spirit cinematografic în rândurile tinerilor intelectuali americani.

În cel cincii ani care au trecut,

„Noul cinematograf american” (NAC)

și-a dobindit un renume mondial. Unele dintre producțiile sale au devenit aproape imediat legendare, și astăzi se pot viziona retrospectiv filmele „clasice” NAC în toate arhivele cinematografice, de la Tokio la Londra și de la Stockholm la New Delhi. Acceptate mai întâi în străinătate și abia mai târziu — și numai după un mare scandal oficial — în propria lor țară, filmele NAC au exercitat o largă influență asupra tinerilor cinești din numeroase țări, deoarece constituiau, alți prin formă cit și prin conținut, un fundamental punct de pornire pentru cinematograful în general; o legătură cu viața mai strînsă decît o putuseră promova majoritatea celorlalte forme ale filmului, inclusiv cel documentar.

În mare parte, această apropiere de viață a fost intenționată și în aceeași măsură dictată de necesitate: lipsa de mijloace, nevoia de a filma în cadre a căror construcție nu costa nimic, necesitatea de a utiliza ca actori oameni dispuși să lucreze gratuit sau pentru bani foarte puțini, dorința de a utiliza experiența proprie în loc de a cumpăra piese sau cărți scumpe — toate acestea combinate cu impulsul lăuntric al realizatorilor de a rupe cu maculatură Institutul și cu restricțiile ei, confereau filmelor veridicitate; se născuse un cinematograf care nu oferea distracție ci

după 5 ani

material pentru meditație, deoarece nu încerca și nici nu era capabil să smulgă pe spectator din cotidian. Inspirindu-se din viața de fiecare zi, regizorii NAC creau o formă vie, angajată, cu totul distinctă de „movies”. Pentru înțila dată a devenit vizibilă ruptura completă dintre „cinematograf” și „movies”.

Noul cinematograf american a apărut într-un moment deosebit de favorabil în istoria filmului american și mondial, cind spiritele erau pregătite să accepte ceva nou. Timp de 65 de ani tot ce se construie în cinematograful pomea de la premiza că filmul este în primul rînd divertisment și numai în al doilea rînd o artă. Școlile care încercaseră să răstoarne această ordine esuaseră în mare parte — întâi pe plan comercial și apoi și pe plan artistic. Începînd din 1960 a apărut un public nou, o generație hrînită de revoluțiile culturale postbelice și condiționată pentru o nouă formă de responsabilitate exigentă.

Primul eveniment

demn de reținut în evoluția NAC a fost scindarea, în jurul anului 1963, a grupului inițial de creatori, în două curente cu orientări distincte. Sub influența televiziunii, un grup de realizatori a început să dezvolte „filmul realității” după metode asemănătoare cu cele ale francezilor Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker și Mario Ruspoli, numindu-și însă realizările *cinematograf direct* în loc de *cinematograf adevăr*. Dezvoltînd un utilaj nou, portabil, pentru înregistrarea imaginilor și sunetului, Richard Leacock, Don Alan Pennebaker, Albert și David Maysles, Robert Drew și numeroși alții, au acceptat angajamente la marile societăți de televiziune și au creat filme care încearcă să antreneze pe spectatorii în propria lor călătorie de descoperiri, într-o realitate specifică pe care ei înșiși o explorează cu ajutorul peliculei. Legea estetică pe care se bazează aceste lucrări este refuzul de a accepta teza adevărului absolut și de asemenea refuzul realizatorului de a deveni didactic. În peliculele

acestui grup lipsește elementul școlastic atât de des întâlnit în filmele despre viața reală. Ele implică pe spectatori în procesul creator, tinzînd să elimine pasivitatea, principul cel mai important al spectacolului de divertisment.

Al doilea grup de realizatori din NAC a urmat o linie mai tradițională, în măsura în care relua tradiția de avangardă a anilor douăzeci, și mai înaintată totodată prin faptul că se adresa realității doar ca un punct de sprijin pe care se construia structura poetică autonomă. Acestui grup îi aparțin Robert Frank (*Pull My Daisy — Ghiceste margareta mea*), *Sin of Jesus — Păcatul lui Ișus*), Jonas Mekas (*Guns of the Trees*), Stan Brakhage (*Dog Star Man, Sirius*), precum și un întreg grup devenit mai târziu baza „Cinematografului clandestin” al anului 1964, mișcare care s-a substituit astăzi Noului Cinematograf American.

