

ci nr 5
ne ANUL IV (41)
ma revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREȘTI — MAI — 1966

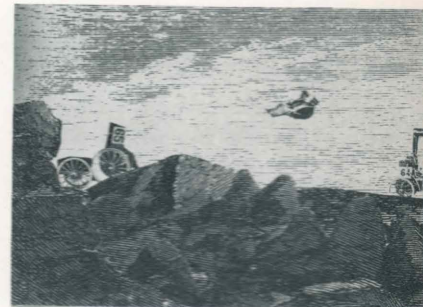


26 67
H. 26



SUMAR

ÎN ÎNTÂMPINAREA FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE, MAMAIA '66	pag.
Ancheta internațională a revistei «CINEMA»	1
PANORAMIC PESTE PLATOURI	
Primăvară promițătoare, de Eva Sirbu	2
PUNCTE DE VEDERE	
Victor Iliu: Experimentul este necesar — convorbire realizată de Valerian Sava	2
O FIȘĂ PE LUNĂ	
Illica Tomoroveanu, de E.N.	8
CRONICA CINE-IDEILOR	
Preambul — de Ov. S. Crohmălniceanu	9
REALISM 20	
Avangarda și mîmarea ei, de Horia Bratu	11
FILMUL ROMÂNESC ÎN CIRCUITUL INTERNAȚIONAL	
Alfredo Bini, Pier Paolo Pasolini și o Orestie românească, de Rodica Lipatti	13
PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI	
Liviu Ciulei, de Iordan Chimet	14
OASPETI DE PESTE HOTĂRE	
Kirk Douglas, de Maria Aldea	17
CRONICA FILMULUI STRĂIN	
Balada unei nopți pragheze (Atentatul), de Mircea Mohor	17
Che bella voce! (În genunchi mă-ntorc la tine), de Romulus Vulpescu	18
S.O.S.: Omul! (Trei pași pe pămînt), de Alice Mănoiu	18
Maugham, courier du coeur (Soție fidelă), de Al. Crețulescu	19
Între șarjă și parodie (Operațiunea «I»), de M. Mihail	19
«M» (Nu sînt copaci pe stradă), de Marian Andrei	19
Jocul de-a aventura (Gentlemanul din Cocody), de Magda Mihăilescu	19
Transpunere sau refacere (Noaptea Iguanei), de D.I.S.	20
CRONICA TELEVIZIUNII	
Telecronica... ideilor, de Valentin Silvestru	21
CRONICA DOCUMENTARULUI	
Reușite, de Ana Maria Nartî	22
CRONICA FILMULUI DE ANIMAȚIE	
Sumarul unui an, de Ion Frunzetti	22
CULTURA SĂLII DE CINEMA	
În obiectiv: Cinematograful «Timpuri Noi» de M. Hulubas	24
Colocviu despre regie cu Mircea Mureșan, Lucian Giurchescu, Romulus Vulpescu, Manole Marcus, de Al. Racoviceanu	26
CORESPONDENTE	
Paris — Jean-Paul Belmondo: «Vreau să fiu luat așa cum sînt», de François Maurin	28
Moscova — Război și pace în patru serii, de Elena Azernikova	29
Atena — Un american la Atena, de Gideon Bochmann	30
Sofia — De la Cavalerul fără armură la Luntrașul de pe Dunăre, de Ivan Stoianovici	33
TRECUTĂ DE ȘAPTEZECI DE ANI DAR MEREU ACTIVĂ	
Elvira Popescu, de Jerzy Toeplitz	34
DIN ISTORIA GENURILOR — Westernul	
Pledoarie pentru gen, de Atanasie Toma	35
Westernul comic, de I.C.	37
PUNCTE DE VEDERE	
Cea de-a doua identitate, de S. Damian	38
70 de ani de la primele proiecții cinematografice din România, de B.T. Ripeanu	39
CRONICA CINEMATECII, de D.I. Suchianu	39
CARTEA DE FILM	
Un Don Quijote care învinge, de Ion Barna	40
MERIDIANE — SECVENTE — FILMUL PE GLOB	
ȘTIRI DIN STUDIOURILE «SAHIA» ȘI «ANIMAFILM»	



WALERIAN BOROWCZYK —
Polonia
ENCICLOPEDIA BUNICH

CE AȘTEPTAȚI DE LA FESTIVALUL INTERNAȚIONAL MAMAIA '66?

WALERIAN BOROWCZYK (Polonia) — Marele Premiu FIPRESCI; Premiul Festivalului de la Oberhausen, 1966:

GÜNTHER RATZ (R.D.G.) — Diplomă specială pentru animație la al V-lea Congres UNIATEC:

— O privire de ansamblu multilaterală asupra creației internaționale de animație. În primul rînd, mă interesează conținutul, forma, tehnica și arta filmelor. În al doilea rînd, îmi doresc convorbiri de specialitate și luări de contact prietenești cu maestrul animației.

— Posibilitatea de a constata că imaginația omului în slujba umanității va fi tradusă într-o formă artistică originală.

CARE CREDEȚI CĂ E, ÎN MOMENTUL DE FAȚĂ, PROBLEMA-CHEIE A ANIMAȚIEI?

ION POPESCU GOPO (România) — Marele Premiu la Cannes, Tours, Karlovy-Vary, San-Francisco:

— Lucrînd în ultima vreme filme cu actori, am avut prilejul să observ evoluția filmelor de animație cu o oarecare obiectivitate. Pot spune că au trecut zece ani de cînd cinematografia de animație, abordînd subiecte majore, a promovat un număr de realizatori care

vor fi, cîndva, grupați într-un fel de rol cinematografic de specialitate. Am observat la Festivalul de la Annecy 1965 o preferință a mai multor realizatori, din culturi diferite ale lumii, pentru teme dramatice. Să fie oare un nou curent, care se va dezvolta în viitor, sau e doar o întîmplare?

Festivalul de la Mamaia 1966 va lămurii această întrebare. Sau va anunța noi drumuri. Aștept cu nerăbdare această manifestare.

VIRNA LISI, actrița italiană cunoscută spectatorilor noștri din filmele **Cauze drepte**, **Laleaua neagră**, **Romulus și Remus**.

(Foto UNITALIA)

AMZA PELLEA, remarcat în mai multe apariții din filmele românești, a susținut primul rol de anvergură în **Haiducii**. În **Dacii**, el va interpreta rolul lui Decebal.

(Foto A. MIHAILOPOL)



ÎN ÎNTÎMPINAREA

Festivalului internațional al filmului de animație M A M A I A '66



JOHN HALAS — Anglia
ORCHESTRA SIMFONICĂ



ION POPESCU GOPO — România
FLOAREA

Ancheta internațională a revistei „CINEMA“

Am ales câteva răspunsuri ale unora dintre cei mai reprezentativi artiști și critici ai animației mondiale.

ANDRÉ MARTIN (Franța) — realizator, critic, membru fondator al Festivalului de la Tours, al Primelor zile ale cinematografului de animație de la Cannes, al primului Festival de la Annecy

și

MICHEL BOSCHET — realizator francez:

— Acum ar fi necesar să se întreprindă un inventar complet nou al valorilor cinematografului de animație. Aceasta pentru a putea răspunde la provocarea subtilă și fundamentală pe care ne-o adresează dezvoltarea mijloacelor de comunicație și de expresie radio - electromagnetice (dintre care televiziunea nu constituie decât una dintre formele cele mai populare). Începând din 1960, datorită evoluției

mijloacelor de transmitere vizual-sonore, cinematograful de animație ne face conștienți de transformările încă prea puțin cunoscute impuse relațiilor, stilurilor de expresie și chiar echilibrului senzorial clasic. Datorită și accelerării circulației informațiilor (sub ambalaje noi sau clasice) — vor fi modificate înseși obiceiurile noastre seculare de lectură, într-un sens pe care-l confirmă dezvoltarea tuturor mijloacelor electromagnetice. Astfel, alături de realizatorii care continuă să înregistreze formele de feerie, de umor, de satiră sau de fantezie — cristalizate în secolul trecut — apar, datorită noilor mijloace de comunicație, stiluri discontinue și paradoxale, fără ca să se știe clar care vor fi în viitor noile forme și funcțiunile acestora.

S. SPILLE (S.U.A.) — Marele Premiu la Festivalul filmelor de publicitate, Veneția 1964:

— Televiziunea a dus la lărgirea publicului deseneelor animate, a imprimat acestora un stil modern și a eliminat multe din vechile stereotipuri ale «cartoon»-ului. În anumite țări, timpul foarte limitat de producție la TV și jocul preturilor au forțat experimentarea unor forme noi, și au dezvoltat niște tehnici mai economice. Această dezvoltare poate, în context, să dea un plus de spontaneitate filmului de animație. Dar, de asemenea, ea are și o latură negativă. Picasso a spus că trebuie să crezi zece instrumente și să

folosești din ele cinci.

FODOR HITRUK (U.R.S.S.): Premiat la San Francisco, Veneția, Oberhausen, Leningrad, Belgrad.

— Animația cunoaște o dezvoltare uluitoare în tehnică, în problemele abordate. Implicit și forma de expresie a noilor filme este extrem de diversificată. Din păcate însă, tentația de a face experimente de formă, de dragul experimentelor, este foarte mare, prea mare. Animația este o artă specific contemporană și artă indubitabil, cea care exprimă idei majore. Devenind un simplu joc de formă, animația poate ajunge la un impas.

BRUNO BOZZETTO (Italia) — șaisprezece Mari Premii la Veneția, Milano, Mulhouse, Trieste, Annecy, Viena, Trento, Melbourne.

— Cred că viitorul în filmul de animație este al genului didactic de largă popularizare. Filmele de animație pot să trateze chiar subiecte cu o amprentă psihologică, greu de realizat de către cinematograful normal. Probabil chiar filozofia și psihanaliza vor putea fi într-o zi studiate prin intermediul deseneelor animate.

BERNARD GRUVER (S.U.A.) — Premiul Golden Eagle la Festivalul de la Cork, 1964:

— Spectatorii și autorii viitorului vor da cinematografului de animație locul care îi revine pe drept, adică acela al unui vehicul de poezie.

OLIMP VĂRĂȘTEANU (România) — Diplomă specială la Festivalul Internațional de la Veneția, Diplomă specială la Festivalul Internațional de la Gijón, Spania:

— Genul socotit altădată minor se dovedește a fi una din modalitățile cele mai apte de expresie ale filozofiei contemporane, iar filmele lui Gopo, realizate începând din 1957, au ilustrat, printre primele, aceste posibilități.

Lumea de astăzi tinde către sinteză. Omul familiarizat cu viteză lumii și a suneului nu are timp să asculte pe îndelete povești ample și liniștite. Animația îi oferă în mod ideal tocmai ceea ce concentrează acut, directă, caracteristică artelor moderne, și se adaptează poate mai mult decât orice altă artă ritmului secolului nostru. Iată de ce cred că animația este arta viitorului.

CUM VĂ IMAGINAȚI VIITORUL FILMULUI DE ANIMAȚIE?

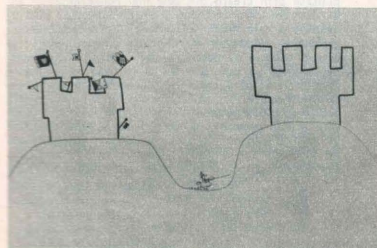
JOHN HALAS (Anglia) — opt Mari Premii la Festivalul de la Veneția:

— Semnele arată că desenele animate se vor împărți în trei categorii și se vor dezvolta pe trei căi diferite: a) ca mediu al picturii în mișcare — o funcțiune creată de artiștii

care au lucrat mai înainte în două dimensiuni și care acum ar vrea să-și extindă opera în trei dimensiuni: b) animația se va dezvolta substanțial ca un element de divertisment în televiziune, ceea ce s-a și întâmplat în Statele Unite și Marea Britanie; c) o lume complet nouă se va deschide pentru animație în domeniul educației, în predarea științelor și a tehnologiei.

VOJEN MASNIK (Cehoslovacia) — Director general al Cinematografiei de animație, vicepreședinte al ASIFA:

— Lucrez în domeniul animației de mai bine de 25 de ani și am urmărit în continuu dezvoltarea progresivă a acestui gen de artă cinematografică. În ultimii ani, se remarcă o dezvoltare și o lărgire enormă, pe care spectatorii o admiră în egală măsură în sălile de cinematograf, cât și pe ecranul televiziunii.



BRUNO BOZZETTO — Italia
CELE DOUĂ CASTELE

Panoramic
peste
platouri

ci
ne
ma

PRIMĂVARĂ PROMIȚĂTOARE

In luna martie, vedeta platourilor de la Buftea a fost filmul lui Gopo, Nimic nou, Dr. Faust, Melodia «Mai e un singur loc în iad» se auzea începând din sala de mixaj, trecând prin platoul unde era instalat barul și sfârșind la bufet. Barul lui Gopo, deschis de dimineață până seara, reprezenta punctul de atracție al studioului, ca să nu mai vorbim de cei 500 de porumbei pe care Gopo i-a făcut să zboare în decorul acoperit cu o plasă de sîrmă. Zborul celor 500 de porumbei a creat nu

numai senzație dar și o panică plină de incitare, era un spectacol... Pe celelalte platouri era liniște, iar într-una din zile, chiar pe platoul lui Gopo, scaunele barului au fost ridicate pe mese și în atmosfera aceea de după ora închiderii. Gopo Ionescu făcea nu știu ce probe tehnice de imagine. Misterul inactivității se numea Ewa Krzywowska. Pentru ca să poată filma ce avea de filmat cu ea, Gopo părăsise platoul și se afla în echilibru pe gheața patinoarului Floreasca.



Punctul înspre care se îndreptau ca atrase de magnet toate privirile Buttei: barul lui Gopo.

PREMISE
ALE UNEI
SCOLI NAȚIONALE
DE FILM

VICTOR ILIU:



PUNCTE
DE
VEDERE

experimentul este necesar

I — Vă propun să deschidem această rubrică pornind de la pelicula cea mai discutată a stagiunii: Duminică la ora 6. Care este părerea dumneavoastră despre acest film?

— Prin opțiunea lui formală — adică declarată și manifestă — filmul acesta reprezintă intrarea cinematografului noastre în rezonanță cu cercetările, experiențele și formulele artistice ale filmului modern. Este o încercare, deocamdată singulară — a regizorului Lucian Pintilie și nu a cinematografului noastre în ansamblu — de a asimila creator, așa cum se recomandă și în ultimele documente de partid, unele modalități exemplificate prin creații din cele mai reprezentative ale filmului contemporan. Noi n-am mai încercat până în prezent o cale nouă, sub forma unei experimentări globale a mijloacelor de expresie cinematografice și este o datorie a noastră, sintem obligați prin înșși profesia noastră pe care o avem să realizăm o asemenea asimilare creatoare, chiar dacă din aceasta nu vor rezulta direct opere care să reziste timpului, fiindcă există creatori, există momente și lucrări în istoria filmului care sînt în primul rînd mărturie ale sensibilității față de modalitățile noi de gândire, mărturie ale efortului pe care spiritul creator îl face pentru a realiza un sincronism, să zicem, cu gândirea științifică modernă...

I — Vă referiți la cineaști de tipul lui Alain Resnais, ale căror creații nu rămîn ca niște jaloane valorice în istoria filmului, dar...

— Ele propun un nou mod de apropiere de realitate, un nou mod de transmitere a imaginilor, de plăsmuire și organizare a ideilor. Un mod nou sau un alt mod decît cel cunoscut sau practicat la un moment dat,

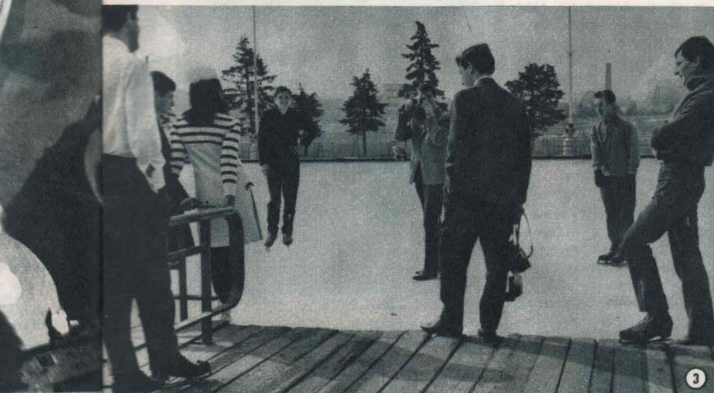
O MARGARETĂ POLONEZĂ

Pentru marele public, Ewa Krzyzewska este doar actrița din *Ucigașul și fata*. Unii au mai văzut-o și în *Cenușă și diamant*. În timpul scurtei noastre discuții, Ewa Krzyzewska a mărturisit vreo opt roluri importante în filme poloneze, cehoslovace, iugoslave...

Afară e frumos, gheața patinoarului artificial se topește blind — așa cum se întâmplă



1. «Evrika!... Asta-i Margaretă!...»



3. (Drept care azi pe gheața patinoarului de la Floreasca Margaretă — Eva Krzyzewska — se fac fotografii)

și în viață, cum zicea o frază a Jurnalului de actualități, e soare și sub soarele asta actriței pe patine și cu costumul de rigoare și se fac fotografii. Cu cîteva luni în urmă, persoana frumoasă și plină de farmec care dă acum o nouă rațiune de a exista patinoarului Floreasca, făcea parte din

și a invitat-o să fie Margaretă Faust-ului său. Drept care azi, pe gheața patinoarului Floreasca, etc. etc. etc.

Îmi spune că e informată din presa poloneză asupra marilor progrese pe care le-a făcut cinematografia noastră în ultimul timp. O întreb dacă ne-a văzut filmele. Nu, nu le-a



2. a exclamat Gopo. Și a invitat-o să fie Margaretă Faust-ului său.

delegația poloneză venită să asiste și să onoreze cu prezența sa, Ziua filmului polonez. Gopo a văzut-o și într-unul din acele momente revelatorii care îl caracterizează a exclamat, pesemne, asemenea unui alt personaj celebru: «Evrika! Asta-i Margaretă!»

văzut pentru că este foarte ocupată. Este actrița de teatru, seara joacă, ziua repetiții, mai sînt și rolurile în film. De doi ani nici n-a avut vacanță.

— Și Gopo este foarte cunoscut la noi — îmi mai spune — și foarte apreciat.

Mă bucur și o întreb ce face

Roman Polanski, unul dintre tinerii regișori polonezi foarte apreciați la ora actuală.

— Polanski este un regișor foarte inteligent și talentat. Acum are un contract în Anglia. Filmează acolo.

— Ce mai e nou în cinematografia poloneză?

— Cred că în ultimul timp trecem printr-o criză. Majoritatea filmelor pe care le produc sînt axate pe tema războiului. Avem regișori foarte buni, e adevărat, dar ne lipsesc scenariile de actualitate. Da, ducem mare lipsă de scenarii.

(Și ei...)

— Acum am început să facem ecranizări după clasici...

(Și ei...)

— Pentru că regișorii sînt talentați și își cunosc bine meseria, filmele, chiar ecranizările, sînt bune. Totuși asta nu poate înlocui filmele de actualitate, problematica contemporană.

O întreb dacă-i place rolul pe care-l joacă în filmul lui Gopo. Da, îi place. Ia primul rînd pentru că e comedie și n-a prea avut ocazia să joace în comedie. Apoi îi place Gopo.

— Sînt încîntată de Gopo. E un om plin de idei și de fantezie, are un dar unic de a improviza și un simț al umorului foarte rafinat. Se lucrează bine cu el. Nu te grăbește și, ceea ce e și mai important, nu-ți îngrădește inițiativele. În afară de asta e un om cu nervii tari, ceea ce pentru mine, mai ales la filmul ăsta, e foarte important.

— Vă e greu să vorbiți românește?

— Groaznic de greu. Am jucat în filme iugoslave, ceho-

tiindcă nimic nu se creează «din nou». Cînd privești sculpturile lui Henri Moore și se poate părea că nimeni n-a avut pînă la el o asemenea viziune asupra omului, dar...

— ...nu știu care statueta dacă descoperită în Moldova prefigura parca această posibilitate de a privi prin corpul omenească... Dum-neavoastră ați spus însă: «chiar dacă aceste filme experimentale nu vor rezista timpului». Înseamnă că ele sacrifică, în mod necesar ceva, ceva care le scade din valoare.

— Experimentul este necesar. Orice experiment implică — e firesc — o doză de risc. El nu trebuie însă, evident, să cantoneze în cercetări formale, adică în formalism. În ceea ce privește *Duminică la ora 6*, nu forma este pe primul plan, ci încercarea de a exprima cu mijloace expresive noi acel conținut care ne este cunoscut. Lucian Pintilie este un regișor de teatru, cu o experiență limitată și în televiziune. El a fost obișnuit cu convențiile scenei, cu tirania textului, iar acest film, cu calitățile și excesele lui, ilustrează tocmai această beție care la i-a cuprins pe Pintilie cînd s-a înfălițat cu posibilitățile filmului, cu mobilitatea cadrului, cu resursele contrapunctului audiovizual, cu putința reproducerii fluxului vital al realității și cu alte aspecte ale creației filmice, necunoscute omului de teatru. De aici excesele și artificile. Unii au spus însă că filmul lui Lucian Pintilie n-ar cuprinde valori emoționale. Dacă am admite că observația este întemeiată, s-ar putea replica în treacăt, că printre direcțiile filmului modern există și una de acest ordin — raționalitatea severă a organizării și exprimării conținutului. S-a mai spus că filmul nu comunică cu publicul, că ne-am apucat să

facem filme poetice ermetice...

— Nu credeți că există temeuri pentru o serie de observații critice?

— Cred că Pintilie în această întîlnire cu publicul a ignorat unele reguli de strategie și tact cu care ar fi putut să învingă acest efrate inamic — cum spun francezii. Îmi aduc aminte de o lecție a lui Eisenstein. Într-o zi, el a venit la cursul lui — care ținea 4 ore — cu un studiu mare dintr-o revistă militară despre anumite principii fundamentale de tactică și strategie pe care le-a explicat, aplicîndu-le la regia de film și spunîndu-ne că regișorul trebuie să alăbe în vedere și acest lucru: cum să se apropie de public, cum să-i cucerească atenția, înțelegerea și interesul. Dar tot atât de adevărat este că modalitatea metafizică de exprimare a realității este și ea o direcție a creației artistice care a cucerit de mult adevărații cei mai serioase critici din lume.

— Am putea eventual extinde discuția și la alte filme experimentale.

— Alte filme... Noaptea — experimentul realizat la Studioul București de documentaristul Mirel Ilieșiu... Acesta este însă, după părerea mea, un experiment formal sau o evaziune. Tema aleasă de regișor era una eternă — aceea a conflictului dintre generații — un conflict de ordin psihologic, nu social. După ce a fixat termenii generici ai problematicii, regișorul pare însă că a vrut să ne existe: unei asemenea diferențe de viziune de la o generație la alta, diferență care e însă naturală; cei tineri, cînd deschid ochii minții asupra lumii, au despre realitate înconjurătoare o altă imagine decît vîrstnicii care au construit aceste realități sau care sînt legați de ele prin experiența lor de viață.

Această diferență apare și mai acut după mari convulsii sociale, cum ar fi războaiele. Și după primul și după cel de-al doilea război mondial, s-au constatat încercări de răsturnare a modalităților zise tradiționale de expresie, de unde întreaga suită de curente așa-zise nonconformiste.

— Filmul citat nu vizează însă o asemenea extensiune a problematicii.

— Evident că nu, dar diferențele de viziune dintre generații nu sînt niște invenții ale teoreticienilor, iar ceea ce face Mirel Ilieșiu în filmul său este un fel de escamotare a unui conflict real. El nu pune față în față cele două generații care într-adevăr își dispută replica, ci opune extremele: bătrînul decreșcit și copilul, «care nu au nimic de împărțit». Bătrînul are nostalgia copilăriei și vrea să se întoarcă la ea, iar pustul îi dă să înțeleagă că alta este copilăria sa de acum. Ceea ce toată lumea știe, așa că filmului nu i-a mai rămas nimic de demonstrat.

— Vorbeați despre intrarea în rezonanță cu cercetările și formulele filmului modern. Unii autori se întorc însă la stadii de mult depășite, repetă tardiv experiențe supraprealiste sau expresioniste, ajungînd cel mult pînă la mîimarea unui Resnais, în timp ce formulele intru-adevăr noi — cin-vîrete, de pildă, și altele...

— În filmul lui Lucian Pintilie există cîteva secvențe care probează o însușire organică și a cin-vîrete-ului — secvența balului, cea de pe peron și altele.

— Totuși încercările originale în această direcție — ilustriind pe plan mondial o nouă și puternică tentativă a realismului — sînt în gene-



slovace, dar n-am avut probleme. Limba română e cu totul altceva. E foarte dificil s-o vorbești.

(Și noi care trăiam cu ideea că limba poloneză e grea).

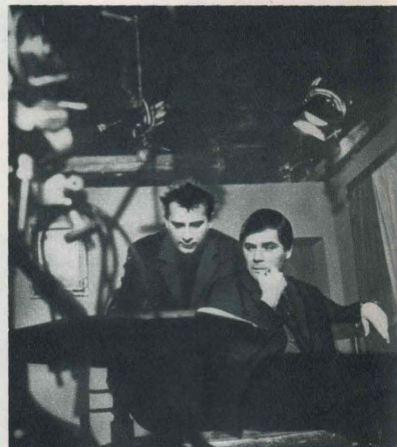
— Am avut noroc cu cei din jurul meu, care se străduiesc să mă învețe replicile. Au multă răbdare cu mine. Și soferul care mă duce la filmare mă ajută să învăț românește.

O întreb ce ar dori să transmită cititorilor revistei noastre.

— Bineînțeles, toată simpatia mea și scuza că vorbesc așa de prost românește. Cel mai tare mă tem că n-am să fiu înțeleasă... Dar știți eu joc roșu unei studente străine, deci faptul că nu vorbesc curent românește e justificat.

Ewa Krzyzewska s-a întors pe gheața patinoarului. Mă uit după silueta înaltă și frumoasă și mă gîndesc că spectatorii români vor fi foarte dispuși să înțeleagă ce spune Margareta, Ewa Krzyzewska lui Faust — Iurie Darie. Numai dacă Gopo nu se va gîndi să o dubleze...

La sfîrșitul lunii, pe platoul alături de cel pe care se mai auzea încă!!! «Mai e un singur loc în iad», s-a instalat echipa regizorului Cristu Poluxis. Gopo avea în vecinătate imediată unul din genurile pe care după propria-i mărturisire, le experimentează în Nimic nou, Dr. Faust: genul polițist.



Cristu Poluxis este al primul său film. Ion Besoiu, la cel de-al doilea polițist. Noi, la a nu știu cîte așteptare plină de speranță.

...și o fotografie a Margaretei între cei doi diavoli (Mircea Bogdan și Puiu Călinescu)

re lăstate pe seama studioului «Sahia», regizorii de filme artistice» preferind să aștepte decenii, nefîcînd nici un film sau fîcînd...

— ...asistentă. Toți visează la «un film mare».

— Sînt foarte rare cazurile cînd regizorii de la studioul «București» realizează documentare. Mihaela Iacob a fîcut două filme și asta dovedește că ei aresimțit această necesitate reală...

— ...de a participa cu verva și cu pasiunea lui caracteristică la dezbaterile problemelor societății noastre și încercînd totodată «să-și fîcă minas»...

— Dar el mi se pare a fi singurul. În prea multe din capitolele cinematografilor noastre întîlnim unicate, cazuri singulare, izolate. Pot ele constitui o premiză suficientă pentru o școală națională?

— Eu am propus ca pînă și studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică să-și realizeze temele sub forma unor subiecte de jurnal, la studioul «Sahia». Există regizori foarte mari care au fost documentariști. Antonioni a fîcut multă vreme documentare. Flaherty e un mare cineast care a rămas totdeauna un documentarist, chiar dacă a creat și un subiect filmelor sale...

— Renois, cel mai abstract poate dintre cineasți, a fost și el documentarist. Dacă nu mă înșel, printre regizorii afirmați după război în studioul «București», și dumneavoastră ați început cu un documentar...

— Am fîcut în 1949 Scrisoarea lui Ion Marin către «Scînteia», pornind de la scrisorile autentice publicate în ziar, ale unor țărani care intrau în întovășirile

agricole.

— Se pare că ulterior separația administrativă dintre cele două studiouri ale noastre s-a tradus prea fidel în lipsa unor corespondențe de ordin artistic și tematic între realizatori.

— Studiourile sînt de fapt în număr de trei. Experiințe foarte interesante și utile s-ar putea face și la studioul «Animafilm», în sectorul filmului publicitar. Însă o reală extindere a posibilităților de a experimenta s-ar produce dacă ar exista în studioul «București» un sector sau o grupă specială care să fie afectată tinerilor regizori din studio...

— Numai lor? Cei mai mulți dintre ei sînt deja experimenți...

— În primul rînd lor... Cu un buget aparte care să permită realizarea unor filme de scurt metraj experimentale, bineînțeles cu teme și subiecte valabile.

— Regizorii de teatru, scriitorii înșși și alte categorii de oameni de artă, tineri pasionați, ar putea să intre, prin intermediul unei astfel de grupe experimentale, în producția de filme curente.

— E, oricum, de semnalat că în prezent se organizează o susținere pe plan internațional a acestor filme, încurajîndu-se producătorii — nu numai regizorii — fîcîndu-se posibilă difuzarea filmelor experimentale în cadrul unor rețele speciale de săli de proiecție — «Cinema d'art et d'essai» (la Paris ele sînt în număr de vreo patruzeci). Filmele experimentale primesc premii dintre cele mai importante la toate festivalurile iar anul trecut a avut loc prima ediție a unui festival specializat, la

Pesaro, denumit «Cinema Nuovo».

— Mișcările de avangardă după primul război mondial au avut și ele ecouri largi.

— Acum a intervenit totuși un factor nou. Un număr din ce în ce mai mare de cuceriri ale tehnicii și științei moderne, binefaceri ale civilizației — televizi, automobil, frigider, magnetofon, discuri — devin bunuri larg accesibile. Aceasta creează, în toate zonele, un public diferit de cel antebelic. Acest public și-a diversificat gusturile, s-a rafinat. O parte a acestui public a depășit nivelul unui interes mediu față de arta cinematografică, interesîndu-se în genuri de cultură și dincolo de cea ce i-a oferit școala — ea însăși obligatorie pînă la clasa opta. Așa se explică interesul foarte mare pentru cartea de artă, preocuparea din ce în ce mai intensă pentru istoria cinematografilor...

— Un public specializat...

— Acest public — destul de numeros, mereu mai numeros — e realmente interesat să urmărească manifestările inedite de artă ale cinematografilor de astăzi și de ieri și cred că fără teamă însera ca un articol dintr-un ziar de seară să acrediteze ideea unei antinomii ireductibile între cinefilii și filologi, protestînd împotriva proiectării la Cinemată a unor filme ca Aurora de Murnau.

— Revenind la filmele noastre... Aș vrea să observ că a anumitor apăsătoare fîp de ceea ce este mîntuire a unui talent autentic și cădute artistice înedite cîștigă cu tendința de a prezenta o lucrare evident neîmplinită ca o operă de maturitate artistică, unică și desăvîșită.

UNDE A FOST VICTIMA?

— ...arătați-mi locul unde a căzut!

Sebastian Papaiani lansează întrebarea, cineva îi răspunde din afara cadrului.

— Acolo, unde stați dumneavoastră!

Vocea este albă, dar sună așa cum ar trebui să sune de fapt — și cum nu sună — pe peliculă...

Interior cu calcio-vecchio, mobilă «stil», tablouri multe, un cânar într-o colivie. Nu-i papier-maché, pentru că l-am auzit ciripind. Lumină și...

— Unde a fost victima? Arătați-mi locul unde a căzut.

Pe Sebastian Papaiani îl string pantofii. Într-o pauză și-i scoate și se întinde comod pe o canapea. În altă pauză, filmările sînt în general făcute din pauze lungi și citeva minute de filmare — Cristu Poluxis îmi explică ce vrea cu aceste *Fantome*. Se arată în general dispus să-mi spună orice, să-mi dea orice explicație în afara uneia: de ce și-a intitulat filmul *Fantomele se grăbesc*.

Este primul lui film independent. Pînă acum a fost asistent-director de scenă la Teatrul Național, actor, a urmat Institutul, secția actorie și regie, a jucat la Teatrul actorului de film «C.I. Not-tara» unde a fost din nou asistent-director de scenă, de

13 ani este regizor secund sau asistent de regie la Studioul «București». A lucrat cu Victor Iliu, cu Dinu Negreanu, Jean Mihail, Lucian Bratu, Andrei Blaier, Gheorghe Vitanidis etc. Acum se află pe propriul său platou, cu echipa sa, cu filmul său. Și mai e și la primul tur de manivelă. (Fiindcă e vorba de manivelă, operatorul filmului este Nicolae Girardi.)

— De ce ai început tocmai cu un polițist?

— Îmi place. Mă pasionează. Un anume gen de film polițist: psihologic. De altfel, mă interesează orice investigație psihologică și... comedia muzicală.

Distribuția: Ana Szeles, Kovacs György, Colea Răutu, Ion Besoiu, Titus Lapteș, Draga Olteanu, George Mărută, Sorin Balaban, Zephi Alșec și Sebastian Papaiani.

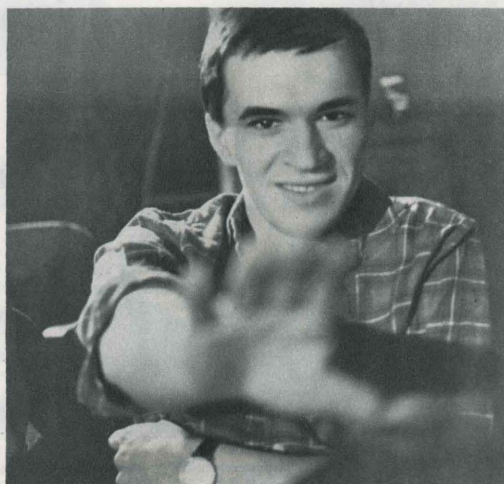
Nu mai știu cine îmi spunea că va fi cel mai bun polițist din cite s-au făcut pînă acum la noi. De ce n-am spera, la urma urmei?

— Unde a fost victima? Arătați-mi locul...

Nu mai citeva zile de la intrarea în producție a filmului lui Poluxis, a intrat pe platou, nu pentru filmări, ci pentru probe, Andrei Blaier cu...

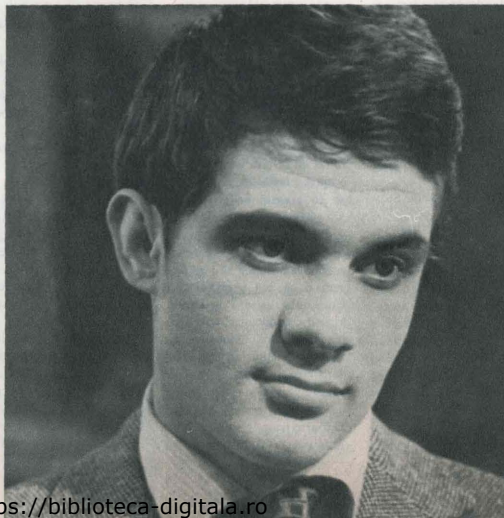


Cine va fi Vive? Peter Paul Hoffer...