În timp ce „Cooperarea realizatorilor de filme” se străduia să popularizeze producțiile NAC, la New York, departamentul poliției îi declanșea un război legal, închinînd cinematografele care prezentau unele filme NAC mai recente și încercînd să înăbușe activitatea Cooperării realizatorilor de filme sub acuzația că prezintă și difuzează filme obscene. Astfel, în timp ce NAC începea să-și creeze un nume internațional, în propria lui țară suferea o aspră persecuție din care avea să reapară în presa mondială cu un nume nou: Cinematograf clandestin de la New York sau Școala new-yorkeză.

1964

a fost totodată anul în care sciziunea din cadrul „grupului” inițial al realizatorilor de filme a devenit definitivă. Realizatorii cinematografului direct, realist, au devenit independenți, în timp ce realizatorii poezii s-au retras din ce în ce mai mult într-o opoziție vehementă împotriva a tot, determinată de această persecuție polițienească și forțată poate la opoziția absolută de eșec comercial al filmelor lor. Grupul cinematografului direct s-a dezvoltat și a prosperat datorită în mare parte televiziunii care le cumpăra filmele, în timp ce grupul clandestinilor, împreună cu promotorii altor forme de artă contemporană din S.U.A., ca pop-art și „happenings”, au început să se îndrepte către o poziție apropiată de supraclassism și dadaism, prin faptul că operele lor erau adesea pure succese de scandal

și nu propuneau nici un program în afară de necesitatea de a distruge tot ceea ce era „stabil”. În fapt, o nouă ruptură s-a produs în anul 1964 în rîndurile regizorilor mai puțini realisti din NAC. Cel vechi ca Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engels, Robert Frank, John Cassavetes, Sidney Myers și alții din perioada „clasică” au încetat de a mai face parte propriu-zis din NAC, și au continuat să facă filme mai vandabile, păstrîndu-și însă prospețimea de spirit și care îi marcaseră inițial apartenența lor la NAC. *The Cool World (Lumea rece)* de Shirley Clarke este un film care îmbină spiritul de revoltă din lucrarea anterioară, *The Connection* (unul din filmele clasice NAC, cu maturitatea pe care o dă tehnica profesională și creșterea interioară a artistului). Numeroși realizatori au încercat în această perioadă să facă filme *avangardiste* (*One Potato, Two Potatoes — Un cartof, doi cartofi* de Larry Pearce, *Black Like Me — Negru ca mine* — de Carl Lerner și alții), dar *The Cool World*, realizat de o regiune care depășise dificultățile adaptării în perioada sa NAC, este cu mult superior celorlalte lucrări, semănate în general de autori veniți în cinematograful din televiziune sau pur și simplu pentru că fuseseră în stare să strîngă banii pentru cheilurile producției.

În 1964 diviziunile noilor grupuri de realizatori s-au precizat. M-am referit în analiza istorică de mai sus la câteva aspecte ale evoluției NAC dar pentru o judecată pur artistică e necesar să definim grupurile ce și-au făcut apariția în 1963.

Cele noi bune douăsprezece filme documentare ale lumii

„POȘTA DE NOAPTE“

POȘTA DE NOAPTE este un reportaj poetic despre munca de noapte a poștașilor englezi, sau mai exact britanici. Scena, din stația londoneză Euston pleacă expresul poștal de noapte spre Scoția. Stațiile lui terminus sînt Edinburg, Glasgow și Aberdeen. În vagoane se face sortarea scrisorilor. Munca durează două noaptea, deoarece pe drum, trenul trece prin stații mici și mari, culege mereu noi încărcături de misive, lăsînd altele pe traseu. Sacii speciali instalați pe stîlpi înalți permit prinderea din mers a corespondenței pregătite pentru trimitere. Ritmul de muncă al poștașilor și totodată ritmul filmului este imprimat de trenul care trepidează pe șine, mîrînd viteza, aruncînd vălătuci de vapori și zgomot din greu. Fluierul locomotivelor, suflul macazurilor și al semafoarelor, duduitul vagoanelor în tuneluri și pe poduri — toate acestea creează un fond sonor, bogat și ritmic prin însăși natura lui. Benjamin Britten i-a ordonat și l-a armonizat doar, fără a deranja ordinea naturală a zonei fonice. Ritmul muzicii de la începutul filmului crește: din ce în ce mai multe scrisori și misive se îngrădăesc pe mese. Ele trebuie repede clasate în despărțiturile respective pentru ca poștașii să nu fie depășiiți de valul corespondenței care crește mereu. Orele trec. Pe masă din ce în ce mai puține scrisori, și din ce în ce mai multe în despărțiri și în sacii destinați pentru diferitele localități. Iar cînd apar zori și trenul intră pe teritoriul Scoției, poștașii își pot îndrepta oasele îndurerate, și trage o gură de aer proaspăt. A trecut o noapte de muncă intensă și vine momentul de odihnă bine meritată. De pe ecran nu se mai aud vocile poștașilor, conversațiile amuțesc iar în zona sonoră a filmului apare acum versul lui W.H. Auden care însoțește ca un acompaniament ritmic imaginea trenului ce alarăză apropiindu-se din ce în ce de țintă. Ultimul acord al cuvintelor poetului însoțește și ultimele imagini ale filmului. La orizont, apare fumul coșurilor fabricilor din orașele Scoției.

Realizatorii filmului: Harry Watt și Basil Wright aparțineau echipei lui Grierson de mai multă vreme, aproape de la începutul experimentului documentar. Basil Wright s-a născut în 1907 la Sutton în comitatul Surrey, în sudul Angliei. A studiat la Corpus Christi College din Cambridge și de pe băncile universității a evoluat direct sub aripa orotroitaie a lui Grierson, care își recruta colaboratorii săi cei mai apropiați din rândurile tinerilor intelectuali. Inițial Wright a fost asistentul „șefului școlii” iar de la sfîrșitul anului 1931 a devenit regizor independent. Filmul *Cargo from Jamaica* (Încărcătură din Jamaica) i-a adus succes. În acest film — după cum scrie colegul său Paul Rotha — realizatorul reușește să arate un subiect atîi de simplu ca transportul bananelor într-o mie de variante. În anul 1935, filmul lui Wright *Song of Ceylon* (Cîntecul Ceylonului) cucereste premiul întâi la Festivalul de la Bruxelles și totodată premiul special al guvernului belgian.

Harry Watt este cu un an mai mare decît Wright. S-a născut în 1906 la Edinburg și a studiat la universitatea din același oraș. Watt purta în sine pasinua aventurilor și a călătoriilor în depărtare. A plecat peste ocean și mult timp a stat în Canada. După întorcerea în patrie a încercat diferite profesii — a fost comisvoiajor și chiar chelner. În 1931 s-a înrolat ca asistent sub stîndardul cinematografic al lui Grierson. În anul 1933 lucra ca asistent al lui Flaherty la filmul *Man of Aran*. După terminarea turnărilor s-a întors la Grierson care între timp a preluat conducerea colectivului de realizare a filmelor pentru Ministerul Poștelor — General Post Office. În 1934, Wright și Watt s-au apucat să realizeze *Poșta de noapte*. Un scoțian și un englez — iată un cuplu regizoral ideal pentru un film care povestește despre legătura poștală între două capitale, Londra și Edinburg. Cel doi regizori se completeau de minune: Watt mai dinamic și descur-

cindu-se mai bine cu oamenii, Wright mai contemplativ, sensibil la compoziția imaginii și a sunetului în căutarea dramaturgiei, întîmplărilor cotidiene. El a fost acela — după părerea lui Rotha — care l-a învățat pe Watt să se servesească de o tehnică mai teatrală, utilă pentru interpretarea situațiilor și a conflictelor în care eroii sînt individualizați și nu reprezintă doar „niște oameni” ci personaje bine determinate. În *Poșta de noapte* avem de-a face cu lucrători care provin din diferite regiuni ale Marii Britanii și vorbesc cu accent londonez, cockney, sau pronunță cuvintele după felul scoțian, sau în sîrșit, au intonația proprie locuitorilor Lancashire-ului industrial.

Poșta de noapte a însemnat cu siguranță un pas înainte pe calea folosirii creatoare a sunetului în filmul documentar. Această calitate a filmului a fost relevată de critica contemporană. Apreciind însă realizarea lui Watt și Wright din perspectiva zilelor noastre, de la distanța de aproape treizeci de ani, valoarea și importanța ei în istoria filmului depășesc cadrul realizărilor formale sau artistice. *Poșta de noapte* a dezvoltat perspectivele și posibilitățile de dezvoltare ale genului documentar, a reprezentat un salt calitativ, cu toate că poate nu în toată accepția acestui cuvînt. Cînd părea că filmul documentar și-a spus ultimul cuvînt și nu mai putea stîrni interesul și emoția spectatorilor — *Poșta de noapte* a venit să împrăștie vitalitatea și forța artistică a acestui gen.

Despre atmosfera în care s-a născut *Poșta de noapte* vorbește concis și complet cronicarul și istoricul filmului documentar britanic — Paul Rotha. El amintește că filmul documentar în Anglia a fost rezultatul unei situații politice specifice. Realizatorii lui erau ideologic și sentimental legați de social-democrație, de Labour Party, în schimb fratele țării se găseau în minile conservatorilor, spiriții de liberali, sub firma „frontului național” de după criză.