Dan Nătu...

sau poate Emil Hosu, deși Blaier îl găsește mai potrivit pentru Romache.



Convorbire realizată de Valerian SAVA

DIMINE- ȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE

Faza probelor este o fază foarte importantă pentru viitorul unui film. Acum se decide cine va fi eroul, acum se poate găsi fundamental sau, dimpotrivă, poți descoperi exact personajul care-ți trebuie și acolo unde nu te așteptai. Așa cum i s-a întâmplat lui Andrei Blaier care, făcînd proba unui actor pentru rolul principal, a descoperit că este mai bun pentru cel de-al doilea rol masculin din film. Așa cum i s-a întâmplat de altfel și lui Gopo care, încercîndu-l pe Jorj Voicu pentru rolul asistentului Wagner, a descoperit în el mult căutatul Mefisto. Se caută deci, un om anume, cu anume mișcări, un anume fel de a vorbi sau de a zîmbi, de a da bună ziua, un om care să stea cit mai aproape de eroul din scenariu. Eroul de care are nevoie Blaier este un tip de băiat neliștit, sensibil, puțin închis în el, dar fără melancolie de domnișor, un tip direct de altfel, dominat de dorința de a se găsi, de a se cunoaște, pentru ca să poată trăi conform sie-însuși. Actorul care-l va interpreta nu are nevoie numai de talent ci și de o structură asemănătoare lui. Probele pentru un film nu stau numai sub semnul talentului, ci și sub acela al găsirii ca persoană fizică și spirituală a celui ce va fi pe ecran un erou. În cazul filmului de față, un tîndur cu numele de Vive.

...după primul...
...nou. Un număr...
...tehnici și stiluri...
...televizor...
...devin...
...în toate zonele...
...acest public și-a...
...purtat a acestui...
...mediu față de arta...
...de cultură și...
...însăși obliga...
...interesul foarte...
...din ce în ce...
...grafiei...

...proș, mereu mai...
...urmărească mani...
...grafiei de astăzi...
...în articol dintr-un...
...incinomie ireduc...
...estind împotriva...
...ne ca Aurora de

...estre... Aș vrea să...
...te față de ceea ce...
...autentic și căutare...
...tu tendința de a...
...neimplinită ca o...
...tă, unică și des-

DE LA O POVESTE LA DEBUT SCENARISTIC

Scenaristul filmului lui Blaier este student în anul IV la filozofie. Are un volum de povestiri sub tipar și se află la prima întâlnire cu filmul. O întâlnire total întâmplătoare de altfel: trebuia să scrie pentru «Viața studențească» un reportaj la filmul *Gaudemus igitur*. Pină să-l găsească pe Vitanidis, l-a cunoscut pe Andrei Blaier cu care a stat de vorbă și, cum spune chiar Stoiciu, «mi-am permis să-i dau spre lectură povestirea «Ia-o din loc», pentru că nu știu de ce — poate pentru că mă afluam între zburile Buftei — povestea mi s-a părut deodată posibilă de a deveni film.»

Constantin Stoiciu, scenaristul *Dimineților unui băiat cuminte*

să fac în viață. Foarte multă vreme literatura noastră a vehiculat ideea că trăim cu toții la fel: termini facultatea, intri în pline, poți să ai de toate, ai ce minca, unde dormi, nu-ți lipsește nimic.

— **E vorba de a-ți alege un drum? O meserie? Un loc sub soare?**

— Nu, nu-i numai asta. Azi poți face totul, dar ce faci? Ce faci pentru tine, ca individ? Nu-i vorba de a alege, ci de a te hotărâ. Și asta-i cel mai greu. De aici cred că începe și povestea filmului.

(Povestea filmului adună în ea cîțiva tineri — Vive, Romache, Fane, Mariana, Ștefan, Blonda etc. — care se

tifici condiția ta de om.

— **Și socotești că odată un om pornit din loc e rezolvat pe o viață? E ferit de ratare, de nerealizare?**

— Nu, din timp în timp trebuie s-o iei din nou din loc. De fapt, asta e viața. Pe măsură ce înaintezi acumulînd, este inevitabil să ți se impună întrebări noi. Dar pentru ca să înaintezi, trebuie să începi prin a porni. Toate celelalte «luări din loc» se întîmplă de la alt nivel și cu siguranță, cu credința că ai în spate ceva foarte solid făcut de tine. Nu mai poți eșua.

— **Povestea — și scenariul — au pornit de la personaje reale? Ați cunoscut un Vive,**

înghită totul dintr-o dată. Toți am vrut să-nghitim tot universul... Dar mai trebuie să-l și digeri. Cum să-l digeri? Poate că neliștea începe acolo unde-ți dai seama că ți-a rămas în gît, că nu l-ai mistuit. Vive nu-i un tînar furios, și cu atît mai puțin un anarhist. Nu are de rezolvat problema relațiilor societate-individ. Tinerii sînt cei care înțeleg cel mai bine socialismul, pentru că au crescut în el, împreună cu el, îi aparțin așa cum socialismul le aparține. Și poate tocmai de aici vin întrebările: Ce facem ca să fie atît de bine? Cum trăim? Cum să trăim? Ce facem mai departe? Ori-care dintre aceste întrebări,

să-mi închipui decît cu mare greutate un om, să zicem de patruzeci de ani, care «să o ia din loc», care să hotărască să schimbe tot. Asta ține de tinerete și trebuie să știm, ca să nu scăpăm momentul.

— **Prin ce vă atrage filmul, ce-ați descoperit în el?**

— Mari posibilități de a spune ceva oamenilor. De obicei, oamenii aud mai puțin și văd mai mult. La film și efortul de recepție e mai mic și participarea mai deplină. Am auzit de multe ori oameni discutînd în tramvai sau în autobuz despre filme, dar niciodată despre o carte sau un volum de versuri. Pe urmă și mesajul se poate transmite cu

mai multă ușurință, și se poate primi cu mai multă ușurință prin film. Indiferent la ce nivel, dar e primit. Chiar cu o înjurătură.

— **Aveți de gînd să mai scrieți pentru film?**

— Da, mai vreau să scriu pentru film. În primul rînd pentru că nu accept unicatul în nici o treabă, și apoi mă pasionează. Cred că așa merge pînă acolo cu pasiunea pentru film încît aș fi în stare să cer spectatorilor ascultare, să-i implor să mă asculte.



Proza lui Constantin Stoiciu — cităm citit — este foarte cinematografică. Nu numai că devine cu multă ușurință imagine, dar întîmplările se înlanțuie, se montează, aș spune, după legile filmului. L-am întrebat dacă stilul a fost acela care l-a împins către film. Îmi spune că nu. Înainte să-l fi cunoscut pe Blaier, pentru el un scenariu era ceva de domeniul fanteziei. Dar știa că proza lui are însușiri cinematografice?

— Nu. Nu mi-a spus asta nimeni, niciodată.

— **Scenariul este ecranizarea povestirii «Ia-o din loc»?**

— Nu. Povestea a rămas de o parte, ca substanță n-are legătură cu scenariul. Doar ca idee.

— **De ce: «Ia-o din loc»?**

— Acum se cheamă *Diminețile unui băiat cuminte*, dar titlul inițial reprezenta de fapt ideea care a rămas și a filmului: s-o iei din loc, să te hotărâști, să hotărâști. Și eu m-am hotărît foarte greu ce

află la începutul existenței, obligați să alegă — să hotărască, cum spune Stoiciu — ce-o să fie viața lor. Mai mult decît toți, Vive se chinuie să-și găsească adevărata viață, să se descopere — ogîndindu-se cumva în ceilalți. Vive este cel mai hotărît și se hotărască, ca să zică așa. Un accident pe care-l suferă imprimă povestii un caracter ușor patetic: băiatul se accidentează încercînd să trăiască așa cum a hotărît el că trebuie și merită să trăiești.)

— **Un Vive — spune Stoiciu — se hotărâște, Romache**

știe că ar trebui să se hotărască dar nu poate, bătrînul Cioba află prea tîrziu că ar fi trebuit să se hotărască o dată, la începutul vieții. Fane ajunge la o înțelegere — de fapt el adună întreaga idee a filmului: — trebuie să faci ceva vizibil. Trebuie să rămînă ceva după tine. Neapărat. Cu inevitabilele rătăcirii, cu inevitabilele eșecuri. Altfel înseamnă că ai trăit degeaba. Nu-ți jus-

sau **Vive sîntefidumneavoastră?**

— Am pornit de la niște lucruri reale, e adevărat, dar un Vive anume nu există. Există, sînt convinși, sute, mii de Vive. Și nu consider asta o fugă de realitate. Asta e treaba noastră a tuturor. Povestea lui Vive ne privește și pe noi, există ca problemă chiar dacă eu n-am avut drept model un Vive în carne și oase.

— **Așa cum l-am înțeles, din scenariu, Vive este un revoltat cu revolta înăbușită de propria-i neliște. De unde și de ce această neliște?**

— Mult timp nici eu n-am știut de unde și de ce. Așa era el. Pe urmă am încercat împreună cu Blaier să-l înțelegem și să ni-l explicăm. În Consiliul artistic, Dan Deșliu a găsit o explicație foarte frumoasă pentru neliștea lui Vive: este neliștea unui tînar care vrea să înghită deodată tot universul, și-și dă seama că e mare și greu de înghitit. E foarte frumos spus, nu știu dacă e și totul. Tinerii vor să

care sînt de fapt una și aceeași, este generatoare de neliște. Pentru că, de fapt, tinerii nu știu ce au să facă și vor să afle. Cei din jur, oamenii, te pot ajuta, dar experiența este a fiecăruia și fiecare descoperă pe pielea lui ce e bine și ce e rău, ce trebuie să facă și ce nu. Este ceva foarte pozitiv această neliște, pentru că ea îi determină la urma urmelor să facă ceva.

— **Dumneavoastră ce credeți despre conflictul dintre generații? (În scenariu există în germene și o asemenea problemă. Sînt părinții lui Vive, care «nu-l înțeleg».)**

— Eu nu cred într-o contradicție bătrîni-tineri. Nu-i vorba de o contradicție, ci de două moduri de a exista. Cel așezat, al vîrstnicilor și cel care se caută, al tinerilor; ultimul violentînd puternic starea de liniște și așezare a vîrstnicilor. Cu vîrsta, încerci nevoia unei stabilități, nevoia să fii sigur de salariu, de cafeaua de după masă etc. Nu poți



se poate
uşurintă
la ce ni-
iar cu o

să mai

să scriu
nui rind
unicat
apoi mă
aş merge
a pentru
re să cer
are, să-i

Valeria Rădulescu,
aşa cum arăta

În momentul în care
s-a aminorat filmarea...



Sfârşitul lunii martie a însemnat şi sfârşitul filmărilor la *Nimic nou, Dr. Faust*. Echipa este cam la capătul nervilor. Atmosfera barului în care s-a filmat a devenit sufocantă nu numai din pricina fumigenelor care furnizează în permanenţă barului fumul său legitim, dar parec spaţiul s-a micşorat, oamenii nu mai au loc unii de alţii. Pe Gore Ionescu îl deranjează oricine se suie pe ring — ringul e alb şi rămân urme — pe Gopo îl enervează tot, începînd

cu propria-i persoană. Un personaj machiat şi costumat în timp ce se filma o scenă de balet (cîntăreaţa de bar interpretată de Valeria Rădulescu de la Teatrul de Operă) este trimis să se demachieze pentru că filmarea baletului a durat mai mult decît trebuia şi s-a făcut prea tîrziu. Oamenii, în general, sînt oboşiţi şi sîcîtiţi de timpul care trece prea repede, de instalarea reflectoarelor care durează prea mult (durează atît cît trebuie, dar impresia

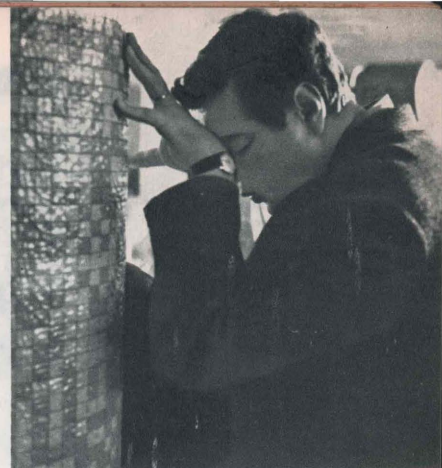
este de veşnicie), de o greşală, de ceva care lipseşte (sacul, de exemplu, pentru pantofii balerinelor). Oboseala a pătruns şi în figuraţie. La capătul unei zile de filmare se ride slab, fără convingere, fără poftă. Ca să obîină hohotele de care are nevoie, Gopo, ajutat de actori, organizează pe ring mici spectacole distractive. Se produce mai întîi Jorj Voicu (*Mefisto*) în chip de om fără faţă (şi-a tras un ciorap de mătase pe cap). Puiu Călines-

Echipa, cînd totul începe să dureze prea mult...



cu improvizează un strip-tease — costumul său este făcut special pentru asta — şi, în sfîrşit, sculptorul Bogdan (cărui a tot sculptor i se spune, deşi este la al nu ştiu cîtelea film) se suie pe ring să-şi dea obolul cu toată greutatea persoanei sale fizice şi spirituale. Rîsetele sînt acum adevărate ca şi aplauzele şi micile pipete de surpriză ale femeilor. Gopo ar trebui să fie măcar un pic mulţumit. Dar nu e. Cînea îi spune că filmul lui va fi foarte bun (sau foarte mare) nu-mi amintesc exact, şi Gopo răspunde distrat, sîcîtit: — Nu ştiu, nu ştiu nimic pînă nu-l văd gata.

Gopo nu ştie nimic pentru că e la sfîrşit. Savel Stîiopol ştie totul pentru că e la început. Totul, în afară de: cum va fi noul său film:



Şi Gopo la capătul zilei de filmare.

ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI

Un film — un început

Savel Stîiopol: născut la 15 iunie 1927. Urmează un an cursurile Institutului politehnic, după care, la înfiinţarea I.A.T.C.-ului, se înscrie la Secţia de regie. Lucrează cu profesorii Dinu Negreanu, Victor Iliu şi Jean Georgescu. După absolvire, în 1951, se angajează la Studioul «Al. Sahia», în cadrul căruia realizează jurnale de actualităţi, reportaje, documentare.

Scurt-metraje: *Bucureşti, oraş înflorit* (1954), *Maria Fioltu* (1957), *Şcoala muncii* (1958), *Cu acul şi aia* (1965).

Lung-metraje: *Cu faţa spre public* (1956), *Aproape de soare* (1960), *Anotimpuri* (1963). Primul capitol al filmului *Anotimpuri* a obţinut o menţiune la Festivalul tinerilor realizatori de la Cannes (1965).

— Aveţi o bază solidă de pornire?

— Da. Scenariul lui Dumitru Carabăţ poate fi socotit o bază pentru un film care să constituie o investigaţie în plus în ceea ce se numeşte actualitatea noastră.

— Ultima noapte a copilăriei vine în continuarea *Anotimpurilor*? Mă refer la factură.

— Nu. Tocmai ca factură nu. *Anotimpuri* era un film poetic, liric; cel pe care-l încep acum va fi un film epic. *Anotimpuri* era un film de metaforă mai mult vizuală, *Ultima noapte...* se bazează pe cuvînt, pe jocul actoricesc şi punerea în cadru a actorilor. Va fi un film din cadre puţine şi lungi — va avea 203 cadre, spre deosebire de *Anotimpuri* care avea 904, ceea ce constituie şi un mare avantaj economic.

— Ca temă şi subiect, ce reprezintă de fapt această «ultima noapte a copilăriei»? Există o legătură strînsă între titlu şi conţinut? Trebuie înţeles că acţiunea se petrece într-o singură noapte?

— Nu. Există şi o noapte, aceea, «ultima», a copilăriei — bineînţeles ca metaforă — dar filmul cuprinde de fapt întîmplările unui tînar, viaţa lui dintre sfîrşitul liceului şi intrarea la facultate. O perioadă în care tînarul pătrunde de fapt într-o zonă a respon-

sabilităţii care nu-i era cunoscută pînă atunci. Este o perioadă în care părerea lui despre anumite lucruri se schimbă vertiginos, uncori chiar răsturnîndu-se; o perioadă de formare şi descoperire a personalităţii, în care se vede nevoit să-şi controleze unele incertitudini sau să-şi verifice certitudinile. În sfîrşit, este vîrstă aceea a marilor revelaţii, a luărilor de contact cu viitoarea viaţă de adult pe care nu şi-ai închipuit-o aşa cum se arată a fi. Vîrsta la care copilăria te părăseşte înainte ca maturitatea să fi pus stăpînire pe tine. La care verifici adevărurile şi descoperi prejudecăţile, sau înveţi să deosebeşti judecata de prejudecată. Din ceea ce spun eu acum s-ar putea trage concluzia pripită că *Ultima noapte a copilăriei* ar fi filmul unei generaţii. Sigur că eroul meu şi ceilalţi de vîrstă lui vor avea toate caracteristicile tinerilor noştri. Dar filmul nu are pretenţia de a prezenta problema unei întregi generaţii.

— Aveţi de gînd să susţineţi şi aici acele idei mult discutate din *Anotimpuri*, despre «luciditatea» sentimentelor — mă refer la povestea a doua şi a treia din film, bineînţeles.

— Nu pot să gîndesc aşa ceva, pentru că acelea nu erau întrutotul ideile mele. Erau nişte idei care s-au fabricat în

timpul îndelungatei colaborări cu studioul. În scenariul prezentat de mine studioului existau doi tineri care, îndrăgostindu-se fulgerător, petreceau o noapte împreună şi constatau dimineaţa că nu se iubesc, că o adevărată iubire trebuie să se bazeze pe cunoaştere şi că, deci, de-abia de aici înainte începea greul. În film, au apărut doi tineri care, tot în urma unei îndrăgostiri fulgerătoare, petrec o noapte în două încăperi separate — nişte împrejurări ducînd cu încăpărinare la separarea lor puritană — şi care, în urma meditaţiei nocturne, decid dimineaţa să-şi controleze sentimentele print-o cunoaştere «matură» şi «chibzuită». Asta e cu «luciditatea» şi «răceala» sentimentelor.

— Ce avantaje vă oferă actualul film faţă de celelalte?

— Am să fiu în stare pentru prima dată, mulţumită caracterului concentrat al dramaturgiei sale, să realizez un film în termenele şi condiţiile economice ale producţiei noastre, care a atins acum un standard de productivitate la nivelul cinematografiilor avansate.

— Vă persecută, văd, problemele economice...

— Sînt foarte importante.

— Şi avantajele de ordin artistice?

— Ultima noapte a copilăriei constituie un prilej de exersare a preocupării mele principale: lucrul cu actorii. Îmi mai oferă și avantajul unei compoziții dinamice a cadrului. V-am spus că filmul va avea cadre deosebit de lungi, realizate însă cu multă mișcare a camerei de luat vederi și a eroilor. Asta presupune și o foarte complexă exploatare a decorului. Și apropo de decor, trebuie să spun că am reușit — după Ion Oroveanu — să atrag în lumea noastră cinematografică încă un grafician-decorator: Ion Baroi, care va face decorurile filmului meu.

— Cu ce operator veți lucra?
— Cu talentatul și vechiul meu colaborator, Ion Anton, care este un devotat și fidel



traducător al ideilor artistice de pe hirtie pe peliculă.

— Ditribuția?

— Încă nu știu nimic. Dar chiar nimic.

Recapitulând, lucrurile stau cam așa: Doctor Faust e pe sfârșite, Fantomele se grăbesc vor fi și ele probabil la sfârșitul filmărilor, pînă la apariția materialului de față. Două filme de actualitate, Diminețile unui băiat cuminte al lui Blaier și Ultima noapte a copilăriei al lui Savel Stoiup, în lucru. Dacă socotim și scenariul lui Radu Cosău, după care regizorul

Lucian Bratu își face tocmai decupajul — Această fată fermecătoare, se cheamă că avem trei filme bazate pe problematică actuală. Și toate trei sînt despre tineret. Am putea considera că am început să fim bogați în filme care se ocupă de viața tineretului...

Reportaj realizat de:
Eva SIRBU
foto: A. MIHAILOPOL

O fișă pe lună

I l i n c a Tomoroveanu

Ziua, luna, anul nașterii: 21 august 1941. După absolvirea liceului intenționează să urmeze conservatorul, secția de muzicologie, nu reușește la examen și în așteptarea examenului următor face figurație la DARCLEE. I se fac probe pentru filmul MINDRIE și i se acordă rolul principal. În toamna anului 1959 intră la Institutul de artă teatrală și cinematografică pe care-l absolvă în 1963. După absolvirea Institutului, este repartizată la Teatrul Național, pe scena căruia joacă și în prezent. În timpul Institutului, joacă în filmul regizorului Marea Popescu — DRAGOSTE LUNGA DE-O SEARĂ (1962). Urmează RÎNDĂ 6-A (1964) și LA PORTILE PĂMÎNTULUI (1965). În teatru: Cristina din «Moartea unui artist», Rosette din «Să nu te joci cu dragostea», Anca din «Vlaicu-Vodă», Crina din «Patima roșie», Oana din «Apus de soare».

CARACTERIZARE PRO-
PRIE: timidă, uneori agresivă
din timiditate, sociabilă și
singuratică în egală măsură,
dar bineînțeles, cu schimburi
emoțivi, optimistă. Voință și
ambitie câștigată pe parcurs,
neîndemănare nativă. Citea-
dată pot fi și rea, dar trebuie

să am foarte multe motive.
ROLUL DORIT ÎN TEATRU:
Julietta.
ÎN FILM: Rolul fără de care
filmul n-ar putea exista.
ROLUL PREFERAT ÎN TEA-
TRU: Cristina din «Moartea
unui artist».
ÎN FILM:...

REGIZORUL: Antonioni
ACTRIȚA: Jeanne Moreau,
Audrey Hepburn
ACTORUL: Mastroianni,
Burt Lancaster.
GENUL DE EROINĂ:
Foarte modern sau foarte ro-
mantic. În orice caz, cu capul
în nori și cu picioarele pe
pământ.
PREFERINȚE ÎN MATE-
RIE DE:

MUZICĂ: Beethoven.
PICTURĂ: Van Gogh, Mo-
digliani etc.

POEZIE: Villon, Baude-
laire și romanticii.

LITERATURĂ: Balzac, Tol-
stoi, Hemingway.

TEATRU: Shakespeare,
Cehov, Anouilh.

FILM: Ca spectator, filmele
muzicale, chiar de aventuri,
dar nu politiste. Ca actriță,
filmele de analiză psihologică,
cu puțină dramă.

CALITĂȚI APRECIATE LA
CEI DIN JUR: Inteligența,
cultura, simțul măsurii, spon-
taneitatea, frumusețea, bunul
gust.

DEFECTE PESTE CARE NU
SE POATE TRECE: Cole care
se opun calităților de mai sus.

CALITĂȚI PERSONALE:
Conștiințozitate. Entuziasm.
DEFECTE: Unul singur,
foarte mare: impulsivitatea.
Reștul.

COMPLEXE: Unul pe care
toată lumea mă ajută să mi-
dezvolt: că sînt slabă.

REAȚII LA:
COMPLIMENTE: Nu mi-
plac. Mă pun în încurcătură.
LAUDE EXAGERATE: La
început mă flatează. Pe urmă
mă simt prost că m-am lăsat
flătat.

IRONII: Cu simțul umo-
rului.

PASIUNI:
MICI: Pantofii... vitrinele
florăriilor.

MARI: Teatrul — în orice
fel: văzut, citit, jucat.
CE VĂ DORÎȚI: Roluri bu-
ne. Deci, piese bune și... fil-
me bune.

E.N.

a
u

ionează
n aștep-
u filmul
tutul de
ta Insti-
prezent.
GOSTE
PĂMIN-
să nu te
ana din

tonioni
Moreau,

astroianni,

EROINĂ:
foarte ro-
cu capul
oarele pe

I. MATE.

oven.

Gogh, Mo-

n, Baud-

alzac, Tol-

kespeare,

or, filmele

aventuri.

Ca actriță,

sihologică,

CIATE LA

Inteligenta,

urii, spon-

pea, bunul

CARE NU

Cele care

de mai sus.

PERSONALE:

Enthusiasm,

al singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,

ul singur,



ci
ne
ma

CRONICA
CINE-
IDEILOR

O nouă aventură a lui Lemmy Caution (Alphaville) filmul în care Jean Luc Godard face din clișeele po-
vestilor de «science-fiction» o satiră amară.

preambul

Revista «Cinema» îmi oferă posibilitatea de a discuta la această rubrică ideile care trezesc, azi, în cîmpul artei ecranului un interes deosebit. Inițiativa mă încintă, dar mă și intimidă. Nicăieri ca aici speculațiile abstracte nu sînt mai indezirabile. Cînd e vorba de cinematorgraf, publicul vrea să vadă și teoriile fără ilustrări vii îl lasă rece. Întrucît nu-mi pot însoți reflecțiile de proiecții, cum ar fi ideal (o revistă filmată nu s-a inventat încă!) făgăduiesc măcar să mă mențin mereu în concret și să evit orice terminologie aridă. Redacția s-a arătat dispusă a mă ajuta, spargînd textul cu cît mai multe fotografii care să satisfacă într-o măsură foamea vizuală a cititorilor.

Ideile acestea pe care îmi propun să le examinez trebuie situate într-un cadru. E greu de înțeles bine ce se întîmplă azi sub raport teoretic și chiar practic în cinematografie, fără a observa un lucru, după mine evident, dar, curios, neîntîlnit încă în conștiința publică. Cea mai tînără dintre arte n-a încetat să ne surprindă prin dezvoltarea ei prodigioasă. Cinematograful a fost de la început un copil precoce. Acum se constată că, mai mult, a crescut după legile basmului și nu ale biologiei, adică, într-un an cît alții în zece. Virsele ingrate ale tuturor artelor, el le-a parcurs cu o repeziune fantastică. Astăzi cunoaște fenomenul maturizării depline, ceea ce nu e lipsit de însemnătate.

În aproximativ ultimii 20 de ani cinematograful a căpătat o conștiință estetică,

nu difuză, nu implicată, ci foarte vie, așa cum alte arte au dobîndit-o abia după secole întregi de căutări. Aceasta se remarcă într-un fapt, asupra căruia aș vrea să mă opresc. Asistăm în vremea din urmă în cinematografie la o despicare simptome. La fel ca în literatură, ca în pictură, ca în muzică, dar cu o iuteală uimitoare, producția de serie, de succes imediat, începe să se despartă tot mai net de creația autentică, indiferent la gloria efemeră și decisă a exprima oricîte piedici

i-ar sta în cale (neînțelegere temporară, depreciere comercială, iritație puritană, inerție a gustului etc.) o ambiție artistică înaltă și tenace. În cinematografie, procesul acesta are un caracter deosebit de acut, pentru că nicăieri altundeva ca aici, autorul adevărat al filmului, regișorul, nu are de înfruntat atîtea servituri: el nu poate lucra singur, trebuie să fie finanțat și chiar cu sume mari, se află, nu o dată, la discreția vedetismului interpreților, îi e enorm de greu prin însăși natura artei sale să-și aleagă publicul ș.a.m.d. Pînă nu de mult, marile biruințe artistice ale cinematografului au fost aproape constant și succese comerciale răsunătoare (Griffith, Chaplin, René Clair, Ford). Azi, Bunuel, Bergman, Renoir, Antonioni, Resnais sau Godard sînt autori de filme care nu ating niciodată rețeta celor pe care le face un Minelli, să zicem.

Că despicarea amintită are totuși loc, ne-o certifică o multime de date. Numele acestora circulă, despre ele se vorbește, în jurul lor se desfășoară dispute aprinse. Despre Bergman, Renoir sau Antonioni și nu despre Minelli se scriu cărți și nenumărate studii prin reviste. Preocupările lor au ieșit din sfera calculelor financiare și mondenității, înscriindu-se, hotărît în cîmpul conștiinței artistice a epocii noastre. Comentarii nu se sfîșie în asemenea cazuri să facă apropieri revelatoare între experiențele lor și ale unor scriitori reputați. În legătură cu eroii lui Antonioni au fost pomeniți, nu o dată, Borsani, Pavese și Broch. Activitatea lui Alain Resnais e legată întîm de cea a reprezentanților

«noului roman» francez. Hiroșima, dragostea mea și Anul trecut la Marienbad au fost lucrate pe scenarii semnate de Marguerite Duras și Robbe-Grillet. Producția lui Bergman a provocat o întreagă literatură critică. Creația acestei categorii de regizori se pretează la interpretări filozofice pe care nu și le-au refuzat spirite subtile ca Merleau Ponty, Sartre sau Adorno. Sintem astfel martorii unei separări din ce în ce mai pronunțate. De o parte producția de serie, care-și urmează legile ei inexorabile: atita erotism, atita violență, atita sirop sentimental, după un procentaj precis

adică înzestrat cu toată libertatea «scrisului», Alexandre Astruc cita o frază a criticului Maurice Nadeau. Acesta spusese că, «Descartes, dacă trăia astăzi, ar fi scris romane. «Ii cer scuze lui Na-deau — nota regizorul — dar în vremea noastră Descartes s-ar fi închis în camera lui și înarmat cu un aparat de filmat și cu o peliculară de 16 mm și-ar fi scris «Discursul asupra metodei» sub formă de film, pentru că «Discursul asupra metodei» ar arăta astăzi astfel încât numai cinematograful l-ar putea exprima cum se cuvine». În raport

comun ne îndeamnă să socotim că sînt, ci poate cu totul altceva. Întîlnirile între personaje, convorbirile lor, scenele în care ele apar nu înseamnă că au avut efectiv loc și nu e exclus, cum se întîmplă la Resnais, să fie pure ipoteze mintale (Anul trecut la Marienbad). Practic se urmărește astfel a se dilata sfera imaginilor vizuale pînă acolo încît ele să capete funcțiile cuvîntului. Dar aceasta e o ambiție absurdă pentru că niciodată ceva înfățișat în individualitatea sa nu poate deveni noțiune. Nu e totuși să spui om și să arăți o persoană anumită pe pînă. Fotografînd lucruri, cinematograful mai puțin ca oricare artă se poate rupe de concretul lor și nici o stilizare (prin planuri imobile, secvențe izolate și încadrate precis ca în filmele lui Godard) nu-i pot anula acest caracter.

„Discursul asupra metodei pe 16mm”

Practic, limbajul camerei e prin natura lui structural-vizual teribil de intuitiv. Aceasta îi dă cinematografului forța sa, capacitatea de a vorbi unui public foarte larg. Limbajul intuitiv e direct, lasă mai puțin ca oricare altul loc echivocului și ideea «obiectivului-stilou» caută nemărturisit să fugă de o asemenea comunicare stringentă. Ceea ce uită mulți regizori contemporani, fascinați de posibilitățile cinematografului, e că el se refuză prin însăși natura sa ermetismului, obscurității. Pe o pagină de carte ne putem opri, relua un pasagiu interpretabil în mai multe sensuri. Imaginați-vi-l pe spectator urmînd un film așa cum ar citi o poezie de Mallarmé. Reprezentați-vi-l încercînd să se întoarcă îndărăt, să examineze încă o dată o metaforă dificilă sau un vers cu înțeles mai abscons. Aceasta e absurditate curată! Spectacolul se desfașoară mai departe și cine s-a poticnit pe drum nu mai înțelege nimic. Am văzut la Viena, într-un cinematograful special (deci cu public pregătit) filmul lui Godard, *Une femme mariée* (*O femeie căsătorită*). Foarte mulți spectatori părăseau sala după prima jumătate de ceas, nemaireușind să-l urmărească pe regizor. Alții interpretau anapoda anumite scene. Acolo unde filmul sconta pe un efect liric, izbucneau în ris.

Cinematograful e o artă care, iarăși prin natura ei intimă, presupune o atmosferă psihică de masă. Nimeni nu poate gusta un film singur, acasă, așa cum savurează o poezie. Intrăm într-o sală și, o dată cu stingerea luminii, ne supunem magiei spectacolului. Dacă un minimum de asentiment colectiv nu se realizează (în jurul nostru se ride, acolo unde ne simțim îndemnați spre reflecția tragică) vraja se rupe, toată mașinăria se oprește și cade la pămînt. Condiția intimă a unei arte nu poate fi forțată fără riscuri. Ideile care constituie azi obiect de dispută în cinematografia mondială cer a fi examinate fără prejudecăți, dar cu sentimentul acestor realități evidente.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

Producția de serie își urmează legile ei inexorabile: atita erotism, atita violență, atita sirop sentimental (cadru spectaculos din *Seherazada*).



<https://biblioteca-digitala.ro>

Imaginile înfățișate pe pînă nu trebuie să fie interpretate ca reprezentări ale lucrurilor pe care ele le arată, ci ca semne sau simboluri (*Maica Ioana a ingerilor*, în regia lui J. Kavalerowicz, film pe care îl vom vedea în curînd pe ecranele noastre.)

stabilit matematic. De altă parte, filmele realizate de artiștii adevărați, hotărîți să înfrunte cu orice preț vicisitudinile cinematografului și să nu facă decât ceea ce le dictează instinctul lor creator. Cîmul intermediar al concesiilor reciproce fîrșete că n-a dispărut.

Distincția între două tipuri de cinematograful devenit foarte categorică și nu mai lasă loc dubiilor. O ajută și înmulțirea cinematocilor. Acestea joacă rolul pe care îl are pentru pictură «muzeele imaginare» al lui Malraux. Pe nesimțite, tirania succesului de casă a început să fie zdruncinată. Se formează un public educat care caută filmele după alte criterii și, ce e mai important, le poate asigura o viață dincolo de rețeta lor comercială. Care era destinul artistic al lui Douanier Rousseau, dacă nu existau muzee și, mai ales, nu se descoperea tehnica reproducerilor în culori? Ce ar fi fost Proust sau Kafka, fără biblioteci, osîndii la eșoul tirajelor lor inițiale?

Cinematograful are și el astăzi, ca literatura, autorii săi dificili.

Orice discuție, în afara acestei constatări riscă să ignore senin o realitate capitală. De aici însă, problemele încep cu adevărat și implică teme serioase de filozofie a culturii. Cîtă libertate își poate lua cinematograful într-o astfel de direcție? Nu-i e imposibilă nici o ambiție? Mă tem că dezvoltarea lui precoc l-a dat o prea mare încredere, care-l face să uite că are, ca toate artelor, o condiție a sa, pe care nu o poate înfrînge. Tînduța lui e în multe experiențe contemporane, aceea de a îngloba întreaga activitate spirituală umană. În evoluția lor artelor au tîns să-și descopere și să-și afirme mereu mai limpede obiectul propriu. Poezia a renunțat la anecdotica prozei, pictura, la literaturizare. Cinematografia manifestă însă prin reprezentanții ei de avangardă o adevărată expansiune culturală. Vrea să-și anexeze deodată domeniile literaturii, plasticii, muzicii, științei și filozofiei.