Realizatorii doreau o legătură cu mai puternică între film și viață, între film și problematica socială. Desori — după cum amintește și John Grierson — documentariștii erau tratați de reprezentanții conservatorilor, ca revoluționari, ca bolșevici și generis. Pentru „coloneii Blimp” (simbolul claselor reacționare) simplul interes pentru viața muncitorilor constituia deja un fenomen periculos. Dar nu toți tory erau atîi de înalțați, s-au găsit și unii pentru care filmul constituia o excelență armă pentru glorificarea „modului de viață britanic”. Pentru acești oameni — destul de numeroși în ministerele și ofiile care finanțau producția — prezentarea Marii Britanii de astăzi nu părea un lucru deplăcut sau dăunător, altă timp cît aceasta se făcea fără accente critice sau satirice, ci cu admirație pentru calitățile caracterului britanic și cu ploceții la adresa tradiției. La intersecția între aceste două tendințe: una realistă și alta apologetică se creau filme cu mesaj poetic, poeme lirice despre muncă. Truda poștașilor este arată de Wright și Watt în mod realist dar și poetic totodată. După cum *Poșta de noapte* nu a fost doar un reportaj despre munca poștașilor, ci și un film despre modul de funcționare a poștei.

Observațiile lui Rotha și ale lui Grierson, despre condițiile în care au fost create filmele documentare britanice, despre dualitatea lor politică sau caracter de compromis, au în lumina de astăzi, o importanță pur istorică. În schimb, rezultatul artistic al unei anumite situații politico-sociale are o valoare durabilă. Cu alte cuvinte — astăzi e mai puțin important să constatăm că văditul caracter liric al *Poștei de noapte* a fost o ploceție alți generis față de „boss”-ii conservatori de la General Post Office, cît faptul că a apărut un film în care munca omului este redată în formă poetică. Nici astăzi o asemenea tratare a acestui subiect nu și-a pierdut din actualitate, cîstîgînd depline drepturi de cetățenie.

În *Poșta de noapte* o nouă categorie constituie și introducerea dialogurilor și renunțarea la comentariul descriptiv sau informativ. Aici putem găsi analogia cu cele mai noi tendințe din filmul documentar. Scriind cu entuziasm despre *Poșta de noapte* miss Lejeune de la „Observer” vede în acest film o invitație la transformarea formelor perimate ale filmului artistic. Luînd exemplu de la metoda folosită în producțiile lui Grierson, ar trebui — după părerea autoarei recenziei — să se îmbine imaginea fidelă a vieții pe care o dă filmul documentar, cu bogăția de caractere și conflicte umane, după modelul marilor opere ale lui Shakespeare sau Dickens. Este interesant că, încercînd pe Grierson în anul 1936 să întreprindă producția locală a unor asemenea drame documentar-realiste, miss Lejeune sublinia că ele vor fi deosebit de utile pentru televiziune.

Grupul cinematograficului direct

Rădăcinile culturale ale acestui grup trebuie căutate în literatura crizei americane, în prozelele WPA, la New Deal. Bazînduse pe concepția *reportajului*, acești regizori descoperă o estetică a televiziunii: deschiderea unor noi căi de viziune și înțelegere, „ajutînd privirea să pătrundă dincolo de imagine. Arătînd realitatea în loc să o interpreteze, ei s-au ridicat împotriva filmului-adevăr clasic; ei sînt reprezentanții concepției americane celei mai moderne despre cinematograful: de a lăsa spectatorului adevărului esențial. Arătîndu-se că filmarea pe strada, realismul scenei contemporane, costul de producție redus, metode de difuzare eficiente etc. Temele lor sînt însă de obicei „teme vandabile”, cu alte cuvinte aleg subiecte pe care să poată miza cu suficientă siguranță din punct de vedere comercial, ca de pildă delincvența juvenilă (*Private Property — Proprietate particulară*), inegalitatea negrilor (cele două filme citate mai sus, de Peerce și Lerner).

Noii independenți

Aceștia formează un grup destul de important de regizori care nu au făcut parte din grupul inițial NAC, dar care au preluat multe din metodele NAC: au filmarea pe strada, realismul scenei contemporane, costul de producție redus, metode de difuzare eficiente etc. Temele lor sînt însă de obicei „teme vandabile”, cu alte cuvinte aleg subiecte pe care să poată miza cu suficientă siguranță din punct de vedere comercial, ca de pildă delincvența juvenilă (*Private Property — Proprietate particulară*), inegalitatea negrilor (cele două filme citate mai sus, de Peerce și Lerner).

inadaptarea sexuală și psihologică a tineretului, *David și Lisa* — de Perry) și alte subiecte asemănătoare. În mare parte aceste filme sînt slabe, judecate după criteriile filmului de artă, dar ele se întituează filme NAC pentru a beneficia de notorietatea pe care o conferă această apartenență. Grupul este în creștere și există indicii că ar putea produce regizori de valoare.

Grupul NAC clasic matur

Asemeni lui Shirley Clarke și alți regizori realizează filme de pionierat atît pe plan stilistic cît și pe cel tematic, respectînd însă anumite cerințe comerciale care să le asigure continuitatea lucrului. Nu este întotdeauna ușor să se vină un film intransigent ca *The Cool World* sau *Across the River (Dincolo de Rio)* de Stefan Szarf sau *Goldstein* de Kaufman și Manaster, iar unii regizori, ca Meyers, Engels, Bogosin și Frank au lucrat foarte puține filme în ultimii trei ani. Ei sînt însă artiști maturi, care vor continua să realizeze documente artistice și sociale valoroase.

Clandestinitii

Datorităibilității care se face în jurul activităților lor, există în genere tendința de a se identifica acest grup cu „Noul Cinematograf American”, în mare parte datorită faptului că Jonas Mekas a fost și continuă să fie animatorul celor două grupuri. Distincția trebuie

însă făcută foarte net, deoarece cinematograful clandestin nu mai este identic cu clasicul NAC. În fapt, multe dintre erorile fundamentale ale filmelor NAC originale au fost ridicate la gradul de principii călăuzitoare, astfel încît există astăzi perioadă ca acest element foarte valabil din producția de filme americane să cadă victimă exagerării propriei sale propagande. Aș dori să consacr o ultimă parte a acestui articol unei scurte analize a „clandestinilor”.

Acești cinești, care se află încă sub conducerea spiritului a lui Jonas Mekas, formează un „grup” mai coerent și mai strîns unit decît originalul NAC, constituit după ce membrii săi începuseră să lucreze filme în mod independent. Membrii noului grup al clandestinilor sînt solitari și lupți solitari. Problema celor „dinafară” era de a descoperi pentru ce luptă acest grup.

Cîteva elemente fundamentale sînt valabile pentru majoritatea noilor filme. Realizatorii lor nu sînt preocupați în mod esențial de tehnica filmării — imaginea este adesea neclară, sunetul defectuos sau chiar absent. Lipsa profesionalismului constituie una din trăsăturile distinctive ale grupului clandestinilor, dar în manifestele și publicațiile lor această se opun în mod fatis „sclaviei tehnice” și se declară liberi de a se exprima fără preocupare pentru tradițiile tehnice prestabilite. Tematica acestor filme este în genere ilogică, adică ilogică din punctul de vedere al spectatorului „normal” și în această privință ei revendică dreptul la viziunile lor individuale, fără a recurge la obligația de a „comu-

nica” vreo „idee”. *Sleep (Somn)* al lui Andy Warhol spre exemplu este un film care durează opt ore și care arată într-un singur cadru prim-planul unui om dormind.

După părerea mea, această mișcare de dezangajare din cinematograful american prezintă o mare importanță. Dacă examinăm diversele valuri ale dezangajării în arta americană recentă (expressionismul, abstractionismul pop-art, poezia și teatrul absurdului), descoperim că în marea lor majoritate artiștii care activează în aceste arte nu acționează dintr-o lipsă de poziție față de societate, cît mai cînd dintr-o supraînțelegere care i-a dus la o atitudine de deconectare. Artistul american a fost din totdeauna un artist revoluționar. Alina cînd există mobilități clare pentru care sau împotriva cărora s-a luptat, atîta timp cît existau poziții morale de apărat, pictorul, scriitorul, poetul, muzicianul, actorul american s-au ocupat local cu prezentul în avangarda luptei generale. Astăzi nu mai există mobilități clare pentru luptă. Artistul american are răzvăritura în sine, și nu este capabil să înalțe un alt zeu în locul celui vechi pe care luptă să-l decapiteze. Lumea noastră de astăzi, declară artiștii noștri, este o lume imperfectă, și trebuie schimbată. Vrem ca lumea să vadă că este imperfectă. Dar noi sîntem parte din această imperfecție și nu avem nici o soluție să propunem. Ne putem împărtăși neliniștea, ne putem manifesta îngrijorarea, putem acuză și sfărîma, dar o cale nouă noi nu am găsit, nu am descoperit încă un mijloc de scăpare.