Într-o intervenție cu valoare de manifest, ple-dind pentru un obiectiv cinematografic-stilou,



Sotia (Barbara Horawianka) și copilul
nu știu încă nimic...

ECOUL

Pe plaja unei localități la malul mării, tatăl și băiatul, în vîrstă de vreo 15 ani, se bucură de soare și de apă. Acesta este prologul unui film care se transformă în secvențele ce urmează într-o puternică și zguduitoare dramă de conștiință. Existența consolidată a avocatului Henri (Wienecyzslaw Głinski) este distrusă de la o zi la alta de o acuzație care-i dezvaluie trecutul, se pare, de colaboraționist. În micul oraș, în care trecea pînă atunci drept un judecător demn de tot respectul, el vede născîndu-se în jurul său neîncrederea, bănuiala, ura... Logica neînduplecată a vieții își spune cuvîntul, chiar dacă o face tirziu, cînd s-ar crede că totul a intrat în uitare. Pentru că nu poți scăpa de consecințele actelor mirșave comise conștient.

Regizor — Tadeusz Rozewicz.



Henri va pleca pe urmele trecutului, încercînd să culegă, pe cît se poate, unele dovezi salvatoare.

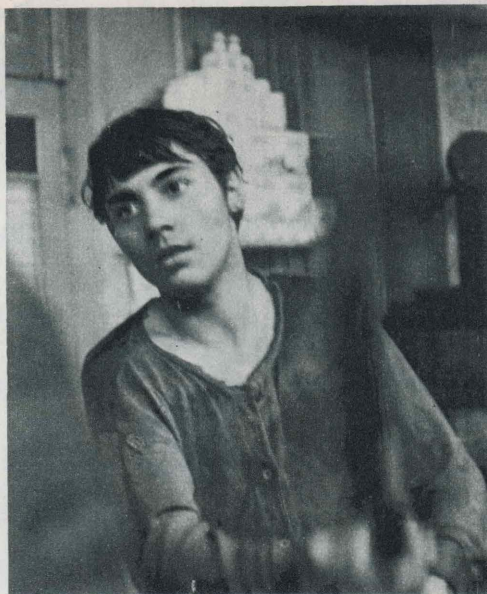
Zdrobit de
evidențe
disperat
nu are înșă
cu raiul
(sau poate
lașitatea)
actului
final.



Głinski în rolul avocatului Henri a reușit o creație cu totul deosebită care a strînit vivă la ultimul festival de la Karlovy-Vary.



Filmul cehului
Nemec (care a fost
premiat anul trecut
la Festivalul «Cine-
matografului nou»
de la Pesaro) sus-
cită multe și con-
troversate discuții.



Avangarda și mimarea ei

Istoriceste nu se poate vorbi de un cinematograful tradițional. Cea mai tînără dintre arte este legată — încă de la nașterea ei — de dezvoltarea unor tehnici și unor concepții estetice specifice moderne. Contemporanilor lui Méliès, pelicula cinematografică le făcea cam tot aceeași impresie pe care o produce astăzi o piesă de Ionescu. Totuși, deși cinematograful însuși este o artă de avangardă, există și un așa-zis curent de avangardă, curent «modernist». Începînd cam din deceniul al treilea, care se confundă adesea cu folosirea în film a «experimentului». Este semnificativ că în «avangarda» cinematografică anilor 30, în Germania, în Franța și chiar în Uniunea Sovietică, contingentul majoritar îl formează scriitorii și pictorii.

Lumière neînțeleș

La apariția filmului sonor, Eisenstein spunea că cinematograful a devenit «nebu de vorbire», și a prezis apariția masivă a dramelor de idei, cit și a «teatrului-cinematograf de bulevard».

Artiștii de avangardă au rupt cu cinematograful comercial nu numai din cauza calității inferioare a numeroaselor adaptări de piese și romane, dar mai ales pentru că porneau de la convingerea că «subiectul», «povestirea» ca element principal al filmului artistic ar fi străin de specificul cinematografic, iar apariția sonorului n-ar face decît să consolideze o asemenea erezie impusă din afară. Avem de-a face cu o revoltă împotriva filmului-narațiune ca atare, un efort concentrat de a zdruncina lanțurile intrigii în favoarea unui «limbaj cinematografic pur». În 1927, Germaine Dulac identifică noua estetică avangardistă chiar în opera unui initiator al cinematografului, în filmul lui Lumière și se pînge de faptul că lecția filmului său fără subiect **Sosirea unui tren**, nu a fost înțeleasă de cineștii. Louis Delluc — scrie:

«Ei se apucă să grupeze fotografii animate în jurul unei acțiuni externe, în loc să studieze concepția mișcării în continuitatea ei vizuală mecanică și brutală». Avangarda anilor 30 consideră asimilarea cinematografului cu «teatrul mobil» — o eroare criminală. În lîneretea sa René Clair redescoperă **Asasinatul ducelui de Guise** al lui Méliès (socotit primul film artistic), numai pentru a-i sublinia ridicolul și a-l considera arhetipul tuturor erorilor care vor veni.

Avangarda

și

«miezul monstruos al realității»

Am dat aceste exemple pentru a demonstra că teoria ventilată uneori cu privire la diminuarea rolului narațiunii în cinematograful de astăzi nu este nici-decît nouă. Concepția extremistă, care a generat numeroase erori, teoria cinematografului ca «limbaj cinematic pur» a avut totuși meritul de a fi atras atenția asupra aberațiilor teatrului filmat sau asupra pericolului filmului de serie, care imita romanul-folclon. Ea a contribuit mai ales — într-un chip numai aparent paradoxal — la dezvoltarea excepțională a filmului documentar în toate variantele sale. Temele «cinematografului avangardist» și-au găsit astfel o audiență neașteptată la auzul regizori de documentar științific. Avangardiștii au salutat documentarele care oglindesc formarea cristalelor, dezvoltarea embrionului, metamorfoza larvelor, traiectoria unui glonte, evoluția microbilor, viața insectelor și, de asemenea, cu mult entuziasm «kinoglaz-ul» — filmarea mișcării vieții de pe stradă. Înregistrarea atenției a expresiei omului care muncеște. Și nu în ultimă instanță, din școala avangardistă a anilor 30 au ieșit artiști de talia lui Jean Vigo (care în lucrarea sa de



Harakiri în interpretarea lui Kobayashi reprezintă istoria unei societăți, anatomia unor sentimente, studiul unui concept al onoarei care a dominat o întreagă epocă istorică și profilul unor dimensiuni generale universale ale spiritului uman.

debut face de fapt primul film occidental care reflectă arderea revoluționară, **A propos de Nice**). Joris Ivens, Bunuel (**Pământ fără piine**), René Clair, sau — din rândurile expresionismului german — cinești realiști de prima mână ca G.W. Pabst (care asemenea lui Brecht pledează pentru o cinematografie extrasă din «miezul monstruos al realității»). Cine crede deci în antagonismul, mai mult sau mai puțin ireductibil, dintre realism și avangardă, cine crede că în cinematografia avangardă înseamnă prioritatea absolută a tehnicii, eliminarea sau diminuarea rolului vieții, ca «materie primă a filmului» — se înșală.

Chiar un spectator inexpert în problemele istoriei cinematografice, dar care a vizionat o serie de opere remarcabile, cum sînt **Roma, oraș deschis** și **Aventura, Copilăria lui Ivan și Opt și jumătate, Căli sălbatice** sau **Cele 400 de lovituri, Nouă zile dintr-un an sau Pădurea spinzuraților, El iubea viața** sau **Duminică la ora 6**, a putut să-și dea seama că în oricare din stilurile sale, cinematografia contemporană nu a uitat de lecțiile avangardei, după cum avangarda contemporană socotește printre precursorii ei pe un Eisenstein cu al său **Crucisător Potemkin**, sau pe Pudovkin cu **Mama**. După părerea noastră, filmul realist este de neconceput fără contribuțiile avangardei, fără experiențele artistice de substanță care au pornit din mișcări artistice chiar nerealiste sau situate într-o altă perspectivă artistică decît realismul. Orson Welles a scris un studiu de 70 de pagini pentru a demonstra cît îi datorează montajul cinematografic romanului lui James Joyce, «Ulissee».

Linia fundamentală a dezvoltării cinematografice contemporane

...nu constă așadar nici în identificarea narațiunii de tip literar cu cinematograful, nici în opunerea lor ireductibilă, cî exact în acel element care marchează progresul, saltul ați în cinematograful cît și în literatura contemporană. Este vorba de depășirea narațiunii tradiționale, a esteticii totalității și realizarea — pe baza unui ritm specific al vremii noastre și al experiențelor contemporane — a subiectului concentrat, a povestirii-parabolice, care dincolo de întîmplare, de anecdotică, de trama sa particulară, de reproducerea fenomenelor imediate, ne spune ceva specific despre figurile de existență contemporane, despre transformarea sau criza valorilor, despre noile fenomene și noile atitudini în viața socială. Linia principală de dezvoltare a cinematografului se află acolo unde noi descoperiri ale tehnicii cinematografice și noile descoperiri ale științei în diferite domenii (cibernetica, psihanaliza, sociometria) servesc la investigarea în adîncime a noilor realități ale secolului 20. Nu întîmplător, tocmai filmele care utilizează cel mai puternic aceste noi descoperiri, tocmai filmele care preferă interpretării monocorde, pe un singur plan — intrigă rapidă, rezumată și sintetică, dar care comportă mai multe planuri de interpretare la diferite niveluri ale realității și un deznos-



Pașagera, unul din acele filme în care trecutul este mereu prezent, iar memoria o problemă care fascinează. Ordinea povestirii tradiționale este lineară, ordinea recunoașterii trecutului — circulară, pentru că munca memoriei progresa în spirale.

dămint deschis înfinit — sînt cele care se impun spectatorului contemporan, cuprînd o multiplicitate de semnificații. Ele pot într-adevăr să concureze — și nu să imite — marea operă literară.

Desigur, totul depinde de viziunea cineastului respectiv. **Ciocciara** în interpretarea lui De Sica rămîne istoria unei negustorite și a unui viol. **Harakiri** în interpretarea lui Kobayashi reprezintă istoria unei societăți, anatomia unor sentimente, studiul unui concept al onoarei care a dominat o întreagă epocă istorică și profilul unor dimensiuni generale universale ale spiritului uman. Un film cehoslovac cum este **39 de grade** la soare reușește printr-o întîmplare banală — un inventar la un magazin de coloniale în care se descoperă momentan lipsuri — să ne ofere elementele unei adevărate reacții în lant, să ne readucă la noțiunile de bază ale unor relații care depășesc și munca și dragostea, privesc răspunderea noastră față de oameni, în sensul cel mai larg și mai profund al cuvîntului.

Mimetismul

În interpretarea raportului dintre tradiție și inovație, dintre specificul național și experiența contemporană, există nu rare cazuri de mimetism (fiindcă veni vorba de cinematografia cehoslovacă, mult lăudatului film al lui Nemec, **Diamantele nopții** — vizionat recent la Cinematate — mi se pare un remake după Alain Resnais și mai ales după Robert Enrico: **Le hibou**). Dar mimetismul poate intra și în sfera cinematografului tradițional: oare **Winnetou, Old Shatterhand** nu sînt fenomene de mimetism comercial?

Cine examinează desfacerea fabulației tradiționale, refuzul succesiunii cursive cronologice într-o serie de remarcabile filme contemporane, observă că ele nu sînt simple capricii ale unor regiizi donici să se afirme cu orice preț, cî intră în firescul, în logica reală a lucrurilor. Fie că este vorba de **Hiroshima, dragostea mea** sau de **Absență îndelungată**, de **Copilăria lui Ivan** sau de **Eclipsa**, de filmul polonez

Pașagera sau de filmul românesc **Duminică la ora 6**, se observă că aceste filme au o trăsătură comună: e vorba de personaje în ochii cărora trecutul este mereu prezent, **memoria** este o problemă care fascinează. De aici și cîteva trăsături specifice. Pe de altă parte ordinea în care se prezintă momentele trecutului nu este ordinea în care au fost trăite. Ordinea povestirii tradiționale este lineară, ordinea recunoașterii trecutului — circulară, căci munca memoriei progresa în spirale. Dialogul este totdeauna la prezență. Este limpede că asemenea filme cer din partea spectatorului o atenție sporită, o anumită «osteneală», un alt gen de participare, o curiozitate vie, o anumită dispoziție nu numai meditativă, ci și emotivă.

Din necesitatea filmului parabolic, din concentrarea multiplicității semnificațiilor vieții contemporane, decurge și un alt aspect al abandonării tehnicii tradiționale. Autorul unui film nu poate să spună tot, este obligat la o selecție extrem de ingenioasă, rezumată, concisă, a momentului în care prezintă eroii, momente uneori lipsite de o legătură aparentă și care, prin forța împrejurărilor și a timpului limitat, îndepînesc în filmul contemporan mai multe funcțiuni decît îndeplinea înainte o secvență tradițională.

Aceasta nu înseamnă că anecdotică, expunerea cursivă și-a pierdut însemnătatea în cinematografie. Ceea ce în unele cazuri ar apărea ca plictisitoare intervale ale cronologiei nesemnificative se impune altorci ca o necesitate stringentă. Cine ar spune că în **Fata lui Bube**, filmul lui Comencini, tehnica tradițională nu s-a impus ca o necesitate stringentă? Tocmai «amănuntele» anecdotele clasice obișnuite au determinat decizia finală a femeii. Dimpotrivă, într-un film ca acela al lui Pintilie, constatăm eliminarea dialogului «semnificativ» căruia într-adevăr nu i se simte nevoia. Există loc în cinematografia noastră pentru o varietate de stiluri — de la cele mai tradiționale pînă la cele mai moderne — cu condiția ca reflectarea realității să fie făcută cinstit, cu o înțelegere acută a resurtorilor intime ale vieții contemporane și a schimbărilor vertiginoase pe care le înregistrează.

Horia BRATU

Filmul românesc în circuitul internațional

După 5 ani de la premieră, interesul pentru filmul *Valurile Dunării* este încă viu. În luna septembrie 1965 a rulat pe ecranele italiene.

În contextul unei analize amănunțite, revista maghiară «Filmvilag» notează: «Ne emoționează vizuina cinematografică a renumitului regizor și actor Liviu Ciulei, creatorul filmului *Valurile Dunării*, prezentat pe ecranele noastre. Ciulei este o personalitate creatoare neobișnuită și în *Pădurea spânzuraților* pot fi recunoscute amprente talentului său, într-o ciudată simbioză.»

Alfredo Bini, Pier Paolo Pasolini și o Orestie românească

Alfredo Bini a fost pe rând actor, organizator de spectacole teatrale, director de producție cinematografică iar acum, producător, unul dintre cei mai tineri producători italieni. În această ultimă calitate și într-un răstimp destul de scurt, el a înscris la activul său câteva pelicule valoroase: *Frumosul Antonio*, *La Vicia* și *Corupția* de Mauro Bolognini, *Noii îngeri* de Ugo Gregoratti, unul din scheciurile filmului *Rogopag*, cel realizat de Rossellini, *Comoara* Josephel de Claude Autant-Lara, precum și toate filmele lui Pier Paolo Pasolini: *Accatone*, *Mamma*, *Roma* cu Anna Magnani, *Comizi d'amore* și *Evanghelia după Matei*. În 1965 a finanțat *La Mandragola* o producție dirijată de Alberto Lattuada după faimoasa comedie a lui Machiavelli. De curând, Pasolini, sprijinit tot de Alfredo Bini, a terminat *Păsările mari și păsările mici*, iar Damiano Damiani, un alt foarte interesant tânăr regizor italian a început ecranizarea unei nuvele a scriitorului mexican Carlos Fuentes *Vrăjitoarea*.

În discuția pe care am purtat-o cu Alfredo Bini, după inevitabilele întrebări (se pare că altcui nu se poate) cu privire la «ce crede» el «despre» cinematografia mondială sau despre accesibilitatea «la public-a-filmelor - moderne», la care mi-a dat cu totul alte răspunsuri decât De Santis sau Colpi, decât René Clair sau... etc. de pildă, a ajuns — minune! — la aceași concluzie: filmul cel mai bun trebuie să fie și comercial. Căzând deci întru totul de acord asupra acestui punct, am trecut la subiectul care ne interesa pe amândoi cel mai mult: scopul vizitei sale în România. Și am aflat cu bucurie că ne așteaptă o colaborare cu Pier Paolo Pasolini, unul dintre cei mai «intelectuali» și mai «inovatori»

regizori contemporani, unul dintre cei mai buni în tot cazul.

— Un film despre...

— Orestia. Da, nici mai mult nici mai puțin. Scenariul va fi scris de Pasolini și va cuprinde două părți distincte: procesul lui Oreste și fuga. Fugind, Oreste va străbate Carpații, va ajunge în Delta și... ne va arăta tot ce are țara dumneavoastră minunat de frumos.

— Sună cam turistic.

— Doamne păzește!

Spun asta pentru că sînt sub impresia frumuseților naturale pe care le-am descoperit aici și vreau să le exploatăm la maximum. Mă refer, bineînțeles, la decor, la exteriorul.

— Filmele noastre le-ați văzut?

— Din toate cite ceva. Fragmente. Destul ca să-mi formez o părere.

— Bună?

— Da, mai ales sub raport tehnic și actoricesc. Aveți operatori excelenți și actori de mare talent.

— Distribuția Orestiei va cuprinde și actori români?

— Numai actori români. De altfel, știu că și Pasolini dorește acest lucru. Edrept că vedetele internaționale asigură o bună publicitate, noi însă ne încumetăm să nu ținem seama de acest lucru.

— Deși e vorba de Pasolini, odiseea eschiliană — ca să zic așa — a lui Oreste, figurația impunătoare, presupun, aduce cam a superproducție.

— Nicidecum. Va fi un film psihologic, un fel de *Mateo* petrecut în Grecia cu mil de ani în urmă, dar cu tipuri omenești contemporane. Unfilm modern ca element rațional, tratat la modul cel mai realist cu putință. Nici nu se concepe că Pasolini ar putea face altceva.

— Pe cînd începutul filmărilor?

— În august 1966 sau în mai 1967. Cu cît mai repede, cu atît mai bine.



Aeroportul Băneasa. Plecarea delegației de cinești italieni. Producătorul Alfredo Bini și scenograful Averio.

Știu acum că vom lucra în condiții excelente — am văzut studiourile de la Buftea și, în ceea ce mă privește, nu există nici un motiv de amănare.

— Intenționați să vă opriți aici colaborarea cu noi?

— Dimpotrivă. Doriștea mea este să semnez un acord de coproducție pe termen lung și să facem filme cît mai multe și cît mai bune împreună.

— Puteți contribui și la răspîndirea producțiilor românești în străinătate?

— Intenționez să deschid la Roma, peliniaschimburilor cu D.R.C.D.F., un birou pentru difuzarea filmelor dumneavoastră în Italia și nu numai în Italia. M-am și gîndit la cîteva: *Pădurea spânzuraților*, *Procesul alb*, desenele animate ale lui Gopo, *Harap Alb*, *Duminică la ora 6*. Mi-a plăcut și *Meandre*, filmul lui Mircea Săucan. Pot lua și altele, dar acest lucru depinde numai și numai de dumneavoastră.

Rodica LIPATTI



Instantaneu pe aeroportul internațional al Moscovei. V. Baskakov, vicepreședintele Comitetului de Stat pentru Cinematografie al URSS și V. Egorov, redactorul-șef al Studiourilor «Mosfilm», primind pe Mihnea Gheorghiu, vicepreședintele al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, la Festivalul internațional al filmului, cu care ocazie s-a definitivat în termeni practici proiectul de colaborare artistică prietenească: coproducția româno-sovietică *Tunelul*.

După coproducția româno-sovietică *Tunelul* și coproducția româno-franceză *Steaua fără nume*, cîteva noi coproducții vor intra în lucru anul acesta: *Aventura pe șosele*, coproducție româno-maghiară după un scenariu de Dan Deșliu și Istvan Kallay și trei coproducții româno-franceze — *Dacii*, scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu, *Șapte bărbați și o femeie*, regia Bernard Borderie, în care unul din roluri va fi susținut de Jean Marais, *Requiem pentru un erou* în regia lui John Barry, dialogul Joe Eisinger. Alături de Robert Hossein și Elsa Martinelli, în distribuție vor apărea și numele unor vedete americane.

Laurii victoriei au înlocuit succesele unor regizori români la cîteva prestigioase festivaluri internaționale:

Cannes 1965 — Premiul pentru regie acordat filmului *Pădurea spânzuraților*.
Moscow 1965 — Premiul pentru cea mai originală regie de basm — filmul *Harap Alb*.

Venția 1965 — (Festivalul filmelor de artă) — Placa «Leul Sfîntului Marc», pentru filmul *Ciucurcuc*.

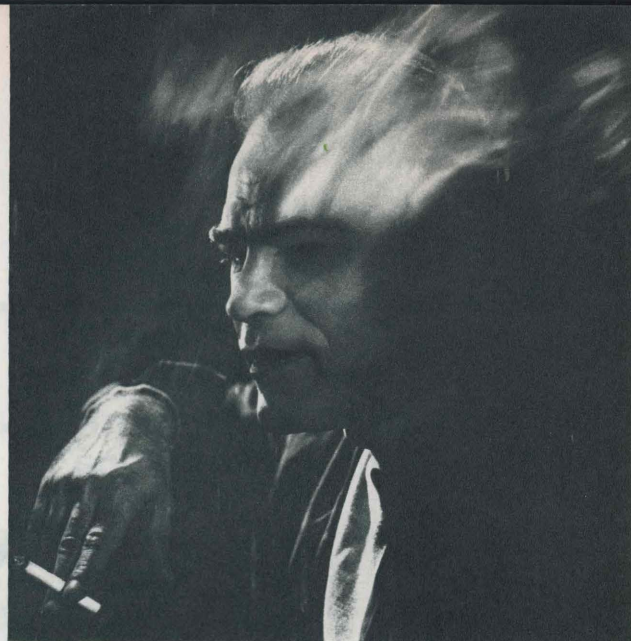
Mar del Plata 1966 — Premiul special al juriului, Premiul mișcării de experiment și de cineacluburi și Premiul special al criticii, pentru filmul *Duminică la ora 6*.

Vorbind despre «debutul matur al unui mare regizor român», revista «Clarin» comentează succesul lui Lucian Pintilie în următorii termeni: «Conduc cu o mină de maestru, filmul *Duminică la ora 6* ilustrează în ficare secvență un sens precis al narațiunii cinematografice. Debutul îl așază pe regizorul român printre figurile noi, cele mai valoroase ale cinematografiei contemporane.»

Încheiem această mică recapitulare a bătăliilor cîștigate de cinematografia noastră cu «va urma».

LIVIU

ciulei



Dim orice punct s-ar porni o schiță de portret, este necesar, cred, de a avea bine conturată în memorie harta teritoriului nostru cinematografic, cu întinsele ei porțiuni de șes și cu elementele de peisaj montan, care încep, deși cu modestie încă, s-o contureze. De a face un portret uman, dar văzut din avion, sau din zborul unei păsări. De a pune sub lupă, calitățile, deficiențele și naivitățile unei structuri. De a înțelege ceea ce-i este caracteristic temperamental și ceea ce constituie o influență pasageră, un dat exterior, un aspect care nu-l privește direct.

Ciulei a intrat în cinema după ce se afirmase ca un pasionat și multilateral om de teatru. Procesul mi se pare firesc, și un număr impresionant de realizatori de prim plan, din istoria filmului, în decursul perioadei mute sau vorbite, au executat aceeași trecere, de la scenă la platoul de filmare. Cu o observație însă: aproape pentru toți, filmul a devenit idealul final, care a aruncat în umbră orice alte preocupări. Pentru Ciulei teatrul va continua să rămână arta care-l interesează în cea mai mare măsură. El va aduce în cariera sa cinematografiei o experiență artistică îndelungată și substanțială, și frământarea intelectualului cu orizont deschis, dar numai pentru perioade scurte de timp, și cu conștiința încercării unui experiment de o valoare secundară. În această situație pe verticală a pasiunilor rezidă și cronologia disparată, oarecum întimplătoare a filmelor lui. Debutul și-l făcuse în anul 1955, când a lucrat ca regizor secund al lui Victor Iliu la *Moara cu noroc*. În 1957 a realizat *Erupția*, în 1959 — *Valurile Dunării* și în 1964 *Pădurea spinzuraților*. Filmele nu se înălțau în timp, se urmează în salturi discontinue, ne aflăm în fața unui calendar lacunar. Aceasta nu este o problemă care-l privește exclusiv pe Ciulei, ci e de o importanță generală pentru întreaga noastră cinematografie. Filmul nu poate face excepție de la legea intimă a artei care cere artistului continuitate în disciplină, în genul pe care-l folosește. Frământarea creatorului în fața problemelor vieții nu poate avea pauze. Tudor Vianu cita acest pasagiu revelator din Maupassant, care este, de fapt, o definiție dramatică a omului de artă: «Nici un sentiment simplu nu mai există în sufletul scriitorului. Tot ce vede, bucuriile, plăcerile, suferințele și desnaidejile sale devin îndată subiecte de observație. Analizează fără

voia lui și fără să termine vreodată, inimile, chipurile, gesturile, intonațiile. Îndată ce a văzut ceva și orice ar fi văzut, întrebarea despre cauza tuturor acestora i se impune numaidecât. Nu are un elan, un strigăt, o îmbrățișare care să fie sincere, nici una din acele acțiuni spontane care sînt executate cu necesitate, fără a reflecta, fără a înțelege, fără a-și da seama. Dacă încearcă o suferință, o notează și o clasează în memorie. Înapoiindu-se de la cimitir, unde a lăsat pe acela sau pe aceea pe care o iubea mai mult pe lume, își spune: ce lucruri bizare am resimțit; era ca o beție dureroasă... etc. E ca și cum ar avea două suflete, unul care notează, explică și comentează fiecare senzație a vecinului său, sufletul natural, comun tuturor. Trăiește astfel, condamnat a fi, în orice împrejurare, un reflex al său și al altora...» Dar această viață secretă a artistului — marea lui viață — de reflexie permanentă și interogarea continuă, nu se derulează în van, și nu rămîne fără ecou. Nu este un monolog tăcut, aerian, care se consumă în spațiul fluid, fără substanță și rezonanță, al gândurilor care apar și dispar după voia lor. Întreagă această neliniște, dibuială, ardere, nehotărîre, și din cînd în cînd flacăra cite-unui răspuns, se transformă, se convertesc printr-o migală năpraznică în imagini artistice în laboratorul chimic subteran al sensibilității lui. Un vers, o frază sonoră, o pată de culoare. Cineaștul gîndește în termenii limbajului său și așa cum gîndirea sa va acționa în permanență, înregistrînd totul și încercînd să explice totul, instinctul lui artistic trebuie să funcționeze mereu. Banda de celuloid și platoul de filmare îi sînt vital necesare, pentru a-și stăpîni și îmblîzi uneltele de lucru. Cu atît mai mult, cu cît în cinema nu este posibil exercițiul cotidian al creatorului. El nu-și poate consemna în singurătatea atelierului lui, într-o primă formă, notele disparate ale meditației, însemnări care, mai tîrziu, transformate se vor revărsa într-o lucrare cristalină. În film, el se exprimă direct în opera festivă și definitivă. Istoria cinematografului ne arată că un film pe an este ritmul de creație cel mai uzual. Există evident și realizatori — din care cel mai desăvîșit exemplu este Bresson — în care opera gastează 3-4 ani. Dar aceștia sînt excepții care nu contrazic regula: ei luptă mai mult timp cu materialul de viață, pentru o mai mare rafinare estetică, ideea se lasă expri-

mată mai greu.

Pe aceste date preliminare, cum să înregistrăm universul tematic al lui Ciulei? Zonele de viață care-l atrag, tipurile umane pe care le scrutează? În fine, substanța vie în care trebuie întotdeauna să se cufunde aparatele de sondat adîncime, de constatat temperatura, de semnalat curenții submarini ai artei? Trei filme de autor ar putea oferi un prim material pentru analiză — operație întotdeauna delicată și perfect disponibilă pentru eroare. Dar Ciulei nu este scenaristul propriilor lui filme, deci operația se complică și mai mult. Și cu toate astea, chiar acționînd pe o substanță atît de incomodă, amalgamînd toate lucrările, atît cît ne este îngăduit (și probabil, ceva mai mult chiar) începe a se distinge linia lumii sale. O lume încordată, în stare de alertă. O umanitate care primește botezul focului, în toate sursele expresiei, și care este amenințată în integritatea ei fizică (războiul) și în integritatea ei morală (acceptarea înfrîngerii în *Erupția*, lașitatea sau trădarea în celelalte). Personajele lui sînt confruntate cu problema supremă a existenței: binele sau răul. Eroii sînt surprinși în momentele excepționale cînd trebuie să opteze, și nu li se oferă nici un răgaz pentru a-și amîna ale-

Se pregătește pentru filmare o scenă din *Pădurea spinzuraților*. Dar în acel moment nici unul din cei trei prezenți, Liviu Ciulei, Ovidiu Gologan și Ana Szeles nu știau că filmul va cuceri marea distincție la Festivalul de la Cannes.



gerea. Să lucreze mai departe inutil — căci șansele de a găsi petrol la Ursei par a se fi risipit — sau să plece în confortul și lipsa de griji a orașului. Ei trebuie să aleagă calea cea mai grea, să reziste, căci aceasta este poziția pe care se valorifică atitudinea umană autentică. Să acționeze în ilegalitate, cu toate riscurile, împotriva dușmanului, sau să-și salveze viața. Să asculte ordinele, sau să le interpreteze și să nu le dea ascultare, cînd e vorba de existența propriului lor popor. Ei trebuie și acum să aleagă calea cea mai grea, din care scapă puțini — și într-adevăr Mihai și Bologa, Müller și Cervenko mor pentru a salva flacăra pură a spiritului uman, care sălășluiește în ei.

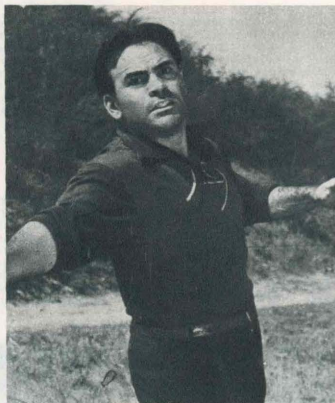
Pe fundalul dramei lor, se reliefează moartea. Nu ca o prezență reală, imediată, concretă. În *Erupția*, pericolul în fapt nici nu există, dar peisajul uscat, secăuit, dezgolit de frumusețe, sordidul vieții fizice (casele, barăciile, tirgul, cîmpia, drumul) reflectă o natură lunară, în care viața nu poate subzista. În final, oamenii fac să irumpă țigheii parcă nu din solul golaș, sfredelit cu atîta încălzire, ci din absoluta și grandioasă dorință de a nu accepta înfrîngerea, din setea lor totală de a învinge sărăcia. În *Valurile Dunării* și în *Pădurea*, moartea este implicată mai direct (atacul aerian asupra Brăilei, întîlnirea cu mina, valurile de foc, riposta artileriei române după ce reflectorul a fost distrus), dar în general, accentul nu cade pe aceste momente, extrem de naive de altfel și de scăzută inventivitate. Ciulei își construiește filmele din timpuri slabi. Amenințarea există mai mult ca o latență, ca principiu, ca argument, și din cînd în cînd se concretizează pe planul doi. Regizorul evită să o aducă în scenă. Preferă să-și urmărească efectele în conștiința eroilor lui. În viața reală obișnuită, în ritmul normal al existenței, aceștia nu sînt purtători problematice, nu sînt predispuși pentru dramatice dezbateri de conștiință: căpitanul unui șlep, o laborantă, un sondor, un țărăn, ostași. Există evident și studentul în filozofie Bologa, și avocatul Klapka, dar și aceștia au rosturi bine definite în mecanismul social și dramele sînt cele general umane. Vine însă războiul și ulterior transformarea socialistă, adevărate seisme sociale, care răstoarnă tiparele existente, dinamitează inerțiile, și cu prețul vieții, obligă la definirea răului și a binelui.

Iată cum o ecranizare după o lucrare clasică a literaturii noastre și două scenarii originale, scrise de trei scenariști diferiți (chiar 4, dacă vom considera pe Titus Popovici lucrînd independent diferit de același Titus Popovici, acționînd în tandem cu Francisc Munteanu) tind să alcătuiască un univers omogen, o filozofie coerentă și personală. Bănuiesc că acest univers și această filozofie, îl reprezintă pe Ciulei, chiar dacă materialul epic de bază nu-i aparține. Însăși selectarea și preferințele unor materiale, cărora el le-a însușit ulterior viața ecranului și care au fost filtrate de propria sa experiență, îl fac pe Ciulei, din acest punct de vedere și creator alături de ceilalți, al sistemului de idei pe care îl comunică ecranul. În sensul autentic al cuvîntului, el este un autor. Opera lui, umanistă ca spiritualitatea, degajă prin cele mai bune momente un aer de seriozitate și gravitate.

Ca regizor de film, trecînd peste prima mare limită pe care am observat-o mai sus — contactul discontinuu cu studioul, el mai are de înfruntat și lipsurile tradiționale ale dramaturgiei noastre cinematografice. Ciulei este, în general, un bun narator. Din punct de vedere cinematografic, el are o orientare și o structură clasică, evitînd tentațiile experimentelor formale. Povestirea se desfășoară, conform ordinii temporale, fără situații spectaculoase și fără artificii, atît în sensul bun, cît și în cel rău al cuvîntului (o mai mare preocupare pentru limbajul cinematografic o va

arăta numai în *Pădurea*, dar nu cu consecvență).

Erupția și *Valurile Dunării* se înscriu, din punctul de vedere al scenariului, într-un registru modest. Și aici intervine paradoxul. Lipsite de ambiții, povestirile stau deasupra apei (exact pe linia de plutire) datorită efortului regizoral. *Pădurea* spînzuraților constituie evident un salt. Complexul de inferioritate din punct de vedere dramaturgic este depășit și ecranizarea are ambiția de a porni un dialog de idei cu spectatorul. Nivelul de gîndire al personajelor, și în general al întregii structuri artistice este considerabil ridicat. Extremele, încă o dată, se întîlnesc și calitatea se transformă la un moment dat în viciu. Digresiile nesfîrșite, dorința de a caracteriza în adîncime drama fiecărui erou, chiar și a celor pasageri, de a cuprinde într-o singură operă, totul, încarcă pînă la ultima limită, filmul. În nesfîrșita galerie de personaje, în care fiecare reprezintă un alt tip uman, cu povestea sa personală, intrigă principală în cele din urmă se pierde, ritmul se fracturează, își pierde respirația, pelicula obosește. Departe de a ajuta la clarificarea dramei lui Bo-



Liviu Ciulei-actorul într-o scenă din filmul *Soldații fără uniformă*.

loga, biografiile anexe o dizolvă și o înecă, solicită atenția în colțuri periferice ale narațiunii, o dispersează și o consumă inutil. Cu dreptul omnipotenței creatorului, Ciulei ar fi trebuit să sacrifice pe mulți, pe alții să-și lase să se miste în umbră. Pe o temă asemănătoare, Losey a realizat un film de o rotunjime aproape perfectă, *For King and Country* (*Pentru rege și țară*) pe modalitatea cea mai indicată în acest caz, a procesului. Acuzarea și apărarea se înfruntă numai în drama inculpatului, dar aceasta este general umană și astfel capătă valoare de simbol. Filmul lui Losey are o evoluție logică implacabilă. Tema este dezvoltată direct, în linii sînuie și drepte, fără digresiuni, și publicul o receptează cu o vigoare și o claritate uimitoare.

În primele două filme, capacitatea de a exprima vizual lumea, privilegiu și orice s-ar spune și obligația a artei cinematografice, trăiește în momente izolate: clădirea trustului petrolilor părăsit, în care vîntul pustului devine o prezență fizică, ploaia de noroi, șleful înconjurat de flăcări, o pereche de căsătorii coborînd o stradă pustie etc. *Pădurea* constituie din punct de vedere plastic un adevărat eveniment. Anul trecut scriam de la Mamaia, despre caracterul excepțional al pregenericii unde soldații mărșăluind pe drumuri fără țintă, se topecs, parcă, în praf, învăluți de o lumină stranie care-i absoarbe ca și noaptea. Mai mult decît ideea de lirism elementar — care este totuși implicată — «din pulbere sîntem făcuți» — senzația morții, a spulberării tineretii primește în partitura vizuală a lui Gologan un

efect extraordinar. Moartea lui Svoboda, implită ca un ritual militar, se termină seara. Filmul nu gradează trecerea de la lumină la întineric, ci o transmută cu bruschețe. Nu știu dacă efectul a fost căutat sau a fost realizat datorită întîmplării, dar, pe neașteptate, planul epic se convertește în liric, realul se amplifică în fantastic, formînd parcă o vibrație cosmică. Momentul se încarcă cu o grandioare mitică, întreaga natură participă la drama umană și plînsul elementelor evocă suflul poeziei populare din biblie sau din baladele noastre. Drumul prin pădure, destinat a fi drumul morții sergentului Müller, anticipoază prin caracterul surizător al imaginii, bunăvoia forțelor din suflul omenesc, de care va beneficia condamnatul. Finalul este realizat ca un tipărit vizual, oglîndind nu un eveniment exterior, ci reflexul în conștiință al unei copleșitoare dureri. Construită integral pe o asemenea viziune plastică, *Pădurea* ar fi devenit o capodoperă. În varianta reală, reușește să aducă primele mărturii care să justifice speranța. Oricum, întîlnirea lui Ciulei cu Gologan — un mare artist al imaginii, acesta din urmă — s-a dovedit a fi spectaculoasă.

Om de teatru la origine, Ciulei aduce în film, preferința pentru jocul actorului. De aici derivă și caracterul de sobrietate și seriozitate, de care am mai vorbit — nu virtuozitate gratuită, exteroară, ci ideea formulată — ceea ce este o calitate, dar și stilul interpretativ cam lent, teatral, al unora dintre personajele sale. Acestea, așezate de scenariu, de la bază deci, în situații nefirite, exprimîndu-se artificial, literar, «elaborat», nu reușesc să se însuflească pe deplin pe ecran, rămîn lipsite de viață, îndepărtate de noi. Bologa, Klapka, Müller, Cervenko discută în maxime, definiții, formulări sintetice. Umanitarismul ridicat la tribuna își pierde din eficacitate (iată, pentru a da un exemplu, cum se desfășoară conversația de la popotă, în seara morții pe streang a lui Svoboda. «Bologa: N-am de dat socoteală decît conștiinței mele. Cervenko: Nici o conștiință nu-mi poate impune să ucid un om... De 1916 ani, omenirea vorbește despre executarea lui Cristos... Ne trebuie suferință, multă, imensă. Numai în suferință crește și rodește iubirea. Cea mare, cea adevărată. Iubirea, oameni dragi, iubirea. Klapka: Iubirea în care ne bălăcim ne hrănește cu gloanțe și spînzurători. Preotul: Domnilor, vă rog, nu vă lăsați surprinși de duhul indoieli. Să nu me tulburăm liniștea interioară... Și așa mai departe.

Obligat de dialog să recite, actorul își pierde naturalitatea, legea sa de bază și de existență pe ecran. Efortul permanent la care e supus, de a asocia abstractul vorbirii la concretețea faptei sale și a acțiunii, se simte aproape permanent. Meritul lui Ciulei este de a reuși să înfrîngă inerția materiei prime literare pe care o folosește și să ridice interpretarea la un nivel onorabil. În *Erupția*, Dorin Dron a fost o descoperire a regizorului și Lucia Mara a relevat căldura și emoția discretă. În *Valurile Dunării*, Irina Petricu, Lăzar Vrabie și Liviu Ciulei alcătuiesc un trio omogen.

Pădurea reprezintă încă o dată un salt și în acest domeniu, și evoluția citor actori atinge un punct de mare înălțime: în primul rînd prin Ciobotărașu, Ana Szeles și Emerick Schäffer, apoi Andrei Csiky — Varga; personalitate neobișnuită, al căru chip și voce, cu dicție cinematografică, ne-au adus aminte de imaginea lui Charles Boyer din anul '30. În același timp la un inexplicabil de scăzut nivel ne apar interpretările altora, care — pe această coordonată — dezarticulează filmul (de pildă, apariția Ginei Patrichi care nu găsește nici un singur moment tonul just, ca și Rebengiuc de altfel).

În liniile cele mai mari, acestea îmi par a fi primele elemente care pot fi aduse la o discuție despre personalitatea lui Liviu Ciulei. Regizorul, chiar cu prezența sa sporadică pe platou, constituie o contribuție de netăgăduit la istoria de pînă acum a filmului românesc. Un tablou mai distinct, un portret mai detaliat va fi opera lui Ciulei însuși, în perspectiva, să sperăm, a anilor ce vin.

Iordan CHIMET

SECVENȚE



Frumoasa frumosselor ecranului american, Elizabeth Taylor, a vrut să demonstreze că nu primește cel mai mare salariu de vedetă numai pentru ochii ei violeți ci pentru că e o bună actriță. Ca și Lana Turner pentru Madama X, ea a acceptat o mască ce o urtește și o îmbătrânește. În rolul Marthei din Cui îi e frică de Virginia Woolf? În rolul sotului ei din film, soțul ei din viața civilă, Richard Burton.



Succesul pe care l-a obținut în Umbrele din Cherbourg a însemnat o strălucită reafirmare pentru Anne Vernon. Actriță foarte apreciată și solicitată atâtădată, cariera ei cinematografică trecuse printr-o eclipsă de neînțeles. Noul ei rol în Duosul vagabond îi va aduce ca partener pe Jean-Paul Belmondo.



Hollywoodul caută pe toate căile să-și mențină renumele: importă actori din Europa (Delon, sau cuplul francez Dany Saval — Maurice Jarre, care a cerut cetățenia americană). Și repune în circulație actrițe din garda veche, Hedy Lamarr — una din frumusețile anilor 35-50 — va reveni și ea într-un film numit Picture Mornie Dead (lat-o alături de Robert Taylor, într-un film din tinerețe, Lady of the Tropics).

În schimb, Anthony Perkins a părăsit Hollywoodul pentru Franța, sperînd să găsească aici un climat stimulator pentru inteligență, mai puțin dominat de bani». Celebru june-prim american încearcă să-și schimbe tipul cinematografic care l-a impus, de adolescent complexat. Lucru firesc la cei 35 de ani ai săi. Dar rolul obținut în Arde Parisul oare? e totuși al unui tânăr soldat american care moare de îndată ce intră în Parisul visurilor sale.



Lucyna Winnicka (în fotografia de mai sus) e una din partenerile lui Cybulski în filmul Singur în oraș, o dramă psihologică modernă. Regizorul filmului e Halina Belinska, cunoscută și ca autoare de filme de animație.



Urme pe Riviera e o comedie politistă și nu trebuie să fi Sherlock Holmes ca să descopere că acțiunea ei se petrece pe renumita plajă franceză. Dar curmelen sînt înșelătoare căci filmul e... englezesc. Cu actorii populari în lumea Albionului Morecambe și Wise și cu faimosul umor insular care i-a transformat în vedete de film pe cei doi actori de music-hall. Regia: Cliff Owen.



Olga Schoberova, debutanta cehă din Joe Lîmonadă a fost solicitată de studiourile din R.F.G. pentru filmul Conte Bobby, spaima Vestului sâlbatic. Eroul Bobby (interpretat de Peter Alexander) este bogatul moștenitor al lui Joe — nu lîmonadă, ci Joe cel Albastru.



KIRK DOUGLAS

PRIMA IMPRESIE

Curtea studiourilor Butea. Din mașină a coborât un bărbat cu un aer tînăr, îmbrăcat modest. Înalt și bine legat, crebrul viking nu e totuși un uriaș și sacoul maro larg nu e croit ca să-i pună în evidență ostentativ, nu mai puțin celebrii bicepsi. Și totuși, foarte ciudat, lasă o impresie de deosebită forță ascunsă: poate din cauza mersului său elastic. Chipul binecunoscut apare deschis și viu. Nu există urmă de afectare, e

UN COLEG

venit în vizită la alți colegi.
— Unde-i Gopo? Sînt un admirator fidel al lui. Găsesc că tot ce face e foarte interesant.

Gopo montează *Faust*. Kirk Douglas îl urmărește lucrînd și cere amănunte despre film și... despre masa de montaj, de un tip special.

— N-avem sistemul acesta în America. E foarte ingenioasă. Nu, nu mă pricep la chestiuni tehnice, răspunde repede cuiva. Dar, în camera de sincron în care Săucan își pune la punct *Meadrele* intră mai mult. Roagă să se pună o bandă de la început, ca să poată înțelege cum funcționează și ascultă cu atenție explicațiile.

E foarte uimit cînd aude că Pintilie e la primul lui film — a auzit foarte multe lucruri bune despre *Duminică la ora 6*. Ca și despre *Lupeni* lui Drăgan din care i se proiectează un fragment. Comentariul lui e așa cum i se potrivește — direct și succint: „are forță; e bine făcut”. E foarte franc și cînd se referă la actorii români. Nu știu dacă mîi pune-primi s-ar adresa unui alt june-prim așa cum a făcut-o el cu Cristea Avram.

— Well, ești bine în rol și ești dotat fizic. Mi-ar place să lucrăm într-un film, pe care vreau să-l fac, despre revoluția mexicană.

DIN NOU UN FILM ISTORIC

— Erou nu e film istoric? După *Ulysses*, *Spartacus*, *Vikingii* și filmele de cow-boy?

— Eu consider că istoria e mult mai pasionantă decît poveștile inventate. Și puține personaje create de literatură pot concura cu personalitățile reale care au rămas în memoria oamenilor de mii de ani. Cu acești oameni extraordinari care de fapt au făcut istoria, care au luptat pentru ideile lor — chiar dacă au căzut învinși.

— Deci vă alegeți rolurile în funcție de concepțiile dumneavoastră?

— Desigur.

— E cunoscut că aveți și fața de istoria contemporană o atitudine activă — v-ați susținut public opiniile antirasiste, pacifiste.

— Vedeti, sînt un singur om. Nu-l pot discipa pe actorul Douglas de cetățeanul Douglas, de soful și tatăl care sînt. Dar cred că rolul unui actor e din ce în ce mai important și că asupra lui apăsă o mare responsabilitate. De aceea am și produs și jucat în unele filme care dezbate probleme actuale. *Eroii din Telemark*, pe care l-am terminat recent, e unul din acestea.

ȘI EROUL MODERN

— Iar „eroi”?

— Desigur. Kirk Douglas ride înveselit. E vorba de un pumn de oameni care au dus în condiții foarte vitrege bătălia pentru ca hitleristii să nu obțină apa grea — element esențial în reacția atomică.

— Filmul urmărește fidel realitatea istorică?

— Foarte îndeaproape. Chiar povestea de dragoste a „eroului” e strict adevărată. Și alt film pe care îl consider foarte important e *Sapte zile în mai*. În el e vorba despre un complot militar împotriva președintelui Statelor Unite. Lui Kennedy i-a plăcut foarte mult filmul. Astas-a întâmplat chiar înainte de asasinarea lui.

— E de o factură puțin diferită față de celelalte filme ale dumneavoastră. E o dezbateră de idei mai curînd decît acțiune.

— Dar ce e de fapt un film? Nu e o acțiune în imagini? Eu sînt atras de orice înseamnă acțiune. De acțiunea fizică, dar și de acțiunea de idei, în conflicte sufletești, de creație.

— De aceea ați realizat și *Van Gogh*?

— Exact. Și e unul din rolurile mele foarte iubite. Ca și *Campionul*, care a luat premiul Oscar. Convorbirea ne-a fost întreruptă de un fotograf care încearcă să-i ia o fotografie din profil.

— Atenție! îi spune actorul. Partea asta de obraz nu e fotografică. De altfel caut mereu care obraz e mai foteogenic, și nu-l pot găsi.

ECILIBRUL

Ceea ce e captivant la Kirk Douglas e acest joc continuu între contraste, acest echilibru natural pe care-l creează tot timpul. Gravitatea, dezbateră unor probleme importante se împletesc cu umorul, cu continua autoironie.

Cow-boy-ul e și intelectual (să nu uităm că a absolvit două facultăți și e unul din cei mai priecipali colecționari de picturi). Bărbatul matur e și puțin băiețandru.

L-am văzut apărînd pe scenă în fața studenților Institutului de teatru I.L. Caragiale din București — și mărturisind cît e de greu, ca actor, să fii tu însuși, actorii obișnuind să se ascundă întotdeauna, în spatele rolurilor. Spunînd deschis că se simte mult mai la îndemînă cu sabie și costum de epocă și că, în haina obișnuită de oră, i se pare că nu e îmbrăcat.

L-am urmărit pe acest om conștiincios, care lucrează de la sece dimineața la zece noaptea, prezentînd o zi din viața unui actor ca un excelent scenariu de comedie bufă (mă scol la sece dimineața, repede mă spăl, repede iau micul dejun, repede mă urc în mașină, repede mă machiez și apoi repede fac o scenă romantică cu Ava Gardner). Dar și ținînd un adevărat curs de date — nu folosește prea des cuvîntul? — concepția lui despre viață. „Indiferent ce ești, trebuie să-ți autodetermini un anumit sistem de a trăi. Acest lucru e valabil și pentru un „star”. „Steaua” e în primul rînd om. Și orice om trebuie să-și găsească pentru el însuși programul lui.”

L-am auzit vorbind despre meseria lui, mărturisind cît e de greu să fii actor de cinema, cît de singur te simți din cauza lipsei de contact direct cu publicul. Dar repetînd o dată și încă o dată, cu o adevărată profunzime de credință: *actorul are o uriașă responsabilitate în realizarea unei comunicări între oameni, a unei mai bune înțelegeri în lume.*

Cele cîteva zile de vizită s-au terminat. Kirk Douglas a plecat din țară.

ULTIMA IMPRESIE

pe care ne-a lăsat-o îl întărește și o amplifică pe prima. E într-adevăr un om puternic. Figura lui bărbătească e memorabilă nu doar prin trăsăturile cioplite în rocă dură. Ci și pentru că reflectă forța morală a unui om care gîndește și acționează precum gîndește.

Maria ALDEA

BALADA UNEI NOPTI PRAGHEZE

Atentatul, o producție a studiourilor din R.S.Cehoslovacă.

REGIA: Jiri Sequens.

SCENARIUL: J. Sequens, Milo-

slav Fabera, Kamil Pixa.

IMAGINEA: Rudolf Milic.

INTERPRETEAZĂ: Radoslav Brzobohatý, Rudolf Jelínek, Antonín Mrkvička, Pavel Bártl, Jiri Kodet, Ludek Munzar. Film distins cu Medalia de aur — Moscova 1965.

În dimineața zilei de 27 mai 1942, la Praga, în vreme ce mașina cu numărul 83-1 în celina viteza pentru a se înscrie în curba, un parasutist ceh dintr-o grupă de diversione, aruncînd cu îndemînare o grenadă de mîna, îl ucide pe Reinhardt Heidrich, protocolul nazist al Boemiei și Moraviei. Cu toate că ogîndea spiritul unui întreg popor, atentatul nu era decît un act izolat pentru salvarea cariera, din punct de vedere juridic, numai autorii lui erau pasibili de pedeapsă. Și totuși, reprezentările fasciste au depus în chip odios dimensiunile faptelor. Tragedia satului Lidice care împreună cu locuitorii săi a fost sters de pe fața pămîntului, precum odinoara Cartagina, crează în filmul ceh senzația unei moderne, singure „nopti a sfîntului Bartolomeu”. Meritul filmului este că izbutește să creeze pe acest plan, spectrul unei tragedii colective, fără să practice fața de spectator satului sentimental supraîncălzit evenimentelor. Dimotivă, naratiunea detasată, depănată cinematografic o luciditate pe care am putea-o numi de tip brechtian, are darul de a aminti valoare de document a faptului.

Jiri Sequens a urmărit firele atentatului, reconstituindu-l pînă departe pe pămînturile petosului Albion în laborator de instrucție ale armatei ceh de eliberare, în firele care nu conduse spre discursurile existente între ceața junkerilor și cea a conducătorilor Gestapoului. În sfîrșit, cineastul ne introduce în sfera intereselor comune, a legăturilor care, în ciuda barierelor de foc numită front, au existat în tot timpul celui de-al doilea război mondial, între anumite cercuri germane și britanice. Despre aceste legături, conform unei interesante ipoteze istorice, Heidrich ar fi aflat ceva, semîndu-i astfel sentința, sentința pe care avea să o execute un ceh cu o grenadă engleză în numele unui interes german. Cu cîtă exactitate a fost realizat acest plan documentar ne putem da seama comparînd sechestra atentatului, așa cum a fost realizată de cinești cehi, cu pelicula filmată de operatori fasciști, imediat după moartea lui Heidrich. Această mașină sfîrșită, încremenită în aceeași poziție, în mijlocul aceluiași decor, este

Și totuși reconstituirea integrală a evenimentelor n-a fost posibilă decît pînă la un anumit punct. Asta pentru că dintre autorii atentatului n-a supraviețuit nici unul. Parasutistul a dus, în linștea rece a unei nopti, împreună cu trupurile lor elurite de gloanțe, și amintirea unor momente de mare dramatism, de adînc cutînat omenească pe care nu le știu decît ei. Conform documentelor, firul acțiunii lor groie se prezintă continuu. Pentru a-și bîrîi o succesiune neîntreruptă, firească și totodată pentru a aduce un omagiu acestor eroi ai luptei din umbră, pe care nu Gestapoul i-a învins ci trădarea ei canalică — parasutistul Karel Kurda-Jerhot — regizorul a imaginat o suită de secvențe neconsem-

<https://biblioteca-digitala.ro>

CRONICA FILMULUI SĂRĂCĂCĂ

FILMUL
PE
GLOB

de grație și tensiune (dirijarea unei operații prin telefon) dar și cu o surprinzătoare, însă insistență pe finalul „optimist”. Pentru că e convențional făcută, singura schimbă de happy-end din suită, lasă spectatorului un gust săciur. Iar cea care putea fi socotită mai tragică „Amnezia”, e de fapt cea mai reconfortantă, pentru că vibrează de artă și adevăr uman, renunțând la consolare dulcea.

Alice MĂNOIU

MAUGHAM — COURRIER DU COEUR

Sotie fidelă, o producție a studiourilor din R.F.G. REGIA: Tom Pevsner. SCENARIUL: Peter Goldbaum, C.F. Vautier. IMAGINEA: Günther Knuth. INTERPRETEAZĂ: Lili Palmer, Peter van Eyck, Carlos Thompson, Dorian Gray.

În versiune originală, filmul se cheamă *E de vină constanța*. A nu se confunda cu *Constanța* — nume propriu. Are mare importanță pentru aprofundarea „filozofiei” filmului vest-german. Pentru impecabila lui morală, demnă de tinuta unei domisoare crescută la mănăstire, conform preceptului biblic: „bărbatul are întotdeauna dreptate”. Chiar când greșeste și e prins cu ocazia mea (în cazul nostru cu o mignonă bălaie și sofisticată). De vină? De vină e doar constanța pe care soțul soții. Femeie de lume, care, chiar când e înșelată știe să evite scandalul, salvând cu zîmbetul pe buze cum se cuvine în saloanele ridicole situații. Dar urzește un plan perfid de răzbunare, plan pe care — evident — nu-l va duce până la capăt, pentru că religia creștină e în acord cu violența Talionului: dincolo de vină, dar nevastă — fidelă prin vocale și prin autoidisciplină — se va mulțumi doar să simuleze aventura, tot așa cum simulează încrederea în soț ca să lăveze arătațele onorabile cașici burgheze.

Un peisaj natural „vai-dragă-oc-stătuire-fumoasă” și unui ultimelor drumuri în stindion conform ultimelor rugăminti din „Don Juan” — cîteva replici de dale extrase din romanul lui Maugham și altele, mai fără duh, avînd aceeași sursă — toate învîrte într-o cochetă v-ai-aseamela cu fidelitatea casnică. Și sfaturi de calibrul celui dat în vînturile muziciale ilustrate pentru femei de către „Courrier du cœur”: cum să-ți salvezi un fact și discretie fetei care conjugă, și mai ales confortul ei.

Totul jucat corect (Lili Palmer are nerval fumele inteligente și armonii actriței versate). Filmul corect așa cum scrie la carte. La cartea cu 101 rețete practice pentru confecționarea intrigiilor monode în maniera comedia-ber bulierandiere dintre cele două războaie.

Ideală întâlnire între conformismul unei literaturi cîndva la modă și cel al unui tip de cineastă în toate timpurile demodată.

AI. CREȚULESCU

ÎNTRU ȘARJĂ ȘI PARODIE

Operațiunea „I”, o producție a studiourilor sovietice REGIA: Leonid Gaidai. SCENARIUL: I. Kostukovski, L. Gaidai și M. Slobodski. IMAGINEA: K. Brovin. INTERPRETEAZĂ: A. Demianenko, A. Smirnov, M. Pugovkin.

Film compus din scheciuri: *Operațiunea de mină*, *Miracolul* și *Operațiunea „I”*.

Nu știu cît ne-am prăpădit de ris văzînd doi bărbați stîngaști cînd nu știu să se adoposească sub aceeași umbrelă. Nu știu dacă n-am putea sta liniștiți pe locuri posturi văzîndu-i pe acești bărbați cum se urmușcă printre macarale și schele. E de ajuns că unu din ei și ai alba un chip despre care să se poată spune: „mi-a plăcut cîndva”, pentru că făcî și nu se lumineză și filmul și întîmîș spre noi o primă punte (din păcate, răminie și ultima). În cazul de față, mici minune care ne face să nu ne fîm în seamă, să nu ne uităm la ceas se numește Aleksandr Demianenko: un obraz rotund, un aer ușor mirat, cîndoaie amestecată cu istețime, nepăsări ochelari care nu știu dacă trebuie să-și poarte mereu sau nu dar care îl masează atît cît trebuie ca să timideze; așa — lăbm cîmuscot în *Întîlnire pe cablu*, *Cursă fără încetare*, *Antoni* filmului au fost foarte conștienți de un lucru: că spectatorul de azi nu mai poate rîde oricîm și de orice. Dar probabil că nu le-a fost la îndemînă sau nici nu și-au propus să descopere noi fațete ale comicii. Au mînat vîrse burlescul într-un decor modern, oscilînd între parodie și șarjă, aruncînd lechidul eleva sigelii critice. Pentru siguranța efectului, l-au lăsat, cum spunea, pe Demianenko. Dar cum nici Demianenko și nici altcineva n-ar fi în stare să ducă în spate o întregă comedie născută frivă, stînjitoare decît (antoni) au fost foarte conștienți și de asta) și-au construit filmul din trei scheciuri: omogenitatea substanței comice nu devine astfel obligatorie, iar o amuză îndemnată în folosirea unor situații care stîrnesc hazul, înțeca unor sugestii (existente mai ales în schița a doua, „Miracol”) nerăbdîndu-se, păstrează o intensitate constantă a risului, mai bine zis a zîmbetului.

M. MIHAIL

„M”

Nu sint copaci pe strădă,

o producție a studiourilor engleze. REGIA: J. Lee-Thompson. SCENARIUL: Ted Willis. IMAGINEA: Gilbert Taylor. MUZICA: Laurie Johnson. INTERPRETEAZĂ: Sylvia Syms, Ronald Howard, Herbert Lom, Stanley Holloway, John Miller, Liam Redmond, Carole Lesley.

Există filme pe care ne amintim nu le pot distinge, ca pe o fantezie cu pîrlă cenușie, cu hîmă cenușie, zărită într-o cănușie

de toamnă. Filme care nu violentază nici o pasiune, care nu smulg nici lacrimi și nici măcar fîcări. Fîcări literare. Este și cazul producției engleze *Nu sint copaci pe strădă*. În definitiv, de ce n-ar fi interesant de văzut de ce un film nu e interesant, deși ar avea toate premisele să fie? Scenariul e drăgă și plin de a făcut vilă; actorii sînt de prima mînă; regiunile a dovedit că-si cunoaște mersul. Iar tema e într-adevăr găsă: maula engleză și adolescenții ei.

Dar, curios, în acest film al străzii nu se pune accentul totem pe strădă. Imaginea ei în rarele momente cînd apare e extrem de corectă, extrem de fidelă, dar nu devine un leit-motiv, o obsesie de fixare clipă a spectacolului. Parcă lănașușii de mediori căsă fără oxigen și fără clorofilă, realizatorii trece repede ca aparatul asupra lui, oferind o fotografie înscălată. Deci: o primă concesie față de adevărul obiectiv, crud. E plătă și e estompată imaginea mizeriei fizice, generatoare de mizerie morală. Dar, în definitiv — încredere să-ți justifice pe autori, marile drame se pot trece în oamnei și în relațiile dintre ei. Care e mediul viu în care se dezvoltă adolescenții? Pe de o parte, la mîna de cetăție și alcoolici și un „boss” care învîrte afaceri dubioase. Pe de altă parte, consădăre la poliștii străzii cu chip de pastor. Doi la doi. Nu-l pare original și plin de consădăre a doua concesie faptul că am mai regăsit aceeași schemă de scenariu în *Periferie*, și în *În juru că fețe murdare* și în alte filme.

La drept vorbind — te conșolezi — pară Shakespeare și Molière — nu a prelată intrigi și chiar personaje din alte piese ale vremii? Important e deci ca aceste personaje să fie sesizante, lungăre. Mă demaritată care are într-adevăr potențe formidabile, e un exploziv capabil să facă să explodeze orice teorie de peatabilități britanice, precum semenele ei din adevăratele filme-freud, *Simbolul*, *Simbolul de cură* timp, *Gustul mieri* etc. În fața acestei prăstii de monotonie, dară am descoperi-o, realizatorii se retrag însă prudenți. Atunci cînd acționează o cere din nou în prim plan, înădră adesea o nestepănată afecțiune maternă. Grinasa încremenesc într-un suris fals și personajul e ratat, hană de sex? Și o dată cu el filmul, care își numără — a cîta? — concesie.

Cu aceste premise, confruntarea cea mare dintre erii și condiția sa socială, mahalaua, este desigur mai dificilă decît cea de eroilor adolescenți al free-cine-mului — alegătorii de cursă nerăbdătoare, în căutarea unei care vrea să simtă gustul mieri. Cum evoluează în „Stradă fără rădăcini” această teribilă înecășă? Înădră înădră o căutare. Sora își împușcă fratele așeză din disperare criminal și se mărită cu personajul bun al cînterului, poliștii. De acum încolo totul va fi bine și frumos: va veni războiul, bombele vor distruge cartierul vechi și în locu lui se vor ridica străzi largi cu pomi. Și în Engliera nu vor mai exista tineri furiei.

Iată cum concesie se răzună și fac să eșueze într-o banală lucrare convențională o operă mîștă de artă revoluționară, de viață adevărată. Nu trezesc dormire nici fantezie de armă, nici momentele de suspensie, nici tipetele exotice, nici mează furia și care sint, în fond, celalaltă față a melodramului.

Și astfel, *Nu sint copaci pe strădă* devine o ilustrație tipică a adevărului binecunoscut: dacă îndrăznești să pui frîu peșagului și să-l obligi să meargă la școală, îți dai copită și te zvîrce pe din șea.

P.S. Justificarea titlului sintetic. M = medicinu. Pentru ca spectatorul să știe, dintr-o ochi-

re, dacă filmul merită sau nu să-și sacrifice cele două ore prețioase de destindare...

Marian ANDREI

JOCUL DE-A AVENTURA

Gentlemanul din Cocody,

o coproducție franco-italiană. REGIA: Christian Jaque. SCENARIUL: Claude Rank. DIALOGURI: Jacques Emmanuel, Jean Ferry. IMAGINEA: Pierre Petit. INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Liselotte Pulver, Philippe Clay, Nancy Holloway, Maria-grazia Buccella.

Nepăcînsînd terenul aventurii după ce s-a mai aprit o dată asupra secului romantic-batalăsoe (*Le frou neard*), Christian Jaque se află la acea întărire de drumuri unde se infundă adevăratele inteligențe artistice: acolo unde luciditatea contemporană cenzurează gravitatea, sentimentalele facile. *Gentlemanul* nu e nici parodie, nici antiaventură (procedee mai vechi), ci un fel de refuz subtil de a lăsa în serios aventură ca atare, topind-o în tensiunea în umor. Eroul nu este detectiv, nu arde eluși de puțin de dorul fanflore de bravură: întîmplarea îl trimite mereu pe distinsul diplomat Jean-Luc Hervé de la Tannerycare într-o sală a unei dubioase colecționare fluturi. Cavalerul fără vete știe să se bală cu o ceată întregă, așa ce îl ține pe spectul cu sufletul la gură dar nu-l împiedică să zîmbească atunci cînd fermețlural gentleman este surprins dominat bîstean cu gura întredeschisă. Nu mai puțin fermețlurală cereoțoaze nu este nici angelică, nici rafină modernă, iar cînd este silită să alerge îmbrăcată sau, potîncile ei — departe de a fi năză — sînt foarte ușor (adică exact cît trebuie) comice. Amanta părăsită face exerciții cu revolverul în vederea unui viitor gest fatal îndreptat împotriva diplomatului și își propune ca prima lîmă bădă acestuia.

Una din cele două bande de traficanți este prinsă nu datorită propriilor politici, ci conștințului (involuntar) al celeilalte bande. În acest joc de-a aventura, Jaque ne atrage pe căile fanteziei și ale umorului; în dar apropierea lor nu prea iese schelii și uneori elucidează pe arată dispus să facă concesii înșuși genului cu o scară schelă delezăză grațios acum.

Intențiile regiunilor franceze au fost cum se poate mai bine înțelese de un actor care știe cu accesii artistice, cu înădră în pelerină caracterului romantic sau, cum e cazul aici, să-și privească de la distanță personajul cu o autoritate înădră. În buna parte, elinești și așa lăsat filmul pe seama neobostului Jean Marais care atrage pe căile fanteziei și ale umorului; în dar apropierea lor nu prea iese schelii și uneori elucidează pe arată dispus să facă concesii înșuși genului cu o scară schelă delezăză grațios acum.

Magda MIHĂILESCU

E MAGISTRAL!

În filmul pe care-l înțelegă la Londra cu Sophia Loren și Marlon Brando, Charlie Chaplin s-a rezervat un rol minuscule și o apariție de cîteva secunde: el interpetează un steward cum bătrîni și sînterici de rău de mare. Văzîndu-l cum joacă, Sophia Loren a spus: „Charlie reușit, numai prin mică, să mă facă să mor de ris și în același timp să mă emoționeze și să-mi amintescă de marile lui creații de odinioară. E magistral!”

SI NON E VERO...

Tot Sophia Loren, și tot în legătură cu Charlie, se pare că a declarat: „Chiar de m-ar fi cerut să interpretez cartea de telefon și tot așa îi zis da”.

O PIESĂ UNICĂ

Marlon Brando posedă un film unic în lumea întreagă, după lucru, Chaplin și-a invitat interpretul *Conștințului* din *Hong-Kong* la el acasă. Se aflau acolo Sophia Loren, Marlon Brando, Tippi Hedren, Sydney Chaplin... În fața lor, bine spus, Charlie a făcut pe clovni minindu-le toate ipostazele unei comădă. Marlon Brando, înregistrat aceta pe peliculă cu camera ascunsă, iată cu adevărat o piesă de colecționari!

ANECDOTĂ!

Buster Keaton povestea: „Întro zi un producător m-a cerut să zîmbeșc într-un film pentru televiziune. Se ghinea probabil că toți vor exclama: „Ia te uită! În sfîrșit, zîmbești!” Cînd, totă lumea a murmurat dezamăgita: „Ce stupid! Pînă și el zîmbește!”

MASTROIANI VALENTINO

Marcello Mastroianni obține seară de seară un răsunător succes la teatralul Sistina din Roma în piesa „Ciao Rudy” inspirată de viața lui Rudolph Valentino. Robul îl cere să eluie din gură și la chitară, să dansze, să facă pantomimă, cu alte cuvinte să intre în pielea unui personaj cu totul nou pentru el. Se pare că reușete o adevărată creație, conștințu la presa de specialitate italiană, demna de neutralitate actor al filmului nuf pe care îl înecărează.

7 + 7

După succesul înregistrat cu *Che sapie magnifico*, producător american al acestei pelicule s-a gîndit la un „remake”: la o reeditare a aceleiași istorii, plasată din acțiunea pe care o trăiau și anume în Spania, în regiunea Alicante. Lui Yui Brynner, cel care în filmul reprezentant al celor sapie, îl vor da replica sea actori de prim rang; filmul va fi scaldat de regiunilor Burt Kennedy.

SIR LAURENCE

Laurence Olivier este primul actor din lumea care a obținut premiul dune numit Sontagprisen. Pînă acum a ceașă înaltă distincție internațională a fost acordată doar oamenilor de stat, savanților, filozofilor etc.

UITAT
DUPĂ
137 DE FILME!

Michel Simon (70 de ani, 137 de filme, 78 de personaje pe scenă) a declarat: «Nu, viața nu m-a obosit! Vreau să trăiesc până în 137 de ani ca broaștele țestoase australiene. Vreau să joc — dar numai pe scenă. Ecranul m-a cum zvrilit la coș în ultimă vreme!». Trist dar adevărat.

INTERMEZZO
TEATRAL

Vittorio Gassman s-a decis să se dedice o vreme exclusiv teatrului. Pentru început va întreprinde un turneu în Statele Unite unde va prezenta împreună cu compania sa, în principalele teatre americane, cele mai semnificative fragmente și personaje din dramaturgia universală.