Aprecieri

Ing. COSTEL CĂRAGEA din Craiova într-o scrisoare intitulată: *Cronica cinematografică la filmul „Neamul Șoimăreștilor”,* ne scrie:

„Mircea Drăgan a reușit, printr-o regie competentă, să adauge tinerii cinematografilor românești, încă o „flore de colț”. Actori de valoare cum sînt Coleta Răutu, Ștefan Albuotărășu, Dina Cocea, Amza Pellea, alături de o pleiadă de foști actori anonimi, și-au dăruit în acest film tot talentul și puterea lor de muncă... Ne mîndrim că operatorii studioului Buftea dispun astăzi de mijloace cinematografice la nivelul tehnicii mondiale. Cu toate acestea... Uneori vizionînd filmul ne putem închipui foarte ușor că sîntem în răz și nu în epoca feudală. Răzeșii sînt tot atât de bine îmbrăcați ca și boierii, cu haine scose din lașițe tip „Măgura Codelei”? Oare cu stăruiele cu care mergeau la biserică mergeau și la luptă? Și cum au reușit oare răzeșii să creeze asemenea cai dreșaiți, cu copitele crenelute? Trucajul de fulgere și trănzete în loc să susțină atmosfera sobră a luptei, înviorază iarba, soarele apune mai strălucitor, în pom cîrpesce pășarele în prin țără pliesnesc pocnitorile atât de nereușite ale artificierilor noștri... Pream multă vopsea roșie. Oare sîngele răzeșilor și al răzilor sînt odată cu pînțului? Oare în marea bălăie, la zece dușmani nu pica, uci, nici un răzeș? Oare în drumul lor lung din Podolia pînă în Moldova, nici un firicel de praf nu s-a depus pe cîrmele lor lustruite și pe copitele calilor?... Nu aștept un răspuns la toate aceste întrebări sau îl aștept de la viitoarele super-produceri... Și totuși filmul *Neamul Șoimăreștilor* a plăcut, place și va place și altora.”

POPESCU MARIA din Pitești ne scrie:

„Am văzut filmul *Mofturi 1900*, realizat de regizorul Jean Georgescu, și mi-a plăcut. Nu de la un capăt la celălalt, dar unele „mofturi” m-au obligat să recunosc că mi-a plăcut și m-au determinat să vă scriu... Nu mi permit să dau o replică torărușului Romulus Vulpescu la cronica sa din numărul 3 din revista „Cinema”. Îmi iau însă dreptul, dreptul spectatorului de a-și apăra filmul care i-a plăcut. Și iată cum: începînd cu deosebită recunoștință și cu un mare interes de a-l înțelegi, în ceea ce privește filmul, cu „Bubico” în care atât interpretii, cit și regizorul mi s-au părut excelenți; și cu ecranizarea „Amic!” în care actorii și în special Mircea Crisan au fost la înălțime. Trebuie să spun însă că din „Diplomație” și „C.F.R.” nu a ieșit ceea ce mă așteptam. În „Diplomație” Vasile Tomazian, specialist în monologuri, a susținut fără nerv, uniform și șters un dialog pe care numai partenerul l-a salvat de la un eșec

Dialog

Sugestii

Elev plutonier BREZEANU B. EUGEN din București ne scrie — la capătul unui paragraf elogios, poate prea elogios, — următoarele:

„Consider deosebit de binevenit faptul că unii croniciari afirmă în paginile revistei dvs păreri sau opinii deosebite, uneori chiar contradictorii. Sigur că polemicele ascuțite și interminabile n-ar avea ce căuta, totuși unele afirmații contradictorii (și poate tocmai cele adevărate) se fac atât de timid și... polticos! Oar, această politețe n-are în ea nimic creator, afirmant.”

Nu credem că lipsa de politețe ar fi chemată să rezolve problemele majore ale cinematografiei noastre și asta poate pentru că nu vedem în ce ar consista caracterul ei „creator” și „afirmant”. De asemenea, nu credem că polemicele ascuțite — sigur că nu interminabile — ar contraveni scopului cultural al revistei. În ceea ce ne privește, ne dorim foarte multe polemici ascuțite, multe puncte de vedere expuse clar și cu îndrăzneală. Nu știm însă cu îndrăzneală și întransigență ar presupune lipsa de politețe. Din păcate, considerăm politetele ca o condiție obligatorie a relațiilor dintre oameni, necesară mai ales atunci cînd e vorba de afirmarea unei opinii ori cînd în îndrăzneală ar fi ea... În ceea ce privește felul în care considerați dumnea-voastră publicarea unor date despre filme pe care nu le-ați văzut („non sens” — spuneți dumnea-voastră), cu regret, dar tot nu sîntem de acord. Cultura cinematografică se distinge nu numai văzînd filme, ci și citînd despre filme, păstrînd un contact permanent și proaspăt cu ultimele probleme, ultimele realizări ale cinematografiei.”

În închietare: fotografia care vă interesează aparține actriței Macha Mériel.

Profesor REMUS LUPSE, Cluj: Regizorul Vitanidis își puteți scrie pe adresa Studioului „București”, Casa Sceltei, Piața Sceltei nr. 1.

CICA SIRHIU, Iași: Același răspuns și pentru dumnea-voastră.