AMBITIE

Regizorul italian Franco Zeffirelli are un proiect foarte ambițios: să adapteze pentru ecran celebra comedie shakespeariană *Femeia îndrăgănită* cu Elizabeth Taylor și Richard Burton în rolurile principale. Primul tur de manevră a fost tras la începutul lunii aprilie.

SE VORBEȘTE
DIN NOU
DESPRE:

Antonella Lualdi, care se pare că a primit o propunere din partea regizorului francez Jean-Luc Godard, să jöace rolul principal în noul film pe care acesta îl pregătește la Paris.

SI DESPRE:

Silvana Pampanini, care și ea revine pe ecran după o foarte îndelungată absență. Celebra Anna Zaccaro va fi vedeta filmului ce poartă titlul *O trecere ciudată* pe care spaniolul Xavier Sete îl va turna în insulele Canare.

FLASHES
ITALIENE

— Cunoscutul cântăreț Bobby Solo va face un film în Statele Unite împreună cu Elvis Presley, considerat drept alce-egul său american.
— Gina Lollobrigida va interpreta sub conducerea lui Mauro Bolognini unul din rolurile filmului *Reginile*.
— Alberto Sordi a debutat ca regizor cu filmul *Paradise Londoni*, terminat în cursul lunii martie.
— Marcello Mastroianni, John Levine și Edwina De Filippo au anunțat semnarea unui acord privind producerea a trei filme în care Mastroianni va juca rolul principal. Primul este adaptarea unei comedii de De Filippo intitulată *Vocile lăuntrice* și puse în scenă chiar de autor.

TRANSPUNE-
RE SAU
REFACERE?

Noaptea Iguanei

o producție a studiourilor din S.U.A.

REGIA: John Huston.
ADAPTAREA: Anthony Veiller.
John Huston după Tennessee Williams.

IMAGINEA: Gabriel Figueroa.

MUZICA: Benjamin Frankel.

CU: Richard Burton, Deborah Kerr, Ava Gardner, Sue Lyon, Cyril Delevanti.

A apărut un al patrulea furios (după Hamlet, Tom Jones și Jimmy Porter din „Look back in anger”). Se cheamă Reverendul Parinte Laurence Shannon, tânăr protestant, eroul unei povești de John Huston (scenarist și regizor). Filmul poartă același titlu cu piesa lui Tennessee Williams: *The Night of the Iguana*; chiar și personajele se numesc la fel, dar la asta se mărginește toată asemănarea.

Cei trei eroi (Richard Burton, Ava Gardner și Deborah Kerr) sînt, dacă vreți, trei epave. Dar aceste trei epave sînt trei constințe, trei suflete cîștiate care ne învață ce înseamnă, ce eficace poate fi uneori energia aceluia care viața, mai exact o orînduire morală strîmbă, îl aruncă la granițele societății.

Povestea începe cu o predică în biserică a tînarului protestant. În mijlocul discursului, el îi atacă pe cei de față, spunîndu-le: «eu nu vreau, eu nu pot să mă fac slujbă de slavă și adorare pentru acel bătrîn arogant și scrisorî pentru acel zeu senil și crud inventat de voi... Închideți ferestrele, închideți porțile, închideți-vă inimile». Și îi goneste pe oameni din biserică.

După asta pleacă și se angajează ca ghid turistic. Astfel ajunge el, cu un autobuz plin de fete bătrîne, într-un loc o de mare frumusețe pe coasta de vest a Mexicului. Se oprește la un hotel romantic și fantezic, fiind de o americană, Maxina (Ava Gardner), văduva unui chinez bătrîn (care de o lună murise). Maxina este o veche prietenă a reverendului. O ființă fermecătoare, grătăsoasă, spontană, mîlădoasă ca o plantă tîrnă, deșteaptă și primitivă, sîrăată și copilăroasă, generoasă și supărăcioasă, foarte harnică și tot atât de grabită să facă haz de ce se întîmplă în jurul ei. Este de multă vreme îndrăgostită de Shannon. Dar acesta are scrupule atât ca prieten al soțului, cît și ca preot.

Acum, la „Costa Verde Hotel”, o pușcăniță, fîcă de milioane (Sue Lyon, mică minora care a interpretat faimosul rol al Lolite) se aruncă în brațele reverendului, îl spune că-l iubește, că vrea să se mărite cu el, sau în tot cazul să rămîna acolo, să trăiască acolo, împreună, în stil Adam și Eva. Reverendul

rezistă energic, deși, firește, se mai lasă pe ici pe colo, cu regret, sîrnat. Dar totdeauna la sfîrșitul acestor scene, reverendul goneste vînt pe întîrpică fecioară. Via chiar prea violent, cîci tipetele și gâlăgia produsă se preface în scandal public și în acuzație de seducător de minore.

Reverendul e disperat. Vrea să împiedice pe responsabilă grupului de excursioniste să telefoneze. Această sefă, Miss Fellowes, e o prea-morală profesoară de canto. Are în pază pe precoacă noastră nimfă și vrea să ceară destituiră sau chiar arestare lui Shannon. Acesta se apără spunîndu-se la volan în locul soferului. În loc să depună pachetul de babe la destinația prevăzută în program el îl duce (într-un ritm de inferno) la romanticul hotel „Costa Verde al prietenei sale Maxina. Ajuns acolo, scoate din motor distribuitorul de benzină și îl obligă pe „fete” să rămîna acolo.

Între timp sosește un cuplu bizar: un bunic de 96 de ani („96 years young”, spunea nepoată-să, în loc să zică: „96 years old”), însoțit de o tîrnă de o supremă puritate și de o nobilă înțelepciune (Deborah Kerr). Cuplul călătorește mereu, plătîndu-și întreținerea la hoteluri: ca desenul portrete la minut, el recitînd din opera lui. Căci bătrînul este — zice cu emfază nepoata — „cel mai bătrîn poet în viața noastră funcțiune”. În momentul acela noganenul era tocmal foarte ocupat să compună un nou poem. (Ultimul fusese compus nu de mult. Acum douăzeci de ani.)

Între această domnișoară foarte suavă, foarte lady, foarte civilizată, foarte căsă și romantică, împetunată preot au loc conversații de o tulburătoare delicateță și totodată de un haz enorm. Cînd confidențele ei sînt îndulcitoare.

Către sfîrșitul poveștii, după ce Miss Fellowes, conducătoare grupului, a reușit să-l nenorosească pe Shannon (destituire, arestare iminentă), Maxina, indignată de răutatea acestei fete bătrîne, urcă de așteptări, urliță și înierță de abstenință, vrea să-l spună de ce este ea așa de rea. Dar cînd se pregătește să i-o spună, Shannon o oprește și, cu o infinită blîndețe, zice persecutoarei sale: „Miss Fellowes, te rog, acum du-te. Ai obținut ce ai vrut: acum du-te”. „Dar de ce — se se indignează Maxina — de ce nu mă lași să-ți spun o vorbă pentru totdeauna, scorpilă aștia că...” „Pentru că — îi răspunde Shannon — Miss Fellowes este o persoană de o înaltă moralitate; de aceea, cînd o să afle adevărul asupra persoanei mele, asta o să-și distrugă viața.”

Se poate găsi ceva mai nobil decît această purtare a tînarului romantic dat de dușmanul său cel mai mare, față de ființa care îl făcuse altă rău? Este uimitor cum un regizor de cinematograf a găsit asemenea delicate fenomene sufletești. (Bineînțeles, el vorbea să-și facă lui Miss Fellowes un rău teribil, Shannon nu se sfîșie).

Bătrînul reușește în sfîrșit să-și compună și el poemul. Îl dedică nepoatei, în fața lui Shannon și Maxinei. Îl spune frumos, simplu, cu o calmă pastură. Dar și mai frumos este tabloul celor doi care ascultă versurile.

După ce își recită poemul, bătrînul se stinge. A doua zi, Hannah, nepoata, în costumul ei de stilizată, teatrală modestie, în costumul ei îndulșitor și caragios, pleacă, refuzînd să propunerea lui Shannon de a întovărăși, și propunerea Maxinei de a prelua, împreună cu Shannon, conducerea hotelului. Căci Maxina e hotărîtă să plece. Își ia cîmpeți. E disperată. Crede că cei doi se iubește. Și își exprimă nefericirea printr-un act de bunătate și de generozitate materială. Iar cînd află de la Shannon că el rămîne cu ea, izbucnește în plîns. Plîns de fericire, plîns de dragoste. Ființa aceasta mîndră, năibădoasă, autoritară, cam trîznită, ființa aceasta atît de personală, plînge acum ca un copil, plînge de bucurie fiindcă pentru prima oară a găsit fericirea; pentru prima oară se află lîngă acela pe care l-a așteptat toată viața. Lîngă acela al cărui suflet, amestec de patetice și umor, de bunătate și extravaganță, de trăznălie și înțelepciune, seamănă cu al său.

Personaje stranii: pe de o parte niște izgoniți, pe de alta niște mari biruitoari; fîcîniți și înțelepți. Iar peste toate acestea, bun, drept, luptător pentru frumusețea sufletească, pentru adevăr; luptător cu mijloace aparent utopice, aparent fantastic, dar poartu-clar afiat de nebușești, de vreme ce îl duc totuși la o atît de autentică și delicată fericire.

★

Piesa lui Tennessee Williams, identică doar ca titlu, diferă, ca să zic așa, sută-la-sută de film. În piesă este vorba de un popă libidinos și cam exoteric, care tocă de bani pe excursioniste mai bogate, deflorăză minorele care i se ivesc în cale, după care operație le bate măr, căci, zice sfîntu sa, suferința (probabil mai ales a altuia) face plăcere lui Dumnezeu. În asemenea condiții, faptul că e pus în cămășă de forță și băgat în balamuc nu este doar o meschină răzbumare a unor perizii puritani, ci cea mai normală și elementară măsură de salvaminte publică. Iar la sfîrșit, el declară că optează definitiv pentru cariera de gigolo al bătrînei Maxina (cîci în pleacă Maxina e o văduvă poticoasă, interpretată de Bette Davis). Și preotul răspînd pe va spune textual că, dată fiind bătrînețea doamnei, speră să-și moștenească precum și să nu aibă prea mulți ani de trudit la debitele personalajelor.

Mă grabesc a aminti că, cu excepția recitării poemului de bătrînul noganenar, scena care n-avea cum să deranjeze economia generală a poveștii — toate frumusețile pe care le-am semnalat în film, nu există în piesă. Între altele nu apar deloc toate acele fete bătrîne și venic cantante. Mare pagubă, căci sînt de un pitoresc fizionomic neînchipuit. În schimb, Tennessee Williams introducea în acest decor de pădure virgînă o familie de frunțiști naziști, care tot tîn-

pul beau beer, ascultă congestionați la radio discursurile fîhru-rului și se plîmbă aproape goi (dar beți complet) prin junglă. Că prezența lor strică — e prea puțin zis.

Repet: cenzurătorul are dep-lină libertate să transforme opera literară de la care s-a — nu zic inspirat, ci de la care a plecat. Are voie să înlocuiască cu poezie, savante, umor și fantezie, înțelepciune și duioșie, ceea ce în opera literară fusese bălănt intenționat senzational și stilizată turpitudine. Cenzurătorul are dreptul să schimbe piesa, după cum noi avem dreptul să preferăm filmul.

La care mă voi reîntoarce pentru ultima oară.

Exaltata fecioară (Charlotte, Sue Lyon) nu este personaj negativ. E sinceră și, în felul ei, seriosă. Îi e silă de bălăfii de virtute ei și din clasa ei, golani snobi, obraznici și timpiti. Îi place complexitatea sufletească a unui om mai în vîrstă (35 de ani) cu trecut (și prezent) de suferință și probleme. Vrea să se căsătorească cu el, deși n-au un ban nici unul nici altul (cîci e dispusă să rupă cu familia). Iar faptul că el o refuză morcu de ca simte că în fond el o place foarte mult! Îi dă tot dreptul să turbere, să se simtă jignită, să-l urască, cu acea sinceritate cu care urșii cînd lăbești, și, în fine, să-l „îndîr” (îndîr = distribuitor de benzină). Pe de altă parte, această copilă o auzim (ca pe toți ceilalți) roștind vorbe memorabile. Vorbe din acele cu dublu sens, interpretabile în două feluri, după cum ne aflăm de partea celor drepti, sau de partea ticăloșilor. Adine milință de refuzurile lui Shannon, ea zice: „Îmi aduc aminte de o vorbă a lui tata (secului milionar): există două soluri de oameni: cei ce știu, și cei ce nu știu și se profită de ocazie”. Desigur că asta, în concepția gangsterescă a lui tălăc-sul, înseamnă talentul de a plădi cel mai mîlă ghicir și de a te repori la el cîndăind chiar peste cadavre. Dar în concepția ei asta înseamnă reposes adresat lui Shannon că n-a văzut fericirea pe care l-o putea aduce ea. Este aici exprimată scurt o mare dramă. Nefericirea nu provine din absența ocazii ci din faptul că nu le folosesci. Viața e așa de bogată în înțîm-piri, înțîc e imposibil să nu se ivescă pentru oricine un prilej de fericire. Asta se întîmplă des. Dar vai, încă și mai des se întîmplă ca noi să ne înșelăm asupra propriei noastre dorințe; să ne facem un fals portret despre noi înșine. Or, Shannon, care a refuzat să se însoare cu o fată splendidă, fiică de milionar, a fost un înțelept care nu și-a pierat un fals tablou despre el înșuși; care a știut că adevărate fericire pentru el este alături de Maxina, ființă înclăntătoare și adevărată, în pădurea edenică de pe Costa Verde. Mica nimfă avea dreptate să vorbească de oamenii care știu să profite de ocazie, și mai ales care știu să refuze ocaziile gresite...

D. I. S.

TELECRONICA... IDEILOR

La noi apar, deocamdată, cronici jurnaliere ale televiziunii fiindcă e un element foarte prosper în peisajul cultural — dar în lume se naște o teorie a acestui mijloc de comunicare și se fac încercări de a se codifica estetic formele specifice. Studii, cărți, reviste de specialitate, conferințe internaționale au și născut o importantă bibliografie a domeniului. S-au iscat, cam era și firesc, curente de idei. Sînt incredincă că ele trec și prin studioul ori încăperile redacțiilor noastre de televiziune, mai ales acolo unde se țin ferestrele deschise.

★
Editura franceză „Flammarion” a inițiat o colecție „Études de Radio-télévision” unul din exemplare (1958) cuprinzînd un foarte complicat și specios studiu intitulat „Théorie de l'information et perception esthétique” (Teoria informației și percepției estetice) de Abraham Moles. Autorul edifică o demonstrație erudită în sensul inserării televiziunii în *aspectul comunicational*, fundamental sub care se prezintă lumea azi cunoașterii științifice, aspect în care omul e restituit în universul material și unde se studiază „Mesaajul lumii exterioare către individ și reacțiile acestuia”. Încadrarea e interesantă și sesizabilă, deși tangențial, materialismul înțeles prin orice concepții privind creația în televiziune.

Televizorul și atitudinea rațională

Problema a fost atacă frontal în ampla constituire internațională care a avut loc la Oslo în 1962 (cu participarea delegațiilor din 18 țări) și unde, într-o intervenție substanțială, cercetătoarea italiană Evelina Taroni a afirmat că în fața micului ecran omul modern are obligatoriu o *atitudine rațională*, legătură între momentele unui program și chiar cea dintre imaginile diferite ale unui moment

fiind de natură rațională, explicită. (În acest sens e desigur, eronată, ideea lui, Jean Onimus, exprimată în cartea „Réflexions sur l'art actuel”, Desclée de Brouwer, 1964 — precum că televiziunea se prevalează de o „hipnotizare a privirii”, cu toate consecințele implicate). Spectatorul este aici mai liber, mai detașat, mai disponibil în judecarea imediată a ceea ce i se înfățișează. Englezul A.W. Hodgkinson, participant la aceeași consfătuire, insistă chiar asupra faptului că acest element de specificitate al spectatului de televiziune reclamă o acțiune de cultivare a spiritului critic spontan și propunea cursuri în școli, reuniuni, conferințe populare pentru inițiere și formare a unei opinii publice.

Critica și telespectatorul

Într-adevăr, ce facem pentru a studia și orienta „reacțiile individului” față de televiziune, pentru a amplifica spiritul său critic? Răspunsul e că, deocamdată, nu facem nimic special (cu excepția cronicii de ziari). Totuși chestiunea va căpăta treptat acuitate, pe măsură ce numărul celor ce văd programe va ajunge și va depăși numărul spectatrilor de teatru și poate chiar al cinematografelor. Bănuesc că o cronică a televiziunii făcută la televiziune, o periodică, inteligentă și substanțială „postă a televiziunii”, sub forma unui dialog de felul celui pe care-l întreține de ani întregi poetul italian Salvatore Quasimodo cu cititorii de ziari și înființarea unui *telectab* experimental, unde să se discute colectiv emisiunile și să aibă loc întâlniri cu creatorii — ar fi unele din soluțiile posibile și actuale. Poate și un curs de „cultură a televiziunii” la Universitatea populară.

★
Tor Gyessad, demnitar al UNESCO (directorul Departamentului Informației) se întreabă dacă „Cinematograful și televiziunea sînt concurențisau aliați?” („Chronique de l'Unesco”, vol. XI, nr. 9, septembrie 1965). Răspunsul pe care-l schitează e că se cuvine a se milita pentru o concordie, televiziunea urmînd a-și asuma mai energic sarcina difuziunii culturii cinematografice. În plan estetic, regizorul sovietic Gheorghi Tovstonogov se referă la interferența contemporană a artelor, fiind de părerea că și arta filmului o îndatoră întru cultura televiziunii, „Cinematograful-adevăr”, fiind o influență nemijlocită a transmisiilor „pe viu” ale televiziunii (în „Problemele artei cinematografice” nr. 8/1964).

Tele — cine — cultura

Propunerea și ipoteza de mai sus sînt susceptibile de o discuție separată. Deocamdată ele nasc întrebarea dacă relațiile între televiziune și cinematografie sînt acum conforme. Nasc, deopotrivă, și răspunsul că nu sînt. Fiindcă ceea ce face televiziunea pentru cultivarea spectatului de film este puțin, nesemnificativ, uneori derizoriu (cînd e vorba de critica cinematografică pe micul ecran). A fost un început, o emisiune „Secvențe”, care a dispărut. Este o rubrică „Actualitatea cinematografică” în care problemele sînt tamburinate cu fereală și se fac observații cam ofilite. Sectorul de creație cinematografică e într-un permanent curs de constituire. Unele documentare ori filme distractive arată un potențial creator real. Dar unele pelicule turnate aici vădese în același timp o concepție evazivă asupra filmului de televiziune. Un zis „reportaj numit „Căsuță”, în care nu se înfăptuiește nimic timp de zece minute (cu excepția momentului umitor cînd o fetiță se desparte de pom îndemînindu-l „să fii cuminte!”), secvențe greoaie, imbecite, deranjînd excelenta emisie „Oameni la volan”, momente din spectacole, filmate caramelat și de obicei fără nici o legătură cu conferințele critice-

lor teatrale invitați sub reflectoare — învederează necesitatea unei reconsiderări a compartimentului creației.

Poate că e cazul și a unei considerări reale a încadrării în programele noastre, a cinematografiei — ca teorie, critică, istorie și realizări efective.

★
Alte domenii de activitate spirituală au parte de o reprezentare mai cuprinzătoare și mai adecvată: informația și comentariul privind arta plastică; cursul de istoria teatrului, cu expuneri de o elegantă fluiditate, docite într-o manieră accesibilă, didactice fără ostentație (prof. Ovidiu Drimba) deocamdată, ce-i drept numai despre evoluția literaturii dramatice nu și a artei spectacolului (deși tocmai aici, la televiziune, s-ar putea face un examen istoric, foarte pitoresc, al evoluției stilurilor interpretative, arhitecturii teatrale, decorului și costumului etc); trecerea în revistă a noutăților literare; medalioanele muzicale; expozele pe teme tehnice, științifice; teleenciclopedia; reportajul pe glob — și multe altele.

Acul busolei indică: direcție cultă

Cîmpul atât de vast de preocupări e traversat deci în numeroase direcții și cu o tendință evidentă de diversificare și improspătare continuă a formelor și modalităților de expresie. Acul busolei e îndreptat aici, așadar într-o *direcție cultă*, pe considerentul că televiziunea e un *serviciu public*, — aspecte la noi definitorii, în alte părți, după cît se pare, încă deziderate de principii (vezi articolul lui Ivano Cipriani „Tropo lungi i tempi della TV” — în „Rinascita” nr. 13 martie, 1966 sau cel al lui Jacques Mourgeon, „Situația actuală a televiziunii franceze” — în „Image-Son”, nr. 186, iulie (1965)).

Firește, direcția cultă nu înseamnă și certificarea tuturor inițiativelor în mate-

rie de cultură generală ori specializată drept valoroase. Fluctuațiile calitative sînt încă mari, aspirația spre specific se împlinște adeseori anevoios iar unele rezultate rămîn mereu incerte. Nu se va putea nicodată deretifica studiul atât de definitiv înclt să nu mai rămîină prin nici un ungher puțină plictiseală, oarecare lipsă de gust, improvizatie la utoarea și mai ales o anumită cantitate din acea materie imponderabilă careia în mod elegant îi zicem logoree, iar în limbaj mai curent i se spune, cu dreptate, leorbăială și care se rează neconținut pe emițătoare cu îndărătnicia prafului pe mobile. Se poate însă realiza, și se obține la o zi la alta, într-un ritm din ce în ce mai satisfăcător, o subsumare mai precisă, mai fermă a tuturor emisiunilor, direcției culte. Așa și dispar, de altfel, în neant, programe și procedee de mîna a șaptea („Un interpret la mai multe instrumente”, „Hai să cîntăm copii!” vechile „Varietăți” dominicale, transmisia diferentă, integrală, pustiitoare a cite unei singure întîlniri sportive — și apar „Clubul tineretii”, „Studioul A”, spectacolul de calitate celor numite „Neînțelegera”, „12 oameni furioși”, „Moartea lui Bessie Smith”, vizitele pionierilor în muzee (de pildă, istoria lui Mihai Viteazul cercetată la Muzeul Militar Central unele emisiuni distractive de o factură nouă și, negreșit, foarte multe altele.

Un critic străin (S.Eratty) numește inspirat televiziunea „limbajul specific al unei epoci avide de innoire”; aș adăuga că televiziunea e ea însăși o idee nouă despre epoca noastră și care, ca atare, nu se poate osifica nicodată. Se poate însă organiza mai temeinic în calitate sa de aparat de comunicare foarte sensibil la mutațiile realității, ale conștiinței și gustului.

Valentin SILVESTRU

REUȘITE

Cu *acel* și *ajă* pare să fie, la început, doar o glumă. Filinul servește tablou, brodate cu aștriu pe alb și expuse de obicei în bucătării mic-burgeze, Savel Stoiopul parodiază. Intenția ironică e subliniată de romanele tremurătoare care umplu cea mai mare parte a benzii sonore și în tin loc și de orice comentariu. Și cele cîteva cugăteri și maxime, cu intenție filozofică sau lirică, desprinsă dintre ornamentele doctelor broderii întăresc încăodată efectul ironiei. Sintem în plină satiră a șablonului sentimental.

Treptat înșă, moarte banală!, adeseori foarte urite, pe care le vedem și care ne amuză copios încep să-și demonstreze puterea de a evoca. Până la sfârșitul filmului, ele alcătuiesc un întreg inventar de idealuri naive, stereotipe, începând de la idilele vocare a copilăriei ferice și trecând la adevărata apoteoză a binecunoscutului "într-o zi, clănișci". Chiar și monomaniile și suprema neferice înserate în acest catalog de multumiri — despirările celor care se iubesc, singurătățile, sinuciderea, moartea — tin de aceeași mentalitate, ca și imaginile de vis și fantastice stîngaș reproduse în zigzag-ul neregulat al liniilor cusute și sirene, zâne, cădine. Așa că, înecet, înecet, parodia face loc pentru treptul unei stări de spirit, pe care o simțim o înfinită sub-nenumărate forme: de la dorința de fieceare zi, — un fel de sub-product moral al exaltării romantice care s-a înșinuat adînc, ca atitudine de viață, în relațiile și comportările intime, o exagerare involuntară-caricaturală a sentimentalului, privit ca valoare suficientă, (dacă ne-am observa atentul, ne-am da probabil seama că nu există anonimele creatoare ale stereotipurilor date ca victima acestor artificii de înșinuire sentimentală, și că adeseori înaintea tentații în secretul monolog interior al existenței noastre curente s-a ne amplificăm și să ne înfrumusețăm emoțiile, să pozăm fără voie, chiar față de noi înșine).

În sfîrșit, filmul cuprinde în subiect și o descriere de moravuri constituită, în direct, un anumit mod de trăire în bucurăria devine un fel de decorativ, centru primordial al întregii existențe și fieceirea se traduce în denumirea difuzelor feluri de mincare. Amănunte foarte amănunțate intervin în această cronică domestică a filistinismului de mahaia: ceasul cu cîte sau fără cîte este prezent în toate bucurările, probabil ca simbol al timpului și bucurărilor; pîinea și apă și ca foarte des, strîmbul și fidelismul imaginabil, conform imitarii, și despirările care au ghidat deosebit de autoreal: turele îndrăgostite în "tablourile" despre dragostea și fieceira poartă todeamnă mărgele, rochiile cu volane ș.a.m.d.

Hazli și îndușoșoare, naive, de un prost gust fabulos, poetice și foarte prin dimensiunile la

care ajung, puțin triste în simplitatea cu care repetă obsedant același refren despre „iubire-fericire”, aceste hîde podoabe ale bucătăriilor de mahala oferă un foarte bun material pentru filmul documentar, material pe care operatorul Gh. Herschdörfer l-a filmat expresiv, iar regizorul Savel Stîlopul l-a însuflețit într-un montaj subtil, de ironie delicată.

Cu *Carnet de schile*, Silvia Armușu a realizat o bună prezentare a grafiilor lui Jean Alexandru Sclerid. Sprejiindu-se pe imaginea sensibilă a operatorului Liviu Niță și mai ales pe indicațiile și îndrumările consultanților lui său, academicianul Gh. Oprescu, realizatoarea a efectuat o selecție de imagini grafice printre care s-au aflat și unele cu semnificații nemuritoare în știința și tehnica desenate ale pictorului. Deși lează astfel, în fața noastră, o sumedenie de notații grafice suple, multioase, spirituale, impregnate de o generoasă voioșie — recomundăm o lume, un mediu intelectual, un autopotrent ironic aproape continuu, niciodată obositor, în care să se poată desena, oriunde s-ar afla, și să se reînnoască, desena. Jucul acestor linii energice și grațioase aduce dovada conștientului creator, a căpătării unei libertăți de creație, a creației o necesitate înfrântă, o bucurie și un perpetuu efort.

Ana Maria NARTI

DE LA STUDIOUL
ALEXANDRU SAHIA

VIATA INDUSTRIALA raspunde tot mai des prezentei in filmul documentar. Eric Nussbaum a terminat de curand Tractorul nr. 1 (film denumit anterior La a saselea semnal), o prezenta in viziune „Tractorul” din Brasov, prin intermediul oamenilor sai. Tot o descrie bazele initiale (decoandata) fizice pe care-l turneaza. Inteligenta si simtul de constructie. Explicat mai prozaipe: documentarul acesta va vorbi despre tehnica, inalta in industrie. Mereu flutura a prima salaria de operatori W. Goldgraber) martorul unui fapt inedit — prima salara de otel la Combinatul siderurgic „Gh. Gheorghe-Doj” de la Galati. In acest film, firesc intalnit inceput, vor avea un cuvint de spus imaginile luate pe viu. Gheorghe Horvath incearca sa cuprinda pe pelicula ceea din geografia fizica si industriala, ca si din psihologia uman al Vail Motrului.

UN ÎMBUCURĂTOR PLUS DE ATENȚIE a fost acordat filmului satiric. Virgil Calotescu, unul dintre regizorii apreciați ai studioului a pornit lupta cu difuzițiile genului și l-a ales drept colaborator pe reporterul Mihai Stoian. Scenariul acestuia, interviu imaginar, vorbește, în ritmul alert al unui meci de fotbal, despre răspundere și felul cum se ea, adesea, „pasată”.

NICI FILMUL-ANCHETĂ n-a fost ustat. Regizoarea Florica Holban, care ne-a refuzat atenția prin convingătorul A cui e viața, a pornit din nou la lucru. De data asta, nu copiii sînt obiectul indifferenței și lipsei de afecțiune ei, dimpotrivă, est fața de care foștii mici cetățeni au atîtea obligații. Titlul — Copiii, iar copiii.

CONSTANTA PREOCUPARE—care a dat și până acum pelicule interesante — pentru artelor plastice, este exemplificată de filmul pe care Gabriel Barta îl dedică lui Henri Moore (o încercare de a explica, prin intermediul sculpturilor care au fost expuse la București, drumul artei marelui creator) și de cel în care Nina Behar va realiza o retrospectivă a pictorului Ghelăță, în care artistul însuși își comentează, interpretează și definește etapele creației sale.

Sumarul unui an

Activitatea studenului „A nimalim” înregistra-
re pe 1965 cîntăsprezece do-
luri, scurtnetraje de do-
zen animat sau de păpu-
cele mai multe văzute
cursul anului și la noi
drept completări între ju-
nalul de actualități și fil-
mul me cîine afisul, dar și în
străinătate, unde piețe di-
verse de pe glob consumă
asa-zicînd, „marfa” noastră.
Registrul de teme și de po-
sibilități demonstrate de fa-
cete sumar însușește (ci-
tește: animal), este destul
de bogat. Drept este că stră-
mînata, care s-a deprins
de vînd cu distincție între
naționale, a obținut pe drept
cîntă de Gogoș, sî identifice
animația românească cu azu-
cu numele acestor regi-
deseonor, ar fi doritor să
să-l regăsească în sumarul
anului

„ANIMA” – CITEȘTE SUFLET
„ANIMUS” – CITEȘTE SPIRIT

Gopo însă, care are meritul de a fi demonstrat un lucru capital în istoria filmului animat și anume că tehnica aceasta poate fi apropiată și temelor serioase, nu numai celor comice, la care-o restrângeau înaintașii lui internaționali ce făcuseră din animație jucărie, Gopo absentează încă pentru desene animate române, sau isi

recrează spiritul de creație, dărește pe ocaz și creații clasice ale literaturii, cu *Harap Alb*, cu adăruș *animat*, dar numai pentru că regiilor i-a dat altă *anima* (cîtește: suflet) și *alt animus* (cîtește: spirit) decît Creangă! Ocupat să producă filme cu oameni care se joacă de-a copiii, Gopo și-a uitat un timp omulețul care a încetat oameni de seamă, oamenii mari, și a dovedit că autorul său e om mare. Păcat, deși tot cîștigă cineva: filmul românesc artistic de lungmetraj *Problema* e dat din animația românească, dar animația consacrată poate lipsi altă dată, fiindcă producția ei s-a săturat. Evident, locul *lui Gopo* n-a fost umplut, dar numai tipologie vorbind el rămîne gol. Căci nivelul atins de Gopo, se străduieș și alții să-l atingă, iar ca modernitate și invenție a limbajului pictografic, unii ajung mai la zi. Se pune însă întrebarea, în legătură cu aceste „ajungeri la zi”, dacă dicționarul de mijloace expresive al grafismului animației trebuie răsfod pe de-a-ntregul, din nou, la noi și dacă, ca o etapă trebuie reușită în parte, căci să putem progresa, dacă, încă trebuie să însumăm, a căia știință, progresele, sau putea sărăci, trepte. Atunci am ști unde ne aflăm.

Ar trebui să scrie cineva despre *artizanalul* animației: aici suntem în progres, sau nu? Nu mai pot aventura o-o fac; nu știu destul de bine fiecare procedeu tehnic în parte, abia am intrat de curând într-o uzină de iluzii cinematografice, și de altfel, mesle e interesant să știu cum se fac, dar ce se face, nu mă interesează. Mă interesează rezultatele decît mecanismul asta a mijloacelor. Dintre mijloace, cele artistice îmi sînt mai la inimă, și ele nu depind nici de numărul fotogramelor pe secundă, nici de decupajele pe pe oglinzi, și nici măcar de kilowafii arși pentru realizarea filmului. Depind de un voltaj și de o formulă fosforică de tipuri, din cadrul scenografic și de scenariu, din folosirea elementului propriu acestui gen de grafic: mîscarea.

„Numărul formelor pe care
te poate crea o imaginație
omenească este limitat, ca-
și numărul combinațiilor lor,
dar explorarea sectoarelor
lumii e departe de a fi in-
cheiată — scria o dată *Max
Egley* (în numărul din revista
„Image et Son“, dedicat pro-
blemeilor cinematografiei de
animație, în martie 1965).
„Istoria artelor și istoria
tehnicilor... furnizează pen-
tru asta chei excelente. Te
poți restrînge și la simplele
mijloace folosite (cele de

expresie, nu cele tehnice.) Acest mod de investigație mai simplă permite adesea apropieri semnificative, permite să distingă mijloacele făcute să joace de fiecare creator, spre a-și rezolva probleme ce i se pun doar lui". (loc. cit. p. 58).

SUB ZODIA LUI WALT
DISNEY

„Famiile“ de creatori se stabilesc nu numai după viziunea, apropiată a unuia de a celuilalt, pe care o revelează desenul lor, ci și după felul de a-și realiza imaginea purtătoare a acestei viziuni.

Auven, astfel, în seria celor 15 titluri realizate în 1965, citeva care indică o concepție la desenele animate, asemănătoare celei de la începuturile animației. Această a 8-a artă (dacă într-adevăr cinematograful e a 7-a), a început prin a da mișcare unor ilustrații naive, copilărești, introducând personaje verticale, văzute frontal, lateral și de trei sferturi în cadre fixe. Inventoriul desena un carton-decor, personajele tip, situațiile de virf în care acțiunea lor reciprocă le făcea să se afle, să colaboreze tehnicianii cu pleian intervalele dintre scenele care se desene în camera mișcării, a desenei, a difuzării de la o fotografie la alta, permițea tranzițiile de la un episod la celaltul. Așa s-a născut *Felix-cotofan* al lui *Paul Sullivan*, din 1917, așa *Popeye-marinarul* al lui *Max* și *Dave Fleischer* și *Fabulele lui Esop* realizate de *Paul Terry* prin 1921, și pe același principiu perfecționat și amplificat ca mijloc și-a lucrat marele *Walt Disney* seriile cu *Mickey-Mouse*, cu *Donald-Duck*, cu *Oswald rabbit* (în colaborare cu *Ub Iwerks*) sau prestile sale *Silly Symphonies*. Tot așa au fost concepute seriile *Looney Tunes* și *Merry Melodies* ale *Leon Schlesinger* sau seriile cu rații americani *Scrappy*, emnate de *Dick Healey*.

Această etapă a celei de a 8-a arte avea multe șanse să se perpetueze la noi, până cum citiva ani, mai toate elucile fiind concepute prin integrarea unor personaje — animale de obicei — în cadre fixe, cu desene de front sau laterale, văzute și un privitor implantat vertical în sol, la nivelul personajelor. Este *ilustrația animată* care apare azi la noi sub diverse semnături. Așa *Cornacul*, d-sene, secretari, regretatul *Constantin Popescu* și *Constantin* (în colaborare) se conduce după prototipurile glorioase enumerate mai sus, citind din memorie figuri. Este adevărat

că stilizarea caricaturală a fi-zionimilor animaliere, frec-vență la de-alde Walt Disney, are la desenații românești nu intenții satirice, demascatoare, ci valențe lirice, de du-ioșie, în cazul personajelor pozitive (adică toate) minus lupul, singurul negativ în *Carnaeulul* vieților domestice și pădurete deopotrivă, aglomerate de autor într-o ilustrare tezei „Nu va în-credeți în aparențele mie-roase ale răufăcătorilor”. — (dusmanul apare sub măști ipocrite prietenoase). Sînt însă citate grafice, cu ghio-tura, din memorie. Legea minimului de efort, urmă-rită de simplitatea scenariu-rii destinată celor mici, pare și peșea creației, aici. Vîrsta prescolară are de cîștigat cincisprezece minute de dis-tracție. Un film destinat școlarilor, fără să fie școlă-reste făcut, e desenat și regiz-at de *Nell Cobari*. *Nota 3* înfățișează o școlărită de tipul reclamei pentru Alha-Lux, cîntînd să mistifice vi-gilența părinților, prin trans-formarea unui 3 din carnet în 8. Dejucată de o pisică inventivă, tentativă felei dă greș și ea se îndreaptă mi-ra-culos, un huz 8. Desenul are un lăuz firesc, dar își e suficient sîcios; grafic ar fi fost la fel de eficace, în 5-6 imagini-cheie. Anima-tia „pe deasupra”! O ex-celentă suită de caricaturi pentru un folioleto de im-agini ușoare, și-atît: gra-fice statice, similită cu să se supună unei animații ex-cedentare, ce n-o antrenează funcțional. În fond, tipul acesta de desen reprezintă concepte clare și distincte, stabile adică: evoluția, miș-carea și de prisos în ele. Li-nia pictografică lui Cobari este fixă. Proporțiile trupului rămîn mereu aceleași, siluetele delimitate ace-leași mase. Totul se putea realiza din cartonaș decupate și articulate, la fel de bine ca și în desen. Nu s-a ex-ploatat decît virtuțile picto-gramei fixe, nicicînd posibi-lității de sugestie ale li-niei creatoare de imagine: „mișcarea” e aici mecanic fixist, o dată pentru todea-una, și nu e a desenului. Pînă și Mickey și Donald încă aveau fantezia să-și varieze expresiv raporturile dintre membre și trunchi ori cap.

CÎȘTIGURI DE LIMBAJ

Altfel procedează *Matty Aslan*. Desenul său din *Un bloc neobișnuit* e ingenios prin mobilitatea liniei de contur a siluetei, care nu s-decupaje fixe de pictogra-me, ci rezultante ale unei grafii mobile, vizibile în animația realizată încă prea timid poate. Operația ani-mării modifică structurile, gîndite la originea de aseme-nă statică, dar personajele lui *Matty* o suportă bine, se pretenz să modifice arile de configurație cerute de expresie, în funcție de situa-

țiile în care e pus perso-na-lul, un poștaş ce încearcă experiența picareșă a pă-trunderii în intimitatea lo-catarilor unui bloc, nu fără peripeții. Masa figu-rii e lăsată plată, fără a lăsa dimensiune, tot timpul; un-ghiurile viziunii lui *Matty Aslan* variază, de la per-spectiva laterală și frontală, ce presupune verticala pri-vitorului paralelă cu axele personajelor, la perspec-tiva planșată și montantă, cu axe diferite, în unghi, pe planuri. Asocierea perspec-tivă cu stilizarea plată a formelor dă efecte neastop-te. Lectura imaginii se face însă facil, la nivelul a-dolescenței și al adulților pentru care e scrisă partitura grafică. Ce spune, e nostim. Atît.

Calități asemănătoare de stil, dar o invenție mult superioară (în primele sec-vențe, cel puțin, ai impresia că totul e de nivelul capodope-rii) vădește filmul *Nimic despre Arhimede*, de O-limp Văreșteanu — scenariu și regie, cu desene de el în colaborare cu Genevieve Georgescu, film care, dacă despre Arhimede e drept că nu prea spune nimic, e consecvent și în rest, nesu-punînd mare lucru nici de-spre ceea ce nu e Arhimede.

Artiștii au folosit posibi-litățile oferite de anima-ția nu pentru a manevra păpușărește membrele u-noi personaje articulate, dar cu structuri fixe, ci pentru a ne înfățișa avaturile mo-dificării lor prin expresie. Iar expresia este încorporată nu nimic doar, sau gestie, ci global, ca *principiu al or-ganizării* lor fizice, anatomi-ce. N-am văzut *Cine e de vină?* de același, cu dese-nele lui V. Moeanu, dar în *Non-Arhimede*, Olimp Vă-reșteanu demonstrează că, ideea știind-o-l, ar putea face excelente filme de ani-mație, după mijloacele de care dispune (el, sau Genevieve?), ca grafică expresivă. Ne-a plăcut mai puțin *Gara lumii* de Horia Sto-fănescu, ca desen, deși ca animație, ritmul îndrăcit (în-tezența, și variația compozițională a secvențelor, uneori pară totuși prea brusc succedate, este un punct cîștigat. Trebuie să integrăm ideile aceste cîștiguri de limbaj — nu felicităm, în sine.

SUFERINȚE STILISTICE

Am să mă opresc mai puțin la filmele în care ani-mația folosește păpuși, într-un decor unorci desenat, alături cu efecte de cineplas-tică (reliefuri decupate). Per-sonal, scotocesc să stadiu la care publicul se amuză ex-clusiv de mișcarea imprimată unei paiațe prin peliculă, e depășit și că inventatorul păpușii trebuie să fie pictor și sculptor deopotrivă, dub-lat de regizorul, la rîndul său actor și scenarist. Bob Calinescu e un cunoscut in-

ventator de tipuri păpușă-rești, dar „Cocoșul” s-a nă-cut mort. Ca tip, strajunul de porumb n-are nimic, nici agreabil nici caragios, nici expresiv. Un băț cu mîini și picioare. Vorba lui Bob: „Unde nu-ți cap...”! (Deși filmul cu titlul acesta are o morală: „Nu vă jucați cu focul”.)

Mai puțin sigur de autorul lui Bobo (ca păpușa) sîntem în filmele, 2 serii, numite *Aventurile lui Bobo*, maimu-țoiul existînd în vitrinele Fondului Plastic în variante nu prea diferențiate, mai de mult. Narativa bogată, situațiile interesante: uni-tatea de stil, însă, lipsă. Grafica decoreului nu secon-dează întotdeauna pregnan-ța volumelor personajului. Miș-care, de la stînga la dreapta ecranului și invers, pune a-nimalele cel-fugăreș pe Bobo, în proiecție laterală niciodată animația nu e pusă în situația de a func-tiona prin scăderea dimen-siunilor personajului, care să plece în adîncimea ecranu-lui, sau prin creșterea lor, de-ar fi să apară din fundul orizontului și să se apropie de primul plan animalul. Bine suglat rîleant, prin patru piloni relief mișcați, mecanic, verticali, mașină de război concentrînd teroa-re, chiar mai bine decît Bobo cu originala lui rotire a capului, de la creștet la gît și îndărăt, pe 360°!...) și mai bine decît papagalul ce-i e amic. Dar ce de prinde Bobo, pe oceanul unde a naufragiat, pești grafici, și nu reliefate? De ce în cala vasului de pirăți, scheletele sînt desenate doar, lăsînd să evolueze printre ele per-sonaje cu trei dimensiuni reale? Coloristic și compozi-tional, Bobo e reușit deși simplist. Mai reușit ca mij-loace e „cocoșul de hirtie” al Sandei Alupi, cu grafica lui Șaidel, — amestec de gra-fism și păpușerie (cocoșul e construit din staniol pliat, în 3 dimensiuni, ca cocoșii de hirtie ai copiilor) unde însă lăzuitezate invenții personajului și cadrul sce-nografic nu merge mîna în mîna cu narativa, epi-soadele fiind destul de neîn-gheate înșiruite — dar spec-tacolul optic e apreciabil asanat, față de *Poveștea cu cartonaș* desenată de Lau-rențiu Sirbu, la un nivel de joc de puzzle.

FANTEZIA CERE CUVÎNTUL

Sînt cîteva filme de dese-ne animate care demon-s-trează că la noi mișcă ceva în domeniul acesta. După o povestire populară engleză, *Julian Hermeneanu* a înghet-at o naratiune în care me-tamorfologia și elementele cos-mice, soarele de pîldă, sînt personaje ca și plantele și animalele, cu reacții sen-timentale, impulsuri și tropi-sme omenești. O fabulă, nos-timă doar prin imagine, căci altfel nu spune decît că

viermii sînt dușmanii flori-lor, vorba versului lui Shakes-peare și al cântîrilor de filo-patologie. Dar desenele di-vers, original, iar decoreu-rii Angelei Petrescu — Tipărescu îmbracă de mi-nune într-o atmosferă adecu-ată, ritmul pictografic, fie ele zoomorfe și skeumorfe, (ploaie, arșiță, vînturi etc.) Tot *Hermeneanu*, cu ajuto-riul desenului lui Eduard Sasu, realizează un balet al imaginației de un stil deose-bit de nou la noi, intitulat *Două creioane*. Istoria unui duel între un creion roșu și unul negru, care spre a se răzbuna unul pe altul, inven-tează, desenînd-o, o lume de personaje capabile să se interdevoareze, cele desenate de unul combătîndu-le pe ale celuilalt. Ca stil, grafismul seamănă puțin doar cu *Cir-cuitul alcoolului* de O' Ga-fop, care folosea contururile însă, umplîndu-le la nevoie cu culoare, și nu ca delinea-rii stricte, cum le folosește fil-mul acesta, delictos pînă în cele din urmă, plin de vervă, de fantezie, de umor, de autoironie: unui soarece în primejdie, ercunul îi desenează cercul unei gîuri de soarece, și fugăritul dis-pare prin el; cînd vrea să iasă din nou, nu maimne-ște deschiderea subteranei și face cucuie pămîntului, ca o cîrțică, înălțînd monticuli sub planul hirtiei, cu ajuto-riul unei simple trăsături de circumflex. Fieciunea na-rată intră în colaborare cu convenția grafică prin care e narată. Un caracal al hîr-tiei servește drept scară per-sonajelor. Reteaua de linii cedează sub greutatea unui elefant, și scara devine toază pentru saltimbăncările al-tui personaj. Tot ce e plas-tic aici sînt ascuțitorile de creioane, care le smulg spi-rale de substanță, și le ascut... puterea de invenție — metaforă a jertfei pentru creație, deși mobilul nu e generos, fiind vorba de răz-bunări.

De vindicte personale vor-bește și *Socul* lui Marin Ionescu — cu desene și de-coriuri de Virgil Mocanu, povestire simplă, menită să atragă atenția asupra necesi-tății eliminării spiritului de competiție burghez, concu-renței individualiste între oameni de aceeași profesie. Personajele, două, diferite ca tipologie, un gîsca ca verb, celălalt bolborosînd curcă-nește — sonoritățile bandei sînt realizate în colete reale pe sabotează reciproc în tendința flocării de a ajunge pe soclu, statuie. Rivnit de ambii și uciger pe rînd, de fiecare, prin explozura rivalului de pe el, socul e pînă în cele din urmă ruinat de amîndoi, săpat la bază, demolat și refăcut subred, în două exemplare vecine, de pe care cei doi se împoas-că unul pe altul cu proiectile și invective. Animație ex-celentă, ritm cinematografic adecuat, putere de invenție

grafică, în personaje, situații și decouri, totul e extrem de îmbucător, afară de prea mare asemănare tipolo-gică și stilistică, a figuri-lor cu cele ale lui Benedict Gănescu. S-au folosit drept decori simple planșe; acure-larea lor a oferit suficiente iluzii spațiale evoluției per-sonajelor. Cadrele tot fron-tale, mișcările de la stînga la dreapta și de la dreapta la stînga, de sus-jos și de jos-sus, în același plan. Lipsește fuga pe diagonală, în adîncime spațiului, lipsește modifi-cările de structură expresive. Le găsim în *Zîmbetul* lui Constantin Musteța, cel mai reușit film de animație, in-contestabil, al anului. Deco-urile aceluiași Virgil Mo-canu, excelente. Musteța folosește personajele simbolice: *Zîmbetul* furat Giocondi din muzeu, e pus în cutăr de un răufăcător; drept personaj, joacă o mîna cu mișcări ex-trem de expresive. Pe uralele lui, detectivul Personaj; pipa fumegîndă. Amprentele îi fac pînă la identificarea cri-minalului căci pipa fume-gîndă o țighe de bar ală-turi de mîna, în fața unui lot de păhărel, animate prin conținutul cu care se umplu și de care se deșară, mul-ticolore, succesiv, constată pe suprafața de sticlă a unui din ele prezența ace-leași emprente de pe ta-bloul amputat de zîmbet, rămas în cadrul lui, pe panoul galeriei. Urmează goana pi-pii după mîni, canoada, fuga în automobile, pe so-sele al căror asfalt se face sul la voia unui, spre a-l opri pe celălalt să avanseze, apoi pătrunderea în cuibul banditului spre eliberarea surisului, raptul lui în heli-copter, catastrofa aviatică ce duce la moartea „mîinii” și salvarea ca parașuta a „zîmbetului”, reintegrat ta-bloului de la Luvrul ima-ginar. Felicit călduros pe realizatori, pentru că au în-t s-ar spune că inspirația le-a venit din niște filme de ani-mație poloneze, este clar că folosirea acestor procedee la o temă atît de subtilă cum e jocul sentimentelor po-zitive și negative fără suport de personaje antropomorfe, cere o mare inteligență ar-tistică.

Ambianța morală a me-diilor, concizia simboluri-lor care fac inutilă prezența personajului întreg, ca în figura de stil numită *metoni-mie* („pars pro toto”), totul demonstrează, de la grafie și colorit pînă la regie și animație, niște creatori de mare nivel. Vom avea filme de animație capabile să ri-valizeze cu oricare altă scoală din cinematografia mon-dială, în curînd. *Două cre-ioane* și *Zîmbetul*, în primul rînd, dar și *Socul* și *Soarele* și *transfigur*, sau *Nimic des-pere Arhimede* și *Un bloc neobișnuit*, o pot face să se prevadă.

Ion FRUNZETTI

În obiectiv:

Cinematograful
„TIMPURI NOI“

La înființarea sa, în anul 1953, cinematograful *Tim-puri Noi* a primit acest nume pentru că el era menit să prezinte documentare artistice, geografice, sociale, tehnice, sportive, care — unite în cadrul unui program — să constituie o imagine amplă și variată a celor mai interesante aspecte pe care le prezintă planeta în zilele noastre. Uneori, programele au fost alcătuite cu atenție, în funcție de preferințele spectatorului și de necesitățile unei documentări cât mai ample și variate. Cu timpul însă, programele acestui cinematograful au ajuns să nu mai corespundă exigențelor spectatorilor. Se știe că unele filme ale genului scurt — cum ar fi documentarele geografice, de artă, sportive etc. — câștigă spontan publicul, în timp ce altele sînt mai greu de asimilat: filmele științifice, industriale. Uneori însă, pe ecranul acestui cinematograful apar numai filme din cea de a doua categorie, care, oricît de interesante ar fi, nu pot totuși alcătui, singure, un spectacol atrăgător. Din acest motiv, pentru a-și păstra publicul, direcția cinematografului este nevoită să programeze diferite reluări, în mod abuziv. Spectatorii au criticat pe bună dreptate faptul că pe ecranul acestui cinematograful a rulat aproape o lună filmul *Campionul*.

Se pare că la mijloc nu este numai o neglijență din partea celor care alcătuiesc aceste programe ci un dezinteres general, nejustificat față de genul scurt. Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor, sesizată

de conducerea cinematografului că publicul preferă mai ales documentarele geografice, și rugată să includă în programe cit mai multe asemenea documentare, a răspuns că în fondul de filme nu mai există și alte producții decît cele trimise cinematografului. De ce n-or fi existînd nu știm, că doar se produce atîtea pe lume.

Putem remarca, din acest punct de vedere, lipsa unui simț de răspundere față de cei 1 000 de spectatori care trec zilnic pragul cinematografului. Este cifra cea mai de jos, corespunzătoare celor mai slabe programe. Cînd se nimeresc întîmplător și filme interesante, pentru că numai întîmplarea mai joacă un rol în îmbunătățirea programelor, atunci numărul spectatorilor crește la 3 000. Așadar, este vorba de o răspundere față de 90 000 de oameni care sînt dispuși să frecventeze cu regularitate acest cinematograful, constituind publicul său permanent.

În altă ordine de idei trebuie să remarcăm că nu numai alcătuirea programelor este defectuoasă, din pricina insuficienței filmelor. Modul în care se face programarea lasă de asemenea mult de dorit. Programele se stabilesc de pe o zi pe alta. Direcția cinematografului nu știe din timp ce anume va prezenta săptămîna viitoare. În timpul vacanței de primăvară numeroase școli au cerut cu insistență direcției cinematografului programele săptămînilor următoare, pentru că în funcție de

acestea să poată organiza vizionări colective. Direcția cinematografului n-a putut satisface aceste cereri, pentru că, din păcate, nu posedă așa ceva. Din aceeași pricină și popularizarea filmelor care rulează aici este insuficientă. Ea se rezumă la fotografiile și afișele de minimă calitate expuse în vitrina cinematografului, realizate cu mijloace „locale“. Fotografiile, spre exemplu, se fac după fotograme extrase din filme, în cabina de proiecție. Este o operațiune complicată, anevoioasă, care în nici un caz nu intră în sarcina celor care o execută în prezent, pentru că ei nu dispun de acel minimum de mijloace necesare realizării unei popularizări corespunzătoare.

În mod normal, *Tim-puri Noi* ar trebui să aibă și el drepturi egale cu celelalte săli de cinematograful, adică să dispună de panouri, în punctele de trecere, programul săptămînal să fie publicat în presă în mod detaliat, să aibă o firmă cu neon, pentru că la urma urmei și restaurantul „Siretul“ posedă așa ceva. Asta dacă vrem ca el să-și merite numele, să se adreseze marelui public.

M. HULUBAȘ

Nota redacției. Sesizările multiple ale presei și spectatorilor ne îndreptățesc să sperăm că cinematograful *Tim-puri Noi* se va bucura în viitorul apropiat de mai mult sprijin din partea întreprinderii cinematografice București și a organelor responsabile cu programarea și popularizarea filmelor.

UN S.O.S. PENTRU TOȚI MICII SPECTATORI lansează regizorul Florin Anghelescu în cea de a treia parte a serialului său intitulat *Aventurile lui Bobo*. De data asta simpaticul maimuțoi, care promite să devină un adevărat Douglas Fairbanks al filmului românesc de animație, se află angajat împreună cu nedespărțitul său prieten, papagalul Muky, într-o luptă pe viață și pe moarte, cu niște pirați feroși care au răpit o comoră. Studioul „Animafilm“ speră ca filmul, o adevărată superproducție în miniatură, să alăbe darul de a desceși vreme de cîei minute frunțile înegurate de aritmetici.

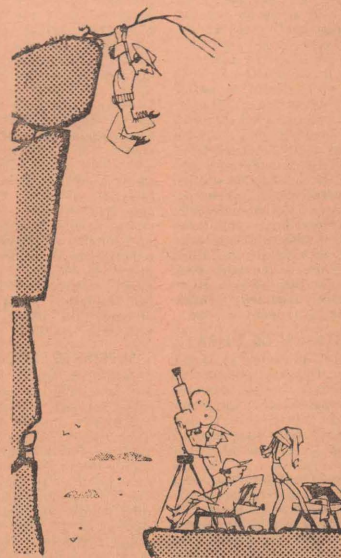
UN APARAT DE FOTOGRAFIAT împușcă soarele. Soarele își scutură coama de foc, se prăbușește în mare. Pelicula se întunece în vreme ce coloana sonoră ilustrează freacămul unei lumi care nu poate trăi în întuneric. Acesta este, pe scurt, subiectul filmului *Soarele rînit* la care lucrează în prezent regizorul Iulian Hermeneanu.

ATUNCI CÎND VREI SĂ SATIRIZEZI cameleonismul en mijloacele artei de animație, oamenii se pot preface în simple note muzicale sau, dacă vrei, notele, căpătînd un alt destin decît cel care le este propriu, pot deveni oameni. Aceasta este părerea pe care regizorul Liviu Ghilgorț o afirmă în filmul său intitulat *Paralele*. Printre eroii săi, în marea lor majoritate note rotunde, normale, apar din senin niște note pătrate, cum din păcate sînt capetele unor muritori, și care prin prezența lor distonanță strîci armonia întregului ansamblu.

CREATORII STUDIOULUI „ANIMAFILM“, care inițial își propuseseră să realizeze în anul 1966 un număr de 20 de filme de animație, ne anunță că s-au răzgîndit pe parcurs. Ei au ridicat ștacheta la cifra 24.

STUDIOUL „ANIMAFILM“ NU ESTE ASALTAT numai de idei interesante, hotărîre să se impună pe această cale și de personaje care, abandonate de fabuliști, își caută părinți adoptivi. Pînă la solicitatori se află și numeroase instituții, atrase de vasterile posibilități ale publicității cinematografice. În secția de film publicitar a studioului, regizorul Alexandru Roșeanu lucrează în prezent la cererea „Fruct-Exportului“ filmele: *Vinuri românești*, *Clupere de pădure și Fructe de pădure*.

LA CEREREA MIJLIEI CAPITALEL, dorința să cultive simțul disciplinei la pietonii rebeli și atenția șoferilor obișnuiți că vinze cu volanul în mîini, regizorul Dumitru Mihai va realiza filmele: *Reguli de circulație privind pietonii și Reguli de circulație privind șoferii*.



Fără cuvinte

desen de Eugen TARU



Norman Wisdom turnează prima sa comedie color, *Păsărea timpurie*. În vreme ce lucrea la acest film, el și-a cumpărat minusculul câțelus chihuahua cu care a fost fotografiat. «Doar el e potrivit pentru înălțimea mea» — explică Wisdom cu autoironie. Se știe că Norman Wisdom e mare doar ca actor...



Lana Turner a obținut unul din marile succese ale stagiunii cu rolul din *Madame X* — o femeie nevoită să accepte moartea socială pe care i-o impune familia bogată și puternică a soțului ei. Drama acestei victime a convențiilor sociale a fost pusă în scenă de David Lowell Rich. (În fotografia de mai sus Lana Turner într-o conversație prietenească cu actorul Sean Connery, faimosul James Bond, iar de curind văzut pe ecranele noastre în *Colina*).



Această unică imagine din filmul bulgar *Vacanța* surprinde vorbesc de la sine: e un film despre tineretul modern, cu idile și psihologia lui. Filmul va fi, speră regizorul Zoko Heska, «un apel la înțelegere față de adolescenți».

SECVENȚE



Alibiurile lui Vladimír Cech sînt fără sfîrșit. Să nu fim însă și noi misterioși: e vorba de suita de filme polifonice *Un alibi* 105 la sută și *Alibiul* este insuficient, care acum se completează cu *Un alibi* pe apă. Realizatorul cheh este sedus de genul polițist pentru că «îți dă posibilitatea să vorbești despre probleme serioase într-o formă amuzantă, agreabilă». Cît despre unele argumente, estetice, ne convinge dinainte prin fotografiile actriței sale, Ivana Strinicova.



Aceeași formație din Șapte oameni de aur o reîntîlnim în *Orele goale*: Rossana Podesta (în cîșeul de sus), Philippe Leroy și regizorul Marco Vicario. Intriga urmărește o familie tină, foarte bogată, din înalta societate italiană. În mediul Dolcei via, dragostea degenerază transformînd viața celor doi tineri într-un șir de ore goale.



Françoise Hardy, care a știut să-și impună stilul în muzică, încearcă să se afirme și în cinema. Noul ei film se numește *Un glonte în inimă*. Titlul acesta nu este o figură de stil: înima partenerului ei (Sami Freyle) la propriu pîndită de glonte ale unui gangster. Dacă — cum — și de cine va fi rănită — nu o putem încă ști!



«Steaua poloneză nr. 1» Elżbieta Czerwikowska este eroina unei comedii sportive intitulată semnificativ *Războiul sfînt*. Un film de Julian Dziedzina despre suporterii pasionați ai fotbalului, care să sperăm, va avea pasionați suporteri cinefili.



Shirley McLaine e una din cele mai ocupate, și mai inteligente ocupate femei din lume. Turnează mult — acum un nou film, *Gambit*, în care deține rolul unei dansatoare eurasiene implicate în furtul unei statuete aduse de Marco Polo. Iși scrie memoriile intitulată original «Fără pantofi te simți mai bine». Și, în plus, se ocupă mult de fetița ei. În fotografie: fetișcana din stînga e Shirley.

COLOCVIU despre regie

Artă a spectacolului, filmul a impus de-a lungul anilor, nu fără opreliști, nu fără afirmări și negări violente, regizorul, acea personalitate complexă, acel virtuoz mereu în căutarea absolutului, acel stăpîn al «baghetei magice» pe care o simțim adesea dincolo de ecran. Ne gândim, bineînțeles, la regizorul-artist și nu la cel care se mulțumește doar să-și comercializeze meșteșugul. Regizorul și-a câștigat pe deplin dreptul de paternitate asupra filmului.

După mai mult de 15 ani de existență a unei cinematografii naționale, după perindarea pe platoul de la Buftea a mai vîrstnicilor sau mai tinerilor realizatori veniți fie din rîndurile pionierilor filmului românesc, fie de pe băncile institutului, fie din teatru, este momentul să discutăm, cu toată răspunderea și competența, despre regizor ca personaj esențial în cea de-a șaptea artă.

Colocviul de față nu are pretenția decît de a fi o deschidere la o mai amplă discuție despre regia noastră de film în raport cu sarcinile actuale ale cinematografeiei românești.

Colocviu realizat de AL. RACOVICANU

Mircea Mureșan

Paternitatea regizorului — un fapt de necontestat

Manifestarea personalității — sub semnul hazardului.

Mai multă încredere în regizori!

— Uneori presa, în căutarea de controverse, alături realizatorii de film, în căutarea unor «circumstanțe atenuante», pun sub semnul întrebării calitatea de autor al filmului pe care o are regizorul. Nu credeți că ne aflăm în fața unei false probleme?

— Într-adevăr. Mie mi se pare că o problemă care nu se mai pune de mult în cinematografia mondială — aceea a paternității regizorului asupra filmului — este inutil să fie reluată, tardiv și inefficient, în cinematografia noastră. Regizorul este autorul filmului, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. Este un adevăr elementar pe care trebuie să-l recunoaștem o dată pentru totdeauna. Aș îndrăzni să spun că este vorba aici și de curaj, de responsabilitate. Nu de puține ori regizorii dau vina pe alții (cel mai adesea pe scenarist) în privința slăbiciunilor filmului. Un film însă, bun sau prost, îl reprezintă pe regizorul care l-a realizat.

— Mai degrabă ar fi timpul, acum cînd cei mai mulți din regizorii noștri își stăpînesc profesunea, să discutăm despre personalitatea artistului, despre felul cum se manifestă ea în filmul românesc.

— Este, fără îndoială, o temă asupra căreia merită să meditam. Personalitatea regizorului, felul său de a vedea lumea și de a o reflecta în opera de artă își pune amprenta totdeauna asupra filmului, după cum lipsa unor preocupări de ordin filozofic, a unor idei generoase, a unui mesaj dau naștere acelor lucrări de meșteșugari făcute, poate, cu pricepere, dar care nu au capacitatea de a-l face pe spectator să vibreze sufletește.

— Ce condiționează, în primul rînd, manifestarea personalității regizorului?

— Adesea manifestarea personalității regizorului stă, din păcate, sub semnul hazardului. După părerea

mea, un regizor n-ar trebui să lucreze decît la un scenariu la care aderă din toată inima, un scenariu care să caute răspuns la acele probleme de viață care îl preocupă. În multe cazuri se întîmplă însă altfel. Regizorii nu-și găsesc (sau nu caută suficient) acele scenarii prin intermediul cărora se pot exprima cel mai bine. Uneori, simțind nevoia imperioasă să lucreze, să-și exercite profesia, ei ajung să accepte orice. Așa apare filmul întîmplător, făcut fără căldură, cu indiferență aproape. Se rămîne doar la acele zone mijlocii de manifestare a posibilităților unui realizator de film: simț al cadrului, al distribuției, corectitudinea montajului, etc. Cu alte cuvinte, un om priceput în profesia lui și nimic mai mult. Așa trec anii cei mai potriviți pentru manifestarea a tot ce ai mai de preț în tine, anii în care îți poți dezvălui personalitatea. Cînd, după mult timp, și se pare că ai găsit ceea ce cauți, că ești în sîrșit în posesia «scenariului ideal», ai devenit un funcționar corect, care nu mai poate comunica decît platitudini.

— Au fost însă cazuri cînd, de la primul film, regizorii au probat o anumită personalitate artistică.

— În această privință, nici regizorii nu sînt întotdeauna consecvenți cu ei înșiși, nici studioul nu le pune în valoare întotdeauna adevăratele valențe de creație. Iată, de pildă, Iulian Mihu și Manole Marcus au făcut un film ca *Viața nu iartă*, care se impunea prin originalitatea concepției vizuale, prim-o roare personală manieră de a transpune cinematografice nuanțele lui Alexandru Sahia. Dar filmele pe care le-au lucrat ulterior, deși ireproșabile din punct de vedere profesional, îi reprezintă, cred, în mai mică măsură. Regizorii nu s-au mai simțit la fel de stimulați de materialele literare pe care le-au avut la dispoziție și

n-au mai izbutit să le transfigureze la aceeași tensiune emoțională. Alt exemplu: Geo Saizescu, un fervent adept al comediei. După *Doi vecini* și *Un suris în plină vară*, regizorul părăsește genul de care-l leagă corespundențe intime pentru a turna *La porțile pămîntului*.

— Nu este oare vorba și de poziția de spectatori pe care o adoptă unorii regizori?

— Totul începe de la faptul că regizorilor nu li se acordă suficientă încredere în cadrul studioului. Ei ar merita mai multă atenție. Dacă luăm cazul lui Gopo, o excepție de la regulă, vedem că atunci cînd există grijă și prețuire, personalitatea are toate porțile deschise spre afirmare.

Pe de altă parte, regizorii reprezintă un colectiv încă amorf. Și cum

profilul unei cinematografii îl dau tocmai creatorii de filme, este încă mult de făcut pentru formarea unei școli cinematografice românești. Greutățile ies și mai mult la iveală dacă ținem seama de faptul că există în rîndul cineaștilor o lene de gîndire, un refuz față de teorie (și nu puține curente cinematografice s-au format în jurul unor reviste de cinema!) și o destul de puțină efervescență în ceea ce privește ideile mari, generatoare ale unui șir de opere cinematografice. Paradoxal, acest lucru se întîmplă tocmai într-o cinematografie unde regizorul are la îndemînă o bază tehnică modernă, unde dependența de producător nu există și unde climatul creator ar trebui să fie deosebit de propice.

Lucian Giurchescu

Un privilegiat — regizorul de film.

Nu neglijați actorul!

De la teatru la film.

— Ce atribute considerați că sînt neapărat necesare unui regizor de film?

— Regizorul de film este, și acest lucru mi se pare hotărîtor, nu numai conducător ideologic și artistic, ci și organizatorul colectivului. Ce trebuie solicitat de la un creator asupra căruia apăsă atîtea obligații? În primul rînd, nu mi-l imaginez lipsit de talent. În al doilea rînd, e vorba de o deplină stăpînire a meșteșugului, a tehnicii cinematografului. În fine, să aibă o cultură temeinică. Înțeleg prin cultură contactul continuu și nediscriminatoriu cu toate domeniile artei. Vreau să cred că sînt foarte puțini regizori care consideră că au terminat acumularea culturii o dată cu facultatea! În multe cazuri oamenii sînt însă mulțumiți să știe doar ce se întîmplă în arta lor și ignorează, deliberat sau din comoditate, realitățile din alte domenii.

Cultura se manifestă și în felul în care regizorul știe să selecteze din ceea ce vede ceea ce îi este propriu și se altoiește pe modalitatea sa specifică de creație. Dorința de a realiza, cu orice preț, un film, trece uneori înaintea oricărui criteriu valoric. E un lucru la care colegii noștri din cinematografie ar trebui să se gîndească!

— Ce părere aveți despre frecvența ecranizărilor din literatura clasică?

— Avem exagerat de multe ecranizări. Și dacă unele dintre ele se ridică la o adevărată valoare artistică (*Pădurea spinușorilor* este cel mai semnificativ exemplu) altele însă nu înțelegi de ce sînt făcute. M-am întrebat adesea de ce regizorul nu urmărește un subiect propriu și se simte obligat să simuleze că ecranizează un roman sau o năvălă cunoscută (I-aș cita și pe Francisc Munteanu, cu *Dincolo de barieră*). Am

impresia că ar trebui să se ajungă la o ecranizare numai atunci când opera literară trezește un ecou profund în autorul de film. Doar amintirea unor texte și a unor autori în film nu folosește nimănui, nici cinematograful, nici publicului, care cel mult poate fi îndepărtat de la lectura unor scrieri valoroase.

— **Conside­rați că în momentul de față, după experiența acumulată, s-au conturat unele personalități regizo­rale?**

— Cînd personalitatea unui regizor nu se distinge, cînd cenusul, tratarea plată a subiectului da nota dominantă, atunci sîntem departe de artă. Liviu Ciulei n-a realizat decît trei filme, dar în ele se simte o anumi­tată căutare, o densitate de gîndire, un dramatism de o factură contem­porană, o cunoaștere a felului cum aceste lucruri pot fi transmise. Asta nu înseamnă că obligatoriu orice regizor de teatru este și un bun regizor de film. Dar nu mă îndoiesc că în cazul lui Ciulei, actorul, sceno­graful, arhitectul și regizorul de teatru l-au ajutat pe realizatorul de film să dovedească siguranță și să se semnalizeze ca o personalitate. Sau un alt nume: Lucian Pintilie. Filmul său *Duminică la ora 6* este mai mult decît un «debut promițător». El afirmă o prezență inedită în cinematografia noastră, un regizor care are ceva de spus. Eliberat de unele influențe cărora le este încă tribut ar în acest film, Pintilie va putea să devină unul dintre regizorii a cărui contribuție la dezvoltarea unei scoli cinematografice va conta. Pentru a nu se crede că am limitat, intențio­nat, exemple doar la regizori de teatru, vreau să adaug numele lui Iulian Mihu, un realizator mereu nemulțumit, mereu în căutarea a

ceva nou, totdeauna dornic să găsească cele mai adecvate căi pentru exprimarea realistă a vieții în film.