Rămîne dorință să vă alegeți regizorul căruiu dorință să-i împărtășiți ideile dumnea-voastră.

total. Și mai mult regret „C.F.R.”, în care Iurie Darie a izbit, prin jocul său forțat și lipsit de fantezie, să amuzeze un lucru care avea cele mai mari șanse de succes. *Mofturi 1900* nu e o capodoperă. Dar vă rog să nu-l așezați ca valoarea în *Dragoste la zero grade*. La *Mofturi 1900* am ris cu poftă, în timp ce la *Dragoste la zero grade* m-am plietisit. De primul mi-aduc aminte cu plăcere, la cel de-al doilea sînt pe cale să-i uit și titlul... Încă ceva: admirabilă contracrónica lui Radu Cosașu la filmul *Climate*. S-a făcut, după mine, dreptate unei mari acțiuni, Emannelle Riva.

Propunerii

POPESCU MIHAIL din Tr. Jiu propune regizorilor noștri să-și îndrepte atenția asupra romanului lui Nicolae Filimon, „Cioclii vechi și noi” în vederea transpunerii lui pe ecran.

„Am citit mai de mult apol am recitat romanul social „Cioclii vechi și noi”. Am citit „Roșu și Negru” de Stendhal apoi l-am văzut transpus pe ecran. Cred că există o mare asemănare între idealurile și mijloacele folosite pentru atingerea acestor idealuri între cei doi eroi Julien Sorel și Dinu Păturică.”

STANCIU IONEL din Timisoara ne propune ca în fiecare număr al revistei noastre să se publice două, trei articole despre operatorii de film, argumentîndu-și propunerile astfel:

„În aproape toate ziarele și revistele sînt prezentați numai actorii de film,

regizorii și scenariștii, în timp ce operatorii lipsesc cu desăvîșire. Din cînd în cînd, într-un articol, se pomenește cite ceva, vag, și despre ei dar mi se pare foarte puțin. Oare operatorii nu merită nici măcar o pagină rezervată în revista „Cinema”?

„Mă interesează foarte mult filmele de artă — ne scrie PĂUN MIHAELA din București — nu cred să fiu singura care apreciază acest gen de filme și, deci, nu sînt nici singura care regretă dispariția lor, parcă din ce în ce mai evidentă, de pe ecranele noastre. Nu înțeleg căror motive se datorește această dispariție care riscă să devină o absență totală și ne obligă să trăim din aduceri aminte. Sînt aduceri aminte frumoase, adevărat — filmul realizat după tabloul lui Peter Breughel Bătrnul, *Uciderea pruncilor*, *Itinerar prin Galeriile de artă*, *Muzeei satului* etc. Dar, de la *Un artist acțuă o lume* și pînă la *Ciucurenu* a trecut totuși un an. Probabil asemenea filme nu sînt foarte importante pentru studioul „Al. Sahia”, probabil există un număr foarte restrîns de oameni preocupati de problemele filmului de artă și dispuși să-l realizeze, nu știu... Poate acest gen de filme nu sînt găsit încă locul și rostul printre diversele categorii ale genului scurt. Poate nu este considerat util și... iertății-mi gluma, poate nu e considerat artă... La Festivalul filmului de la Mamaia de anul trecut, nici un film de artă nu s-a bucurat de suficientă apreciere din partea juriului. Aici această situație este aceeași. Mă întreb de ce? Dacă se pot găsi formule ca: premiul pentru cel mai bun portaj, pentru cel mai bun film de știință popularizată, pentru cel mai bun

asupra operii realizatorului, îi dă alt relief și te convinge nu numai prin eleganța argumentării, ci și prin solidaritatea ei. În lumea aparent incertă și difuză, parcă, a filmelor lui Resnais, și se deschide perspectiva unei perfecte ordonări a operii, fiecare film apărînd ca o nouă și revelatoare investigație a memoriei umane, a mecanismului ei intim. Filmele lui Resnais urmăresc un monolog interior, dar acesta nu este prins de pista sonoră a pelucilei, ci apare în imagine de obicei. De aceea, ca și în mecanismul gândirii curente, trecutul apere ca în prezent, pentru că readucerea unei amintiri o transferă implicit în actualitate — sugerează criticul.

Porînd de la descifrarea acestui procedeu artistic, a acestui mod de expresie chiar și înovativ în prezent, pentru că redare a unei amintiri o transferă implicit în actualitate — sugerează criticul. Porînd de la descifrarea acestui procedeu artistic, a acestui mod de expresie chiar și înovativ în prezent, pentru că redare a unei amintiri o transferă implicit în actualitate — sugerează criticul.