— **Credeți că regizorul de film acordă suficientă atenție evoluției actorilor noștri de teatru?**

— Cîteodată, aînd despre actorii cheamați la o probă pentru un rol sau chiar vîzînd anumite distribuții am avut impresia că unii dintre colegii noștri regizori de film nu-i cunosc pe actorii din teatru, că nu-i interesează cum se dezvoltă aceștia de la un spectacol la altul. Nu mă îndoiesc că există diferență de la scena la platou, dar am convingerea netă că majoritatea actorilor buni de teatru, cu condiția de a-i cunoaște bine și a-i urmări îndeaproape, pot fi foarte buni actori de film. O Annie Girardot sau un Vittorio Gassman, pentru a nu cita decît două nume foarte cunoscute în cinemato­graful mondial, o Irina Petrescu sau un George Constantin, pentru a ne mulțumi din nou cu două nume, de data asta din teatru și filmul nostru, pot fi exemple la cele spuse mai sus. Și ce poate fi mai concludent decît felul cum evoluează în film Emil Botta, considerat drept unul dintre cei mai «teatrali» actori ai noștri.

— **N-ar putea fi teatru un excelent studiu experimental pentru regizori, în perioada dintre două filme?**

— Cred că invitarea din cînd în cînd la unul din cele 40 de teatre din țară a unor regizori de film (mai ales în «gourile» de producție) ar fi binevenită pentru toți. Fantezia necesară regizorului de film ar putea da rezultate interesante pe scenă, iar munca organizată și minuțioasă cu actorul l-ar face să înțeleagă mai bine ce înseamnă un interpret profesio­nist, de ce cred că e mai important ca un actor să-și înțeleagă rolul decît doar «a semene» cu personajul.

Romulus Vulpescu

Regizorul nu e translator

Invitație la cultură

Pentru continuitatea în creație

cărți publicate, un scriitor consumă topuri de hirtie, pe care nu le tipărește, dar care sînt splendide exerciții de menținere în formă pentru lucrarea următoare. În ceea ce mă privește, nu las să treacă o zi fără să scriu măcar o pagină, bună sau proastă. Așa se formează stilul, așa se desăvîrșește, așa învățăm să spunem artistic lucrurile.

— **Dar despre continuitatea în creație? Este ea unul dintre factorii care asigură afirmarea unui stil, a unei concepții artistice unitare?**

— Exercițiile nu se fac în gol. Ele te pregătesc pentru opera de artă următoare. Dar trebuie să ai neapărat posibilitatea să te manifesti, să-ți comunici ideile. Dacă acest lucru se face «pe sărite», atunci poți pierde pe drum cîte ceva (dacă nu foarte mult) din ce ai mai bun. Ca să exemplific: *La mare* și apoi *Viața nu iartă* ne dezvăluiau în Iulian Mihu și Manole Marcus doi virtuozii ai cinematografului, care vedeau lumea într-un anume fel, care acordau un loc primordial transfigurării poetice, metaforei cinematografice. Nu știu dacă au obosit, dar filmele următoare, făcute la intervale destul de mari de timp, nu i-au mai găsit la fel de încălțați din

punct de vedere emoțional. Sau Jean Georgescu, excelent interpret al lui Caragiale, prin filmul *O noapte furtunoasă*, a fost lăsat să-și irosească forțele pînă să ajungă la o transpu­nere mediocră ca acel *Mofturi 1900*.

— **Ce rol joacă, după opinia dvs., contactul curent cu celelalte arti și cu știința în viața unui regizor?**

— Regizorul trebuie să acumuleze cunoștințe din felurite domenii ale activității omenești — literatură, artă, știință. Știu că e un truism, dar numai în felul acesta el va fi în stare în viitorul film să poată selec­ta ceea ce este important din punct de vedere artistic, ceea ce este convingător și adevărat. Nu se

mai «poartă» de mult artiști incuți și de altfel în nici o epocă un creator demn de acest nume nu a fost un om cu o cultură deficitară (asta neîmplîcind gradul de talent). Nu știu în ce măsură talentul se poate face, dar cultura este la îndemîna oricui. Și în orice caz, acolo unde există vocație, cultura este întodea­una de folos. Cu atît mai mult în epoca noastră, în țara noastră, unde educația multilaterală a cetățenilor este obligatorie, artistul incult este o aberație. Și dacă mai amintim un alt truism — filmul ca artă de sinteză — este foarte clar de ce regizorul trebuie să fie unul dintre cei mai culți creatori, omul informat, totdeauna de tot și de toate.

Manole Marcus

Regizorul și nevoia de a comunica

Preferința și continuitatea stilistică

Climatul artistic și «tarele birocratice»

— **Sînteți pentru exprimarea uneia sau a mai multor personalități artis­trice într-un film?**

— Formula ideală este cea a regi­zorului-autor. Se exprimă în acest caz o singură personalitate. Acest fapt însă nu exclude, dat fiind com­plexitatea fenomenului cinematogra­fic, contopirea mai multor factori care concure la realizarea filmului. Este de dorit însă ca totul să fie filtrat prin personalitatea regizoru­lui. Din această situație exclud de la început poziția regizorului ilustrator, care după părerea mea nu este o poziție creatoare. Așa asemăna-o cu aceea a unui aparat de filmat, care ar înregistra pe peliculă doar filele dactilografiate ale scenariului.

Nu există nici un motiv, din acest punct de vedere, ca scriitorul însuși să-și regizeze propriile lucrări. Acest lucru îl poate face cu ușurință, după însușirea unui anumit bagaj tehnic, profesional, care însă nu are o pondere deosebită în realizarea filmului.

Nu cred în regizorul rece, obiectiv, care așteaptă să i se dea un scenariu din care să facă film. Cred în regi­zorul dinamic, în permanentă cău­tare, cunoscător al vieții și al reali­tații în care trăiește și în dorința lui sinceră de a exprima ceea, de a reprezenta un punct de vedere al lui și numai al lui în filmul pe care îl realizează.

— **În ce condiții vedeți dezvoltarea în cinematografia noastră a acestui tip de regizor?**

— Acest tip de regizor nu se poate dezvolta decît în condițiile unui cli­mat artistic dezbrătat de tarele biro­cratice (înțelegînd prin birocratism în cinematografie nu activitatea funcționarului care scrie un referat pe o cerere, ci un mod de a gîndi înmăbușit de conformism și rutină, care se pune ca un zid înaintea oricărei idei încărcate de sinceritate). Desigur că acest climat nu se creează de la o zi la alta. El este în funcție, pe de o parte de lupta pe care o dăm cu noi înșine pentru învin­gerea clișeeilor atotstăpînitore, pe de altă parte de lupta cu atmo­sfera rutinieră, nefavorabilă creației, care mai există încă în studio.

MERIDIANE

ci
ne
ma

PARISUL ÎN
LUNA AUGUST

Regia: **Pierre Granier-Deferre**.
Scenariul: **René Fallet**, după un roman propriu (referințe: *Porte des Lilas*)
Dialogurile: **Henri Jeanson** (referințe: *Laleaua neagră* etc. etc.)
Interpret foarte principal: **Charles Aznavour** (referințe: «Il faut savoir»)

Subiectul: aventurile
unui vânzător de articole de
pescuit (Aznavour) care, ră-
mas singur în plină caniculă
pariziană (soția și copiii
au plecat în vacanță) cade
străpuns de farmecele unei
frumusețe turistice engleze
care a trecut Canalul Mi-
necii ca să se adape la
plăcerile «celui mai fru-
mos oraș din lume».

Henri Plantin
(Charles Aznavour)
este singur în luna
august...



Cunoaște o tânără
turistă engleză (Su-
san Hampshire)

se îndrăgostește...



și... îi arată Parisul.



Jean-Paul Belmondo în *Duiosul vagabond* are dezinvoltura unui tânăr
sigur de farmecul său...

PARIS JEAN-PAUL

«Vreau să fiu luat așa cum sînt»

Jean-Paul Belmondo, 35 de ani, 15 sau 20 de filme, reales în toamna trecută
președintele sindicatului francez al actorilor, a devenit în timp de numai cîțiva
ani o mare vedetă lansată de Cu suflatul la gură al lui Godard și de un film pe care
nu l-a văzut nimeni, Amicii de duminică, realizat de Henri Aisner. Turnat cu
mijloace foarte restrînse, Belmondo interpreta în acest film rolul unui tânăr
pasionat de aviație care-și petrecea duminicile ca să repună pe picioare și în
stare de zbor, împreună cu niște prieteni, un aparat scos de mult din circulație.
Filmul nu a găsit niciodată distribuitor, dar Belmondo era atît de extraordinar
încît i-a mers vestea și numeroși cinești au cerut să-l vadă. Așa se face că Jean-
Luc Godard, căutînd un actor pentru A bout de souffle (Cu suflatul la gură), s-a oprit
la el. Atît pentru unul cît și pentru celălalt, pentru realizator ca și pentru inter-
pret, acest pas urma să fie primul pe calea succesului.

Astăzi, Jean-Paul Belmondo a rămas același. Este la fel de simplu cum
era și atunci, nelundu-se prea în serios și păstrîndu-și toți prietenii de odinioară,
din timpurile grele. O primă trăsătură de caracter deci. După Pierrot-cel-nebun
turnat vara trecută sub bagheta lui Godard, a început un nou film, în regia
lui Jean Becker (fiul regretatului Jacques Becker) intitulat *Duiosul vagabond*,
în care dă viață personajului unui tânăr cam aiurit care profită de pe urma
ascendului cel-are-asupra-femeilor, ca să ducă o viață lipsită de griji, în
ciuda plictiselilor pe care o astfel de «situație» le incumbă, totuși(!).

În acest soi de existență se întîmplă uneori să întîlniști și oameni mai bizați ca, de pildă, tînră femeie (Genevieve Page) care îl atrage în odaia ei ca să fie... bătută. L-am surprins exact după această scenă, pe platou. Și-a încheiat cămașa, dar a rămas cu cravata desfăcută.

— Se spune că nu-ți plac cravatele? — Nu prea. Mă stînjenesc. Dar dacă e nevoie...

Cu miinile vîrîte în buzunare, m-a tras într-un colț relativ pașnic — pentru moment — s-a instalat într-un fotoliu și și-a întins picioarele.

— Joci în acest film un rol comic? — Da, comic.

— E mai greu? — Da de unde! Și apoi, mai schimb puțin «emploi-ul». Îmi place foarte mult comedia, mi-a plăcut întotdeauna, de cînd am debutat în teatru într-un personaj comic.

— Ce înseamnă pentru dumneata a fi actor?

— Greu de definit... A fi actor, cred eu, înseamnă să poți interpreta personaje absolut diferite, să poți exploata o sumedenie de situații, de tot felul. Este o meserie pe care mulți tind s-o considere, mai ales în cinema, drept o «meserie de amator» permițînd recrutarea «italenilor» pe stradă. Cred că cei atrași astfel pot realiza cel mult un rol, dar, nici asta nu e sigur. Oricum îl vor reuși doar dacă personajul din film are contingențe cu ceea ce fac ei în viață. Meseria de actor presupune să fii comic atunci cînd situația e comică, să fii dramatic atunci cînd situația e dramatică... Ceea ce, foarte adesea, publicul nu prea vede. Cînd un actor joacă firesc, se spune: «Așa e el întotdeauna», iar oamenii își închipuie că așa ești și în viață.

— Totuși nu crezi că este necesar pentru un actor să revină din cînd în cînd și la teatru?

— Desigur. Teatrul te împlinește, te îmbogățește în primul rînd ca meserie. Apoi contactul cu publicul îi este necesar unui actor, dacă n-ar fi decît pentru a «reîncărca acumulatorii» cum spunea unul din profesorii mei de odinioară. Și cu toate acestea, nu știu ce să prefer. În teatru joci timp de trei ceasuri și

trăiești un personaj de la un capăt la altul. În cinema, totul este segmentat. Scena durează un minut, uneori mai puțin, iar în acest răstimp foarte scurt trebuie să redai o gamă întreagă de sentimente. Ne-ar trebui altceva, un joc mai rapid, care să nu te epuizeze în repetiții nesfîrșite... Dacă mă întorc la teatru, aș vrea să găsesc o piesă foarte bună, foarte bine construită dramatic. Mi-ar place «Vicenile lui Scapin» de pildă...



Împreună cu Mylène Demongeot în *Duosul vagabond*, formează o pereche caraghioasă și cu mult haz.

— Văd că preferențele dumitale se îndreaptă net spre comedie?

— Am mai spus-o. Am jucat nouă ani pe scenă și nu întotdeauna roluri mari, dar întotdeauna personaje comice. Apoi am trecut la *Cu sufletul la gură* după care a urmat *Moderato cantabile* și o întreagă serie de filme în care eram un actor foarte serios, dramatic chiar. Îmi place și asta, dar... tot la comedie mi-e gîndul.

— N-ai vrea să joci o stagiune la Teatrul Național Popular?

— Îmi propusese și Vilar, mai de mult, să joc în «*Nunta lui Figaro*». Pe vremea aceea însă semnasem prea multe contracte, eram sclavul lor. De curînd, Georges Wilson m-a ademenit din nou. Mi-e teamă însă de gura lumii... Mulți vor spune — sau vor gîndi — că întrînd la T.N.P. vreau să-i iau locul lui Gérard Philippe. Or, este o mare prostie. Philippe era unic, a marcat T.N.P.-ul cu prezența sa uluitoare... Cine l-ar putea egala? De altfel, acest teatru merge foarte bine și fără vedete. Spre deosebire de alte scene, el se bucură de aprecierea unui public tînr, proaspăt...

— Simți vreo schimbare în evoluția dumitale din ultimii ani, de la *Cu sufletul la gură*, de pildă, la *Pierrotcel-nebun*?

— Mă înțeleg foarte bine cu Godard, ca meserie. Nu știu dacă m-am schimbat între timp, sper că da și... în bine. În orice caz, în *Pierrot* interpretez un personaj care se înscrie întruiva în continuarea celui din *Cu sufletul la gură*. Sau poate pentru că Godard este autorul iar eu același interpret...

— Ai devenit vedetă ca urmare a unui mare număr de filme jucate. Ai vrea preferință printre ele?

— Greu de dat un răspuns, pentru că pe toate le-am făcut cu mare trageră de inimă... Mi-ar place să lucrez cît mai mult cu Godard. Personajele pe care le compune el îmi sînt foarte aproape.

— Cînd îți se propune un film, la ce te gîndești în primul rînd?

L BELMONDO

Or, există o transpunere în rol și aici intervine meseria, la asta ne slujește ea...

— Pînă la urmă nu sfîrșești prin a împleți ficțiunea cu realitatea, prin a te prinde în joc, a te pierde puțin?

— Nu, nu cred. Pot spune azi că fac meseria asta de o bună bucată de vreme și nu m-am prins niciodată, nu m-am pierdut... cum se zice. Trebuie să rămii întotdeauna lucid. Mai ales să rămii lucid. Nu trebuie să te lași furat de rol, trebuie să-ți ții bine, mai bine ca oricînd, capul pe umeri, să privești în jur, să te controlezi tot timpul...

— Nu ai de gînd să te întorci în teatru?

— Nu mai îndrăznesc să spun nimic. Am anunțat de prea multe ori această reîntoarcere. Adevărul este că nu găsesc o piesă care să-mi rezească dorința de a ieși pe scenă. Și apoi, ar însemna să renunț la film pentru cel puțin un an. Și nu-mi pot permite.



O cucerire cam «de serviciu»: dehl nu întotdeauna poți împăca plăcutul cu utilul.

— La subiect. După mine, el conțea în primul rând. Apoi, desigur, mă uit la «mine», la rolul ce-mi va reveni.

— Nu te simți tentat, profund de situația privilegiată de care te bucuri, să împui un subiect la care ții foarte mult?

— Ba da. Dar nu e atât de simplu. Vedetă, vedetă, dar producătorii în primul rând. Uite Godard, de pildă, a trebuit să se zbată mult până să i se accepte scenariul la *Pierrot-cel-nebun*. Și e Godard!... Și are curaj!

— Se pare că a lucrat cu bani foarte puțini și într-un timp record.

— Da, lucrează repede și nu te obosește.

— Te lasă să improvizezi?

— Mai ales, și de asta îmi place atât. Deși urmărește o structură a filmului, care este foarte strictă și de la care nu se îndepărtează. El nu improvizează, noi însă simțim oarecum lăsați și în voia talentului nostru. Când lucrez cu Godard, am tot timpul senzația că aparatul de filmat este ascuns.

— Ce conțeați mai mult pentru dumneaele în viață?

— Familia... Îmi ador copiii. Din păcate sînt mult plecat și mi-e greu să fiu un tată model. Mă străduiesc însă... Și prietenii... Prietenii pe care îi am de când eram foarte tînăr și eu duceam greu.

— Ce te impresionează cel mai mult?

— Mizeria. Am văzut multe în viața mea și în cursul peregrinărilor la care mă obligă filmul. Nu pot uita mizeria pe care am întâlnit-o în India sau Spania...

— Te impresionează mai mult pe plan sentimental sau te și gîndești că ai trebuit făcut ceva ca această mizerie să dispară?

— Una fără alta nu e cu putință...

— Care va fi viitorul dumitale film?

— Nu știu. Dino Risi și Louis Malle mi-au propus amîndoi cîte un scenariu. Ca și americanii de altfel... Dar nu vreau să mă duc la Hollywood decît ca turist. Nici nu cunosc bine limba și nici nu mă interesează. Prefer să mi se cumpere filmele pe care le fac așa la mine. Au destui actori foarte buni ca să nu recurg la cei din Franța. De altfel, în Europa este destul loc ca să facem filme bune fără să ne expatriem. Nu cunosc vreun actor francez care să fi făcut mare școală în Statele Unite.

— Te duci la cinema?

— Foarte des. Îmi place să văd orice, dar mai ales încercările tinerilor regizori. Mă documentez, pentru că, dacă într-o bună zi va trebui să lucrăm împreună, să știu de unde să-i apuc... Sînt mulți regizori mari și celebri cu care nu mi-ar place să colaborez.

— De ce?

— Pentru că își închipuie că au dreptul să aleagă un actor numai pentru fizicul lui și să-i pună în gură vocea altuia dacă acest lucru corespunde mai bine personajului pe care și l-au imaginat. Înseamnă de fapt că nu au nevoie de mine. Vreau să fiu luat așa cum sînt sau să fiu lăsat în pace!

Abia a terminat Jean-Paul Belmondo de spus aceste vorbe — că un asistent a venit să-l caute ca să-l ducă pe platoul unde Geneviève Page aștepta nerăbdătoare să fie palmuită.

FRANÇOIS MAURIN

MOSCOVA



Serghei Bondarciuk, în vestimentul lui Pierre Bezuhov, dă ultimele indicații actorilor.

De patru ani Serghei Bondarciuk lucrează împreună cu un colectiv urias la turnarea epopeii cinematografice *Război și pace*. Două serii au și fost terminate. Pînă la sfîrșitul anului vor fi gata și celelalte două.

Cum să cuprinzi într-un film toată amplexarea romanului «Război și pace» — largă desfășurare a bătăliilor, natura care-ți apare ca o lume de necuprins, vesnică și armonioasă, desfructuarea zgomotoasă a petrecerilor din lumea mare, zborul impetuos al troiciei, iureșul atacurilor fulgerătoare, o vinătoare pasionantă cu cîini de rasă, toată profunzimea meditațiilor filozofice și lirismul subtil al sentimentelor? Cum să crezi un film al reflecției despre viață și moarte, despre predestinarea omului, la rău și la bine, la război, la dragoste, despre conștiință, într-un cuvînt despre soarta oamenilor.

«Autorul filmului nostru e însuși Tolstoi — ne spune regizorul Serghei Bondarciuk, artist al poporului al U.R.S.S., laureat al premiului Lenin. Ne-am străduit din răsputeri să punem de acord limbajul lui Tolstoi cu limbajul cinematografic. E greu. Dar ne-a venit în ajutor însuși Tolstoi. Multe scene din cartea lui au fost scrise, ai zice, de un scenarist de profesie. Chiar textul romanului sugerează cadrul, răscuririle, trecerile din planul al doilea în prim plan etc.»

S-ar părea că e simplu: lei romanul și faci din el un film. Dar epopeea lui Tolstoi se întinde pe o mie patru sute de pagini, iar scenariul lui S. Bondarciuk și al dramaturgului V. Soloviov — cuprinde «doar» două sute. Autorii au avut de rezolvat problema dificilă a ecranizării, avînd de ales între fidelitatea scrupuloasă față de Tolstoi și legile și specificul cinematografiei ca artă de sine stătătoare.

CERUL AUSTERLITZULUI

De patru ani se luptă creatorii filmului cu aceste greutăți. De exemplu. În roman: vă amintiți desigur episodul de pe cîmpul de luptă de la Austerlitz — Andrei Bolkonski, omul care a visat la glorie, la o strălucită carieră militară, zace grav rănit și își dă seama de toată deșertăciunea ambițiilor sale. În film: o mișcare bruscă a aparatului de filmat de pe cîmpul de luptă acoperit de cadavre spre norii ce se risipesc, spre necuprinsul albastru al

RĂZBOI ȘI PACE

în patru serii

De vorbă cu BONDARCIUK

TOLSTOI PUNE UN MARE ACCENT PE CULOARE

continuă Bondarciuk. Vă mai amintiți prima apariție a Natașei? E îmbrăcată în *galben*, ceea ce aduce parcă în scenă o rază de soare, un suris tînesc. În tabloul morții lui Bezuhov picioarele îi sînt acoperite de o pătură *verde*, iar mîna-i *galbenă* se odihnește pe ceva *verde*. Găsim aici ideile lui Tolstoi despre moarte ca despre o renaștere, iar nașterea este simbolizată de culoarea *verde*. («Am murit, m-am desțepat», lată de ce, de data asta, ca nîcînd înainte, visez să am un spectator sensibil și cultivat, căruia să nu-i fie străin nici Haydn, nici Goya și nici Tolstoi».



UN FILM CU
15 000 DE SOLDATI,
UN REGIMENT DE
TRUPE DE GENIU ȘI...

Toate acestea sînt probleme de creație, chinuri pe care le îndură atît regizorul cît și colectivul său.

Dar cîte alte greutăți pur tehnice, de montare, de recuzită trebuie depășite? Îngăduiți-mi numai cîteva date statistice. Cele patru serii ale filmului cuprind douăsprezece mii de metri de peliculă. Cînd s-au turnat, de pildă, scenele de luptă la care au participat cincisprezece mii de soldați, un regiment întreg de trupe de geniu și trupe sanitare, generatoare mobile de energie electrică și elicoptere — uneori se relua de cîte treizeci de ori aceeași secvență, pentru ca la capătul unei zile de muncă să se realizeze doar cinci metri utili de peliculă... Peste 40 de întreprinderi din întreaga țară au colaborat la echiparea armatelor combătătoare. S-au confecționat nu mai puțin de nouă mii de costume și s-au fabricat douăsprezece mii de chivere fără a mai pomeni de cei două sute de mii de nasturi. Pentru executarea comenzii de gablonerie s-a apelat la firma «Jablons» din Cehoslovacia.

Lupta de la Borodino a fost filmată la cîteva kilometri de orașul Drogobuj de pe șoseaua spre Smolensk. Minunile iscusite ale geniștilor au înălțat acolo

vechiul cîntun Semionovo și biserica din Borodino, au instalat bateria de tunuri a artileristului Raevski și fortificațiile generalului Bagration. Lucrările-decor construite de ei au fost atît de solide încît s-au făcut o sumedenie de filme de genul: «să fi avut Kutuzov asemenea poziții — zău nu se știe cum s-ar fi încheiat celebra bătălie».

De altfel poate că nici nu este corect să numim necazuri toate greutățile tehnice întîmpinate de colectivul de filmare — în fond toată lumea a depus o adevărată muncă de creație: în tot timpul filmării membrii colectivului s-au transformat în cercetători pe tărîmul istoriei, literaturii, științei militare, documentariști ai acelei perioade, a costumelor și obiceiurilor etc.

Cum să reconstituim astăzi petreceri vechi, de mult uitate? Sau vinători cu cîini, de pildă. Pentru filmarea acestui episod a fost necesară o pregătire de aproape șase săptămîni. S-a început prin a colinda unsprezece orașe pentru recrutarea de la diversi particulari a celor cincizeci de cîini de rasă. Dar ogarii noștri nu cunosteau nici măcar ABC-ul meșteșugului vînătoresc. Instruirea lor a început de la zero și a trebuit dusă pînă la: fuga în haită compactă, urmărirea vînatului, îndrăzneala de a ataca lupul. Dar pentru aceste performanțe s-a muncit mai bine de o lună și jumătate. Drept rezultat, episodul vînătorii s-a bucurat de concursul competent a 25 de cai de sea, 60 de ogari, 50 de copoi și 7 lupi veritabili.

NATAȘA, O FETIȘCANĂ
NEÎNSEMNATĂ, RESPINSĂ
LA PROBELE FOTOGRAFICE

În acești ani de strînsă colaborare s-a încheiat un colectiv admirabil, perfect unitar.

În sinul acestui colectiv s-a format și a devenit o adevărată artistă, tînăra Ludmila Savelieva, eleva unei școli de coregrafie din Leningrad, care la începutul turnărilor era o fetișcană neînsemnată și nearătoasă, respinsă inițial pînă și la probele fotografice.

Tot Serghei Bondarciuk povestește:

«Ludmila Savelieva posedă o calitate deosebită, am putea spune chiar unică: talentul de a reda excepțional de convingător, aproape molipsitor, toată gama de sentimente. Chiar dacă nu face absolut nimic și nu-și dă nici o ostensie, este plăcut și interesant s-o privești. Jocul Savelievei amintește adesea de jocul copiilor,

care trăiesc efectiv ceea ce joacă și nu joacă în sensul teatral al cuvîntului. Apoi mai este ceva: Savelieva este cît se poate de rușoaică în alcătuirea ei sufletească. Așa cum este ea astăzi, Ludmila pînăunde cu ușurință și cu precizie caracterul eroinei. Iată de ce palida și în aparență atît de neînsemnată balerină, o fată ca altele altele s-a putut transpune în mod idea într-o Natașa desăvîrșită — și asta n-o spun azi doar eu, o afirm spectatorii și presa».

UN COMPOZITOR DE
LA 8 ANI

«Și pentru că vorbim de debuturi, să-l amintim pe compozitorul Viaceslav Ovcinnikov, în vîrstă de 25 de ani. Biografia lui ne prezintă cazul unui om care a știut ce vrea și a mers dintr-un drumul ales. La opt ani compusese o mazurcă, cuprinsă de altfel și ea în film, iar la 16 ani a început să lucreze cu seriozitate la opera sa «Război și pace». Ovcinnikov ne-a cucerit prin fanatismul dragostei sale pentru artă. Noaptea în șir compunea pentru că ziua să dirijeze iar la un moment dat să se prăvălească peste pupitru într-un leșin provocat de... foame, căci uita pur și simplu că oamenii mai trebuie să și mîncînce» — spune regizorul despre tînărul său compozitor.

Cot la cot cu acești tineri, în colectivul filmului lucrează maeștri verificați ai scenei și peliculei ca Viaceslav Tihonov (Andrei Bolkonski), Irina Skobteva (Hélène Bezuхова), puternicul trio de la MHA: V. Stanitin (contele Rostov), A. Ktorov (bătrînul Bolkonski), K. Ivanova-Golovko (contesa Rostova) și mulți alții.

«Sincer vorbind, mă gîndesc cu multă tristețe că în curînd vom termina de tras ultimii metri de peliculă și că se apropie vremea despărțirii de Tolstoi, de imensa lume a gîndurilor și sentimentelor sale» — ne mărturisește Serghei Bondarciuk.

Elena AZERNIKOVA

MARE

E

amintiti
mbrăcată
parcă în
urris tine-
Bezuhov
o pătură
dihnește
dele lui
espre o
simboli-
m murit,
de data
z să am
t, căruia
nici Goya

Natașa (Ludmila Savelieva) avea 13 ani: «și lumea i se părea umitor de frumoasă».



DE LA
CORRESPONDENTUL
NOSTRU

Gideon
BACHMANN

Un american la ATENA

De obicei cînd spunem «peisaj grec ne gîndim la muzică «basuki», la insule însozite, la negre melodrame și... fete în negru, la apărarea vehementă a purității feciorelnice, la acceptarea sărăciei oamenilor cumsecade și la denigrarea bogățiilor cu faimă indoielnică, la citirea aprecierilor diletanțe ale turiștilor germani, în extaz în fața ruinelor, a fragmentelor de marmoră roasă și tocită de vreme care stau risipite în calea turistului după o concepție plastică bine gîndită. Cine poartă răspunderea difuzării acestor impresii eronate? Organele de resort care se ocupă de turism, «cărțile de artă» despre Grecia editate pentru

străinătate, și poate și filmul grec. În cazul în care izbuteste cineva să vizioneze un asemenea film! Pentru că în străinătate răzbate un număr foarte restrîns. Dacă analizezi producția cinematografică în ansamblul ei, impresia pe care ți-o formezi nu e prea favorabilă, deoarece filmul grec, izolat din punctul de vedere al limbii și ca fenomen cultural, trebuie să fie în primul rînd rentabil, plăcînd celor aproximativ opt milioane de spectatori dinlăuntrul țării. De la acest principiu pornesc cele cinci mari case producătoare din Grecia, precum și sucursalele lor, care nu-și pot permite decît pelicule cu care să meargă la sigur din punctul de



ELECTRA, capodoperă a cinematografiei grecești. Realizator: Cacoyannis. În rolul principal, excelenta actriță de teatru și film, Irena Papas.

vedere al încașărilor. În consecință: subiecte arhibanale și melodrame turnate în tipare tradiționale. În aceste împrejurări, filmului îi este totuși dat să se bucure de sprijinul unui aliat de nădejde sau, mai bine zis, este ajutat de absența unui adversar de temut: în Grecia nu există televiziune. Reiese deci că în Grecia se menține situația idilică dinainte de război, când cinematograful, alături de meciul duminical, era considerat principalul mijloc de divertisment al majorității populației. În prezent, în Grecia, lumea mai stă încă la coadă la casele cinematografele și nimănui nu-i trece prin cap să considere acest *statu-quo* în materie de hrană spirituală al mulțimii drept depășit. De altfel, pînă cînd nu va fi introdusă televiziunea, nu va putea fi vorba nici de producții cinematografice bune, ieșite din comun. Există, desigur, un oarecare număr de filme — total nerepresentative din punct de vedere calitativ — care au fost vizionate în străinătate, și care nu se justifică nici măcar ca pelicule prezentînd un anumit specific național, ca de pildă, *Fata în negru* și *Stella*, filme de debut ale unui regizor grec celebru — Michael Cacoyannis — care este și autorul recentului și lacrimogenului *Grecul Zorba*, adaptare după capodopera lui Kazantzakis; tot pe această listă poate fi trecut și *Micile Afrodite* al lui Nikos Koundouros. E neîndoios că temele filmelor de început ale lui Cacoyannis sînt înrudit cu cele ale obișnuitelor filme grecești, iar Koundouros a

făcut o incursiune în istoria antică ca să dibuie un subiect ca lumea; totuși e vorba despre filme care vădesc o cunoaștere a tendințelor artistice internaționale și care pot solicita interesul spectatorului străin, deoarece folosesc materialul tematic doar ca o bază de pornire în creația lor, respectînd în același timp regulile gramaticale ale artei cinematografice.

Despre aproape nici unul din cele șase lung metraje pe care le-am văzut în cursul călătoriei mele în Grecia nu se poate spune că e bun. Deși e evident că în Grecia există cinești talentați, ei ajung însă să se afirme doar în cadrul scurt metrajului. Trebuie să mai adaug că cele șase pelicule mi-au fost recomandate de către critici drept cele mai valo-

HOTUL, filmul de scurt metraj, realizat de Pateris Vulgaris, considerat de Bachmann ca unul din cele mai bune produse în anul trecut de cinematografia greacă.



roase ale anului. Erau realizate, aproape toate, de veterani în materie de regie, în timp ce scurt metrajele sînt, în majoritate, făcute de tineri absolvenți ai unor institute cinematografice străine. E de așteptat deci, ca progresul tehnico-economic (introducerea televiziunii) și cel cronologic (promovarea tineretului) să ducă în comun, în scurt timp, la un avînt artistic al cinematografelei din Grecia.

Televiziunea — un imbold dat cinematografelei

Posibilitatea ca introducerea televiziunii să atragă după sine o înnoire a unei arte cinematografice naționale, e un fapt verificat în mai multe țări, de pildă în America, Italia, Franța și Japonia. La fel cum s-a întîmplat după 1920, cînd răspîndirea largă a radioului a dus pe de o parte la perimarea unui gen de spectacole distractive ieftine (vodeviluri, circuri ambulante etc.) iar pe de altă parte, la dezvoltarea artelor dramatice majore, în principal a artei teatrale. O dată cu răspîndirea televiziunii, se ajunge practic la o diviziune în sinul cinematografelei, la două genuri perfect distincte: filmul de factură ieftină, pur distractiv și filmul care suscită reflecții, rod al unei gândiri cinematografice evolute. Dacă acest punct de vedere este adoptat și nu se mai pretind filmului distractiv realizări artistice deosebite, ne putem considera satisfăcuți cu evoluția firească pe care o înregistrează acest gen. Dar în Grecia acest punct de vedere nu este clarificat, deoarece aproape nici nu există, practic, filme dovedind maturitate artistică. Grecia este țara marilor contraste în care frumosul se impune ca o veșnică prezență, deși nu i se acordă întotdeauna respectul cuvenit, țara care se străduiește de o jumătate de secol să lichideze rămînerea în urmă din punct de vedere tehnic și social față de celelalte țări. Pretendenți te izbesc contrastele: vezi cele mai frumoase biserici bizantine de-a lungul unor străzi nepavate, sau chiar răsărind în mijlocul unui nor de praf dintr-o groapă, din

SOFIA

ARMURĂ la LU



pricina construcțiilor de zgirîre-nori care se înalță de jur împrejur. Distanța între o asemenea operă de artă și zidul abrupt al timpurilor moderne, este de... o jumătate de metru.

În agenda mea am notat filmele văzute în felul următor:

Soarta unui nevinovat de Grigoris Grigoriu: eroul — un țărăn — luptă pentru progres, binele învinge, exploatorul este alungat. *Ticloșii* de Dinos Katsurides: un fost deținut încearcă să-și schimbe concepțiile despre viață, pînă la urmă reiese că nu e copil din flori, și deci, onoarea e salvată. *Grecia fără ruine* de Angelos Lambru: o colecție de ilustrate. Cu alte cuvinte, nu există o Grecie fără ruine. *Emigrantul* de Nestor Matsas: într-un sat situat pe o insulă se află că America nu e și chiar o țară de vis. *Întoarcerea* de Erikos Andreou: o fată care din pricina războiului a apucat pe căi greșite își ucide fostul iubit; apoi se sinucide în portul Pireu. *Blocada* de Ado Kyrou: nici la Atena n-a fost de glumit cu naziștii. Un film bun. Dar bine înseamnă că e loc pentru și mai bine.