Fragmente disparate de spațiu de care se agată flăii difuze de timp. Or, ce fel de schelărie va sustine acest „edificiu” imens al amintirii?... Văzînd dintr-un asemenea punct de vedere, întreaga manieră a montajului lui Resnais, a succesiunii surprinzătoare a diferitelor straturi de conștiință, a alterării uuitoare a timpurilor povestirii atît de caracteristică regizorului, își capătă explicația logică. Autorul studiului își urmărește ideea făcînd investigații în biografia artistului, în lecturile sale, desoperînd coroloni în filmele sale, stabilind un întreg arbore genealogic al gândirii lui Resnais. Astfel Bounone nu operează o analiză a ficărilor film în parte, ci caută legăturile intime dintre filmele lui. Studiul său devine, de aceea, o analiză a universului interior al realizatorului, o investigație a gândirii lui. Criticul constată, la capătul unei minuțioase demonstrații, existența unei perfecte unități a operii cînd are ca analiză o interpretare algebrică — a încercării artistului de „formulare a unei teorii unitare asupra memoriei”. Atît de algebric sistematizat încît eseistul ajunge să-și continue analiza cu o înlocuire a termenilor, descriind ipoteze, corolare și exemplificîndu-le, printr-o severă numerotare. În acest sistem perfect, ordonat sînt incluse pînă și mișcărilor de

aparate specifice filmelor lui Resnais, procedeele tehnice ale povestirii cinematografice etc.

La capătul investigației sale însă, autorul, cu eleganță și cu o manieră foarte apropiată de ceea ce este posibil, urmat sub impulsul a ceea ce este posibil, după părerea sa, îl duce pe Resnais spre opera ce abia aștepta să fie creată. „Rămîne încărușă de a găsi acum cheia culoarelor interminabile și transversale pe care le-am traversat, unele din acestea ducînd fără îndoială, spre „film”.”

„Volumul — ca o formulă a colecției — conține în afara studiului introductiv cîteva capitole: o selecție de texte ale cineastului privind concepția sa despre arta filmului; fragmente din scenariile sau decupajele cîtorva din filmele sale; un montaj de citate din studii critice despre opera lui Resnais; un alt capitol este acela al mărturiilor celor ce l-au cunoscut și au lucrat cu el. Volumul este încheiat de o bio-filmografie și o bibliografie care completează cu soliditate informația oferită.”

„Alain Resnais” din colecția „Le cinéma d’aujourd’hui” se distinge printr-o calitate rară în domeniul cărții de film: rămîne deopotrivă de interesant atît pentru specialistul pretențios cit și pentru publicul larg de cinefilii. Este, s-o recunoaștem, un tur de forță.

Ion BARNA

Carta de film

Alain Resnais

Editura: Seghers. • Colecția: Cinéma d'aujourd'hui,

Editurile care includ în preocupările lor cartea despre film tipăresc uneori colecții cu apariții mai mult sau mai puțin periodice. Una din formulele interesante este cea adoptată de colecția „Cinéma d’aujourd’hui”, care apare cu o regularitate de aproximativ în volum anual în editura pariziană Seghers. Era de la sine înțeles ca unul din primii cineasți a bordajii în acest cadru să fie Alain Resnais. Studiul cu care se deschide volumul lui Gaston Bounone este de fapt un sculptor eseu, scria sub semnul unor întîlniri pe care autorul le-a avut cu regizorul în vederea redactării acestor pagini. Esul lui Bounone este o analiză a operii și gândirii lui Resnais pornită dintr-un foarte interesant punct de vedere pe care autorul îl

urmărește cu consecvență: cineastul modern este un investigator al coridoarelor memoriei, a ceea ce Proust numea „edificiu imens al amintirii”. Analiza pornește de la o convorbire cu realizatorul în care acesta declară îngenu: „nu-mi dau seama, nu, într-adevăr nu-mi dau seama cum poți să te gîndești, să scrii ceva despre mine. Este lipsit de sens, nu? Și pe urmă ce să spui?... Zău că nu-mi dau seama...” Plecînd de la această totală incertitudine, Bounone își construiește dramul în universul lui Resnais printr-o înnoire a tehnicii Ariadnei, protejîndu-și de la început în necunoscut firul, pe care apoi, cu perseverență, îl va urmări. Autorul își demonstrează strălucit punctul de vedere, ideea sa protejează lumii inedite

VIAȚĂ DIFICILĂ



Scenariul: RODOLFO SONEGO
Regia: DINO RISI
Imaginea: LEONIDA BARBONI

O producție
a studiourilor
Italiene

CU:

Alberto Sordi, Lea Massari,
Franco Fabrizi, Antonio Centa,
Lina Volonghi, Paolo Vanni,
Claudio Gora



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

41.017

nr. 8
ANUL III (32)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