Am văzut patru scurt metraje interesante. *Hoțul* realizat de Pateris Vulgaris, o scurtă relatare a unei întîmplări din zilele noastre, petrecută într-un oraș din Grecia: un detectiv prinde un hoț și în loc să-l

A Dela CAVALERUL FĂRĂ la LUNTRAȘUL DE PE DUNĂRE



Luni dimineață, filmul regizorilor Hristo Piskov și Irena Aktașeva se înscrie pe linia reușitelor anului 1965. (Cadru din film)

girie-nori
ejur. Dis-
operă de
simplurilor
nătate de

n notat
felul

Grigoris
an — lup-
e învinge,
Ticăloșii
fost deți-
e concep-
la urmă
ri, și deci,
fără ruine
olecție de
nu există
arantul de
sat situat
frica nu e
recerea de
care din
at pe căi
t; apoi se
locada de
n-a fost
film bun.
oc pentru

metraje
de Paterns
e a unei
petre-
ecia: un
n loc să-l

aresteze stă să asculte toată povestea lacrimogenă a vieții lui, pentru ca să observe, după ce-l lasă să plece, că i-a dispărut portofelul. *Întîlnirea*, interpretat, scris și regizat de tînăra Mika Zaharopol, relatează o idilă într-o pădure: o fată frumoasă, o mașină sport, un tînăr, o întîlnire și... inevitabila despărțire. *Povestea unui bănuț*, de Dimitrios Nolas, exemplifică principiul care circulă în prezent în Grecia că e mai bine să nu ai bani de loc decît bani puțini. Făcut în stilul filmelor lui Mack Sennett, cu multe gaguri, filmul arată cum un tînăr se străduiește să scape de ultimul său bănuț. Cînd, în cele din urmă, se vede silit să-l dea de pomână unui cerșetor, acesta îl aruncă cu dispreț în canal. *Calul*, de Kostis Zols este povestea unui cal, care în timpul unui război oarecare (se pare că precizarea ar fi fost de prisos) este rechiziționat din curtea unui țăran bătrîn. Un tînăr, poate nepotul bătrînului, se duce să predea calul și apoi se întoarce singur în sat. O descriere poetică, nimic altceva, caracterizată de mulți drept o producție sentimentală, dar totuși cea mai bună peliculă prezentată la ultimul Festival de la Salonici.

În loc de concluzie

Un film artistic în Grecia? Va exista miine. Pentru că *Electra* e de ieri.

Făcînd bilanțul anului care s-a scurs, constatăm că activul filmului de lung metraj bulgar poartă pecetea unei anumite maturități de concepție, a unei analize în profunzime a problemelor ridicate de viața de fiecare zi și a unei vădite îndrăzneții în abordarea ideilor. În această privință dovezile cele mai recente le constituie în primul rînd *Cavaler fără armură* al realizatorului Borislaw Saraliev, apoi filmul terminat de curînd *Luni dimineață* al cuplului de regizori Hristo Piskov-Irena Aktașeva și, în sfîrșit, *Regele și generalul* al regizorului Veulo Radev, care merită să fie citat în deosebi pentru măiestria profesională cu care a fost evocat conflictul dintre ultimul rege al Bulgariei, Boris al III-lea, și marele patriot, generalul Zaimov.

Avem însă și un capitol «pasiv» la care sîntem nevoiți să trecem atenția, de o bună bucată de vreme încoace, a filmelor care să ne descrețească frunțile, a comedilor atît de gustate de marelă — ca și de «micul» — public. În ciuda încercării poate temerare, a lui Petre Vassiliev de a introduce — pentru prima dată în filmele noastre pe teme antifasciste — un element de comedie: este vorba de *Parola de trecere*. Pe de altă parte, s-a băgat de seamă că tinerii debutanți au dat dovadă de sîrăcie în inspirație și în creație. Mă refer mai ales la cei doi cineaști Vladislav Ikonov (cu filmul *Contumacie*) și Vassil Mircev (cu filmul *Bărbății*). În ciuda faptului că nu sînt deloc lipsiți de gust nici de știință profesională. Dar totmai de aceea le cerem mai mult decît promisiuni, mai mult decît vecnică speranță într-o operă de maturitate.

Și totuși... perspective apropiate

Cu toate acestea, se pare însă că a sosit și «prima rîndunică 1966». Să aducem ea oare, făcînd excepție de la proverbul, primăvara? Rămîne de văzut. Mă gîndesc la filmul scenaristului și realizatorului Petre Donev care reia o temă de mult uitată la noi, cea a vieții satului. Într-adevăr, *Almanah* evocă campania agricolă actuală din Bulgaria, temă dublată și de un al doilea motiv, cel al încrederei și al bănuielii, sentimente care îi frîmțită pe oameni în clipele hotărîtoare ale vieții lor. De semnalat ca un merit în plus al acestui film, faptul că întregul colectiv este alcătuit din tineri studenți înca la Institutul superior de artă dramatică, care cu acest prilej au trecut cu brio examenul.

Sedus de cele cinci premii internaționale decernate *Căpitanului*, Dimitrie Petrov nu a rezistat tentației de a aborda din nou un subiect cu copii și, credincios stilului său romantic, a ales drept decor pentru filmul



Veteranul cinematografiei bulgare, Anton Marinovici ecranizează o năvelă de Radev De-a lungul trotuarelor din care am ales o secvență.

său *Între doi*, șlepurile de pe Dunăre. Să sperăm că uniformitatea narațiunii va fi suficient compensată de pitorescul ambianței și de caracterul experimental al operei.

Zeko Heskia va încerca pentru prima oară să abordeze atmosfera de visuri fanteziste și de conflicte caracteristice din care se înfructă liceenii. Interpretii vor fi aproape în exclusivitate neprofesioniști iar ritmul alert al scenariului ne promite o lucrare plină de prospețime.

După succesul obținut de *Zborul captiv*, Dutcio Mundrov a optat o

Veteranul cinematografiei bulgare, Anton Marinovici a reluat *De-a lungul trotuarelor* (ecranizarea unei năvele de Milcio Radev): un film despre greutățile pe care le întîmpină un tînăr pus față în față cu complexitatea vieții.

După o pauză prilejuită de participarea la un film iugoslav, Nevena Kokanova, actrița nr. 1 a cinematografiei noastre, va reapare în *Carambolaj* de Lubomir Sarlandjilev și în *Cea mai lungă noapte* a lui Veulo Radev.

Și în sfîrșit: Coproducțiile



Vedeta nr. 1 a cinematografiei bulgare, Nevena Kokanova (cunoscută la noi din *Tutunul*, *Hoțul de piersici* etc).

Acest rapid tur de orizont 1966 riscă să rămînă incomplet dacă am lăsa deoparte proiectele cineaștilor bulgari privind coproducțiile. Amintim doar că s-a terminat de curînd pe platourile de Jîngă Sofia turnarea *Mostenirii Incasilor* după un roman de Karl May în colaborare cu cineaști italieni, austrieci, peruvieni și vest-germani. Se află în lucru o coproducție bulgaro-austriacă intitulată *Izvorul dragostei*, un lung metraj bulgaro-american (S.U.A.) după o povestire de Wilhelm Kauf, *Frumosul cîntăreț din flaut*, și filmul bulgaro-italian *Pungașii*. Fără să mai pomenim despre cele două coproducții cu studiourile sovietice, *Primul curier* și *Alergînd pe creasta valurilor*. Se pare că va prinde cheag în curînd și proiectul de coproducție bulgaro-maghiară *Luntrasul de pe Dunăre* după un roman de Jules Verne.

Un post-scriptum care face parte din articol

temă contemporană și de curînd a tras ultimul tur de manivelă la filmul *Întîlnire pe mare*. Să nu discutăm încă: ar fi prematur.

Două filme a căror turnare a fost întreruptă anul trecut, revin pe platouri și stîrmes, cum e și firesc, întregul. Mai ales cel al regizorului Binka Jeliakova cunoscută nu numai la noi dar și peste hotare datorită aprecierii de care s-a bucurat filmul său *Am fost tîneri...*. De data asta, ea a pornit la ecranizarea unei năvele de Iordan Roditșcov, *Balonul captiv*, un eseu închinat elanurilor umane și un adevărat caleidoscop de personaje. Un film imposibil de descris și care trebuie, deci, văzut.

P.S. Recitindu-mi articolul, mi-am dat seama de lipsa unor analize de profunzime. Dar poate că nu e un fapt întîmplător: cinematografia bulgară se află în pragul unei mari reforme ale cărei probleme sînt foarte discutate și foarte controversate, iar o analiză mai adîncită nu ar fi putut reda decît un punct de vedere subiectiv și vremelnic. Vă rămînem însă datori, în primul rînd cinematografia noastră, și apoi eu.

Ivan STOIANOVICI

Trecută de șaptezeci de ani dar mereu activă

elvira popescu

Să mă lerte cititorii români pentru îndrăzneala mea. Poate nu ar fi trebuit să scriu despre Elvira Popescu. Îmi dau seama că în patria mării artiste, există mulți critici și istorici mult mai bine informați și deci mai în măsură să se ocupe de această actriță care și-a început cariera cinematografică cu filmul *Tigăncușa* din iatăc în anul 1923. Dacă totuși îmi permit să consacr Elvirei Popescu articolul de față din seria care se tipărește anul acesta în revista *CINEMA*, o fac pentru că nu aş vrea ca în această galerie internațională de mari creatori, care în cluda celor șaptezeci de ani împliniți sint mereu activi, să lipsească steaua scenei franceze și a ecranului francez, mereu tinără și plină de temperament artistic. Stea ce-i drept franceză, dar care și-a făcut primii pași pe drumul gloriei la teatrul din București acum cincizeci de ani... Dacă deci în articolul meu se vor găsi greșeli și inexactități pe care nici vigilenta redacției nu le va sesiza, te rog, cititorule, să fii indulgent!

UN BUSINESSMAN «ÎN FUSTĂ»

Elvira Popescu a împlinit la 10 mai șaptezeci și doi de ani. S-a născut la București în anul 1894. Unchiul ei, actorul Nicolae, i-a dat primele lecții de teatru. După terminarea școlii dramatice, frumoasa Elvira debutează în anul 1910 pe scenă înlocuind o actriță care s-a îmbolnăvit subit. Această înlocuire îi deschide drumul spre o carieră strălucitoare. Aproape pe loc este angajată la Teatrul Național, prima scenă românească, echivalentă cu Comedia Franceză din Paris. În anul 1919, Elvira Popescu preia conducerea artistică a teatrului Excelsior, iar în anii 1921—1923 conduce Teatrul Mic înființat de ea, acordând, în repertoriul pe care-l alegea, mult loc pieselor bulvardiere franceze.

În teatrul românesc existau mulți actori și regizori de valoare, dar chiar și pe acest fond bogat Elvira Popescu constituia pe vremea aceea un fenomen aparte. Tinăra femeie la douăzeci și ceva de ani împunea chiar și celor mai bătrâni vâlpuri ai scenei prin multilateralitatea talen-



Elvira Popescu și André Lafaur în filmul *Trăiască regele*.

tului său. Era un excelent businessman «în fustă»: știa să gospodărească timpul și banii. Ca director și conducător artistic al teatrului era inegalabilă, descoperindu-se excelent cu autorii, cu colegii și colegele din ansamblul artistic și deseori cu capriciile publicului. Dar partea cea mai importantă, sensul vieții ei consta în actorie. Când apărea pe scenă un fluid magnetic străbătea sala. Orice piesă, oricât de slabă, căpăta viață și orice spectacol începea să strălucească. Radiind frumusețe, Elvira Popescu reușea să obțină succes chiar cu un rol neînsemnat. Deseori se abuzează de termenul «temperament actoricesc», dar în cazul artistei românce chiar cuvântul «temperament» devine neîndestulător. El ar trebui înlocuit cu «frenzie». Spectatorii nu o lăseau pe Elvira Popescu să plece de pe scenă, iar aplauzele și bisurile nu mai conțineau. Nu-i de mirare deci că în momentul când a văzut-o jucând în timpul unei vizite la București, scriitorul francez Robert de Fiers a întrezărit în ea eroina ideală a comediilor scrise de el împreună cu Cavallier. Și asta nu în traducere românească la București, ci în originalul francez la Paris.

Nu știu ce a atrănat mai greu în balanță, insistențele lui de Fiers sau acțiunile vărsate de impresarul care organiza ciclul de spectacole la teatrul parizian *Oeuvre*. Ar fi greu să stabilim astăzi, după patruzeci de ani. De fapt, Elvira Popescu nu risca nimic, pentru că în ipoteza că nu ar fi izbândit pe malurile Senei, ar fi putut oricând să se întoarcă la București. De aceea, fără prea multe ezitări, s-a decis să încerce. În anul 1923 a început spectacolele în limba română cu piesa «Patima roșie» de Mihail Sorbul. Iar la 22 decembrie a debutat în limba franceză într-o comedie scrisă special pentru ea de Louis Verneuil, intitulată «Verișoara din Varșovia». Acesta a fost punctul crucial din viața Elvirei Popescu deoarece în ziua aceea și-a luat rămas bun pentru totdeauna de la teatrul românesc. Necunoscută de nimeni cu câteva săptămâni mai înainte, a devenit peste noapte senzația Parisului: una dintre cele mai populare actrițe, vedeta de primă mărime.

«TIGĂNCUȘA DIN IATAC»

În același an în care Elvira Popescu s-a născut ca actriță franceză, trebuie să mai înregistrăm o naștere: a Elvirei Popescu ca actriță de film. În anul 1923 a ieșit în premieră pe ecranul românesc filmul *Tigăncușa din iatăc* în care unul din rolurile principale era jucat de cunoscuta actriță de teatru. Acesta era, bineînțeles, un film mut și cu toate că s-a bucurat de mult



«Când apărea Elvira Popescu pe scenă, un fluid magnetic străbătea sala».

succes, ar fi greu să-l considerăm drept o capodoperă a artei cinematografice. România nu avea pe atunci o producție cinematografică organizată. Nu existau nici studiouri, nici laboratoare, iar numărul modest de cinematografe nu garanta nici amortizarea unor filme mai ambițioase și realizate mai îngrijit. Despre o producție constantă și regulată nici nu putea fi vorba. Din când în când apărea câte un temerar care-și asuma riscul de a realiza un film românesc. Rețeta «culorii locale» nu era complicată: trebuia să apară pe ecran un conac sau un palat de bogătași, un sat pitoresc și străie de sărbătoare ale țărănilor etc. Regizorul german Alfred Halm a fost angajat de studioul proaspăt înființat «Rador Film» care colabora cu firma berlineză «Spera Film» pentru a realiza *Tigăncușa din iatăc*. Un olandez destul de anonim a servit drept operator, iar alături de Elvira Popescu a apărut actrița de teatru Dorina Heller. Filmările în exterior au fost realizate în cartierele muncitorești din București, la una din mânăstirile din apropierea orașului și la reședința particulară a prințului Bibescu. Ca studio, a servit scena Teatrului Național. Acțiunea filmului se petrecea în anii cincizeci ai secolului trecut și înființa trista soartă a țiganilor. *Tigăncușa din iatăc* s-a bucurat de mult succes în cercurile largi ale publicului, dar critica a fost mai degrabă rece, subliniind naivitatea scenariului, regia neizbită și jocul teatral al actorilor. Insușeșul debutului ei cinematografic a descurajat-o pentru multă vreme pe Elvira Popescu. Atulul ei principal îl constituia glasul, iar cinematograful era pe atunci mut. De aceea «steaua» filmului lui Alfred Halm nu s-a dus la Berlin și de acolo la Hollywood, ci a plecat să culegă lauri scenei la Paris.

«VERIȘOARA DIN VARȘOVIA»

Să ne întoarcem deci în capitala Franței, la cariera teatrală a Elvirei Popescu... Actrița română, postopită pe pământ străin îi datorează mult scriitorului Louis Verneuil. Acesta nu era un scriitor de primă mână și nu se bucura de un prestigiu deosebit, dar nu i se putea contesta o mare abilitate în construirea dramatică a pieselor sale și în folosirea unui dialog viu și curgător. Verneuil debutase ca autor de comedii în 1917 cu o farsă bulevardieră intitulată «Fata din baie». Când a întâlnit-o pe Elvira Popescu, își câștigase, în lumea teatrală, o poziție bine stabilită ca autor al citorva piese de succes. Mai tirziu, multe dintre ele au fost scrise special pentru Elvira Popescu: eroina vorbea franțuzește cu un puternic accent străin. Polonia era pe atunci un fenomen nou pe harta politică a lumii, iar francezii nu au păcătuit niciodată prin exces de cunoștințe geografice. Nu trebuie deci să ne mirăm că verișoara din Varșovia avea numele ruse de Sonia, iar multe dintre extravagantele ei erau atribuite de autor «sufletului ei mare, tainic, suflet de slavă» (nota bene: în Polonia, piesa lui Verneuil s-a jucat sub titlul neutru de «Verișoara exotică»). Elvira Popescu și-a aflat în personajul Soniei rolul vieții ei. A luat-o cu frenzie, fermecind cu franceza ei stilită. Și în timp ce alte actrițe străine, care apăreau pe scenele pariziene, făceau tot ce le stătea cu putință pentru a-și pierde accentul străin, Elvira își dădea în aceeași măsură ostensela ei, în ciuda capacităților ei actoricești și lingvistice, să-și păstreze vorbirea stilită. «Verișoara din Varșovia» a bătut toate recordurile succesului, ajungând la un număr de peste o mie de spectacole. Louis

Verneuil a scris piese noi pentru fermecătoarea română: «Ai să te măriți cu mine», «Amanul doamnei Vidal» și «Trăiască regele». «Verișoara din Varșovia» și «Amanul doamnei Vidal» au fost cele mai mari succese de casă din Franța în deceniul 1919—1929. Elvira Popescu domnea pe atunci în teatrul bulevardier alături de Sacha Guitry, Raimu, Victor Boucher, Huguette Duflot și Gaby Morlay.

APARE SONORUL

La începutul anilor treizeci, în film apare sunetul și în fața Elvirei Popescu se deschid noi posibilități artistice. Evitase ecranul atâta timp cât cinematograful fusese mut. Acum, când publicul putea nu numai să vadă, dar și să audă — situația se schimbă cu totul. Louis Verneuil îi vine în ajutor ca scenarist, adaptându-i piesele. La transpunerea pe ecran a «Verișoarei din Varșovia» îl ajută Henri-Georges Clouzot, pe atunci încă necunoscut de nimeni. Regizorul filmului este italianul Carmine Gallone, iar partenerul vedetei, André Ranne. *Verișoara din Varșovia* a apărut pe ecranele pariziene în primăvara anului 1931 și s-a bucurat de un succes la fel de mare ca și spectacolul de teatru. Spectatorii aveau de altfel ocazia să compare două creații, deoarece în timp ce filmul rula la cinematografe, Elvira Popescu putea fi văzută «în carne și oase» pe scena teatrului «des Nouveautés». În anii treizeci, noua stea de cinema apare în douăzeci și șase de filme. Acestea sînt în majoritatea cazurilor adaptări după mari succese scenice, realizate de regizori destul de mediocri, dar bucurându-se de aprecierea publicului. Elvira Popescu joacă întotdeauna cu temperament și pe alocuri copiază rolurile sale de pe scenă, dar nu trebuie să uităm că filmul francez bulevardier a preluat aproape textual convențiile scenei bulevardiere. Printre creațiile cele mai bune de acest gen trebuie să menționăm personajele intruchipate în următoarele filme: *La Présidente*, după piesa lui Hennequin și Weber, regia Fernand Rivers, *Haina verde*, după piesa lui Cavaillat și de Fiers (regia Roger Richebé) și *Eusébe Deputat* (după Tristan Bernard) în regia lui André Barthomieu. După părerea lui Jacques Siclier, singurul film în care Elvira Popescu s-a dezbărat de maniera ei bulevardieră și a creat un personaj autentic, aproape realist, a fost *Paradisul pierdut*, regizat de Abel Gance.

ELVIRA POPESCU — INSTITUȚIE PARIZIANĂ

Carierea cinematografică a Elvirei Popescu este unică în felul ei. Filmele în care a apărut sînt mediocre, dacă nu chiar slabe. Excepțiile sînt foarte puține la număr. Și totuși, în fiecare dintre aceste filme artista a reușit să creeze personaje interesante. Criticii scriind aspru, amar sau acru

despre creațiile literare ale domnilor Barthomieu, Colombier, Richebé sau Rivers, găseau întotdeauna un cuvînt cald și deseori chiar laude entuziaste la adresa Elvirei Popescu. Și de aceea nu este un paradox de neînțeles că eroina acestor filme a fost în anii treizeci una dintre cele mai populare actrițe franceze. În ancheta care s-a făcut printre proprietarii de cinematografe din Franța, Belgia, Elveția și Africa de Nord, din inițiativa revistei de specialitate «La Cinématographie Française», Elvira Popescu a ocupat cu cînte local al șaptelea. După Viviane Romance, Danielle Darrieux, Yvonne Printemps, Michèle Morgan, Corinne Lu-chaire și Annabella, dar înaintea Gretei Garbo, Edwigei Feuillère și a Françoisei Rosay.

Totuși filmul pentru Elvira Popescu a însemnat doar o prelungire sau o extindere a activității ei principale — teatrul. Elvira Popescu este acum ceva mai mult decît o actriță populară, este o instituție cu adevărat pariziană, este unica regină de neînlocuit a repertoriului bulevardier. Iată ce scrie despre ea «Enciclopedia teatrului francez contemporan»: «Descoperită în piesa «Ma cousine de Varsovie», Elvira Popescu s-a menținut timp de douăzeci de ani în centrul furtunilor și a uraginelor provocate de ea. Pe scenă, în jurul ei zburau mobile și alte obiecte, intrigile aduceau la paroxisim în acompaniamentul cacofonic de urmărit și ghionturi, iar pe acest fundal strălucneau: fața ei, dinții ei, tenul ei, părul ei». În cuvinte mai puțin complicate, același adevăr se poate exprima mai scurt și mai succint: radia de pe scenă, plină de viață și frumusețe, eterna ei tinerețe.

«LA GRANDE DAME»

Anii de război sînt ani de filme proaste și spectacole sărăcăcioase. Apoi intervine renașterea postbelică, în special în teatru. Elvira Popescu este acum «une grande dame», deaceia scenei pariziene. În filmul lui Abel Gance *Austerlitz* (1961) ea joacă un rol important — cel al Leitiiei Bonaparte, mama Cezarului. Acesta este drumul unei actrițe: de la fiice rebele la mame pline de demnitate. Dar întotdeauna atît de pline de demnitate? Altfelva pare să dovedească rolul cel mai recent al doamnei Elvira Popescu — «La mamma» lui André Roussin pe scena Teatrului Marigny (februarie — martie 1966). Din nou un rol jucat la diapazonul cel mai înalt al temperamentalului, unei chiar o șarjă, plină de momente dramatice și explozii lirice. Timpul trece repede: de la premiera «Verișoarei din Varșovia» au trecut patruzeci de ani, dar septuagenara «Verișoară» română, care a devenit mai pariziană decît multe pariziene din naștere, este mereu la fel de fermecătoare și tînără.

Jerzy TOEPLITZ



O scenă de un autentic «suspense» dramatic dintr-un western autentic (ca valoare artistică). «Ultimul tren din Gun Hill». În fruntea bandei înarmate ce traversează piața înconjurată de polițiști: Anthony Quinn.

ci
ne
ma

DIN ISTORIA GENURILOR

westernul

Și acum parodia excesului de pumni, pistoale, băți ca în «Șapte păcate»: «Joe Limonadă».



PLEDOARIE PENTRU GEN

S-ar putea ca titlul să pară ciudat. În ultimii doi ani ecranele cinematografelor au adăpostit cu dăruire (și uneori cu prea mare îngăduință) numărate westernuri. O simplă enumerare este, credem, edificatoare: *Ultimul tren din Gun-Hill*, *Cel 7 magnifici*, *Comaro din Lacul de argint*, *Winnetou*, *Old Shatterhand*, *Ultima cavalcadă spre Santa-Cruz* sau parodiile la adresa genului ca *Joe Limonadă*, *Fernand cow-boy*. Presa cinematografică le-a acordat un spațiu larg, spectatorii au fost cuceriti de cavalelele mai mult sau mai puțin eroice ale călăreților cu sombrero și pistol. Gen de mare popularitate, el s-a bucurat întotdeauna de simpatia marelui public. De fapt, istoria westernului aproape că se confundă cu istoria artei filmului. Paternitatea primului western o deține cel pe care critica de cinema are să-l numească după moarte, «Mălaie-ai americane și anume Edwin S. Porter. Era în 1903 când o peliculă de o bobină intitulată *Great Train Robbery* (Jaful trenului postal) a devenit celebră. Era o poveste simplă (aproape schematică ar zice astăzi unii) dar care cuprindea în embrion aproape tot ce vor «inventat» mai târziu alții în materie de western și tipologia sa (bandiții îi imobilizează pe telegrafistul gării, etecă trenul postal, telegrafistul este salvat și dă alarma, la saloon, unde scriu bea whiskey. Începe urmărirea pe cai, bandiții — firește — sînt prinși după o luptă spectaculoasă la care își dădau concursul acrobați), specialiști în căderile de pe cai). Primul cow-boy generos al ecranului a fost Max Andersen al cărui personaj de mai târziu — Broncho Billy — va cuceri spectatorii de pe continentele a merican și european.

Guy Allombert: Eroul westernului are un suflet de aventurier. El descoperă, cucerește, luptă și se instalează. Va reflecta și se va civiliza apoi...

...În afara imaginilor de pistoladă și cavalcade, care îi sînt inerente pentru a rămîne fidel unei legende pe care o recreează, westernul este imaginea unei țări.

Jean Mity: Pe plan istoric westernul corespunde foarte exact cu speciilele «chansons de geste» și cu saga-urile scandinave. Cu atât mai mult cu cît istorioara unui cow-boy îndrăgostit, urmărind indienii care au răpit o fată de la fermă, este mărțuria unei acțiuni colective, chipul unei națiuni în mers.

O mare artă avea să facă însă din western Thomas Ince, unul din cei mai prodigioși realizatori americani din epoca pionieratului cinematografic. El a adus în western lirismul literaturii populare americane despre vasterile preerii din Far-West. Liric și epic, Ince realiza adevărate epopei ale colonizării cîmpurilor cu ierburii urșice și cactusii printre care rătăceau bizonii și aventurieri fără lege.

UN CAVALER AL DREPTĂȚII VESTULUI: RIO JIM

Desi în filmele sale acțiunea constituie elementul esențial, Ince nu neglija profilul psihologic al eroilor. Unul din primii mari sîcșanști ai cinematografului, un fost ziarist, pe nume Gardner Sullivan, era cel care îl scria filmele. El doi l-au creat pe marele, generosul, neuitatul Rio Jim. Cine a fost Rio Jim? Un cow-boy rădător, cavalier al dreptății, omul de nicăieri, despre care nu se știa niciodată de unde vine și încotro se îndreaptă. El era cel care apărea ca din senin, aducea dreptatea și făcea să inflorescă speranța în sufletul celor ce-l înfățișau. Dincolo de curajul și puterile sale de legendă, Rio Jim era un personaj de o unică și tristă poezie. Eroul însingurat, atît de frecvent azi în cinematograful (și natural) occidental, a apărut pentru prima oară sub înfățișarea lui Rio Jim. Izolat de bună voie de lumea de nedreptate și bun plac a vestului fără lege, Rio Jim era un însingurat activ acționînd în numele unei justiții de factură populară. Există deci un puternic filon popular (aproape de factură legendară și folclorică) în profilul lui Rio Jim care a devenit de atunci prototipul eroului generos din western.

Nu se poate vorbi de farmecul cu totul deosebit al acestui personaj

despre care Louis Delluc spunea că aparține omenirii ca și d'Artagnan sau Cyrano — fără a pomeni de cel care i-a dat viață pe ecran: William Surrey Hart a cărui biografie parcă îl predestina rolului. W.S Hart se născuse în vest, părinții i-au murit acolo, iar el a fost crescut de o indiană chiar în mijlocul peisajului pe care avea să-l însușească prin prezența sa). În filmele lui Ince și ale lui Rio Jim peisajul sălbatic al marilor canioane căpătase dimensiunile unui personaj uman, infinite nuanțe lirice. De atunci numărați realizatori și actori și-au adus contribuția la impunerea westernului ca artă autentică (Gary Cooper, John Wayne vor fi continuatori demni de Broncho Billy și Rio Jim, iar regizori ca John Ford, William Wyler, John Sturges și alții vor duce mai departe stăruia preluată de la Thomas Ince). Iată dar că westernul nu a constituit niciodată numai un gen de divertisment, ci a adus pe ecran cu gravitate și lirism nu aventura în sine ci lupta generoasă în slujba idealului de dreptate. Dacă astfel stau lucrurile, putem fi mulțumiți cu ceea ce s-a văzut în ultimii doi ani pe ecrane?

KARL MAY ÎN PODIȘUL DALMAT

Ciclul de filme inspirate de literatura lui Karl May și realizate de cinești din R.F. Germană în peisajul Alpiilor Dinarici și al podișului Dalmat sînt departe de original, alcătuit simple tablouri vivante pe tematică western. Cinești rîmîni fideli literaturii, dar nu se ridică la emoția acestora. Le lipsește poezia aspră proprie genului. Se simte prea mult în filmele acestora că indienii sau pionierii westernului s-au născut și trăiesc pe asfaltul orașelor, că

Henri Colpi: În muzica filmului de la Hollywood dinaintea de 1940, o partitură rămîne excepțională: inspirată din temele populare ale Far-West-ului, subliniînd remarcabil ritmul interior al imaginii, discretă, este aceea a lui Boris Morros pentru *Diligenta*.

John Wayne: Atîta timp cît se vor face filme, vor exista westernuri. Există epoci în care nu s-au realizat westernuri suficient de bune. Altele în care s-au produs prea multe. Dar fascinația lumii întregi pentru vechiul FarWest nu va înceta nicicînd. Fiecare generație îl descoperă la rîndul ei. În ceea ce mă privește, voi continua să fac westernuri atîta timp cît voi juca. Este singurul nostru folclor și folclorul este esențial pentru o țară.

André Bazin: John Ford a ajuns la echilibrul perfect între miturile sociale, evocarea istorică, adevărul psihologic și tematica tradițională a regiei westernului. Nici unul din elementele fundamentale nu trece înaintea altuia. *Diligenta* evocă ideea unei roți așteptate perfecte încît ea rămîne în echilibru pe axul său, în orice poziție ai pune-o.



Un «remake» al lui «Billy the Kid» cu actorii Wallace Berry, de data aceasta alături de Robert Taylor (1941).

Atanasie TOMA



WESTERNUL COMIC

Se pare, la prima vedere, că între filmul de aventuri și comedie nu poate exista nici un punct de contact, nici o formulă de fuziune. Exceptăm bineînțeles parodia, care constituie, de fapt, o operație de dinamitare și de demontare a mecanismului unui gen. Cu toate acestea, comedia western a apărut încă din anii de copilărie a cinematografului. Stelele echipei Mack Sennett și-au executat fiecare, rînd pe rînd, numărul său de virtuozitate. Esențial însă

este numai «parențenă» parodică; artistul burlesc mai degrabă face o reverență westernului, decât să-l ia temelia lui. Deși folosește ironia, aluzia, gagul exploziv, în realitate procedeul comic se însușește într-o structură care îl atrage chiar, îl fascinează. Și atunci Chaplin realizează *Goana după aur*. Găsim aici multe constante ale westernului legat de eroul căutător de aur în Alaska: viața brută de dincolo de frontierele civilizației, fragilitatea fapturii umane în luptă cu elementele naturii, micile bucurii și marile drame ale unor halucinanți fugăriți de ură, mizeria sau singurătatea. În cabina izolată, vagabondul flămînd își mănîncă sîrurile de la pantofole metamorfozate în spaghetti, iar amnezicul Jim își vede tovarășul transformat în imaginea atrăgătoare a unui uriaș pui de găină. Ne aflăm în fața unui tipic gag de metamorfozare, în care mirajul artistic continuă mirajul egoanei după aur și din viața reală.

PARODIA ȘI WESTERNUL

O intenție parodică poate să fi existat la început în filmul *Harold Lloyd cow-boy*. Eroul imperturbabil, sigur de sine, își ține în săh adversarii, din față sau din spate, aparent fără să fie atent la ceea ce se petrece în jur. Pe parcurs, eroul intră însă în pielea personajului, și marioneta se prefacă în om — este adevărat într-un om dotat cu reflexele și precizia unui mecanism perfect reglat la condițiile de pericol permanent al epocii. El termină de altfel în stilul propriu comediei sale, în happy-end; căsătorit, își privește copiii care i-au moștenit ticurile și care, în joacă, se pregătesc pentru viața de Vest. Gluma e permanentă, dar Lloyd nu persiflează. El glumește din cînd în cînd și pe propria sa socoteală, pentru că a tras de viața irezistibilă a aventurii, nu reușește să se încadreze în ea.

În *Fatty*, șerif, eroul constient de importanța și onorabilitatea funcției pe care a primit-o, sosește într-un tipic oraș de vest, călare pe un măgăruș. La porțile orașului un cîmățir imens, cu morminte proaspete, se întinde pînă în zare. «Este cîmățirul șerifilor!» i se spune. Intrînd în oraș, e nedumerit cînd trece prin fața unui han ciudat, unde zărește cîte-o familie pingling la fiecare fereastră. «Este Pensiunea Văduvelor de șerif», i se comunică încă o dată cu tonul precis al celui ce spune un lucru banal. Și *Fatty* simte cum apăsarea difuză începe să-l înconjoare din toate părțile. Efectul comic rezultă aici din autenticitatea cu mai deplină a unui climat sufletesc, din cochetăria cu groaza. Atmosfera tipică a Vestului e înzestrată cu atîta vitalitate încît se opune intențiilor parodice, și împotriva artistului, se impune a fi luată în serios. Lupino Lane este un fricos băiat de prăvălie, care se împiedică și cade de trei ori pe minut. Pentru ochii trumosi ai teleni, se va duce însă să înfrunte pe temutul Jack al negru, teroarea tinutului. Noi zîmbim pe seama stîngăciilor lui, care, în mod curios, se va dovedi mult mai eficace decît violența brutelor pe care trebuie să le întîmpine, și nu ne îndoiim nici o clipă de realitatea eroului și a sincerității comportării sale.

PARODIA WESTERNULUI

Filmele recente Joe Limonada, *Fernand cow-boy* continuă astfel o tradiție străveche, dar cu mult mai puțină vervă și inspirație. Parodia este folosită în continuare drept un pretext, la care se renunță apoi, pentru a se participa cîntit la joc. Fenomenul e cunoscut și în literatură. Cervantes a conceput pe Don Quijote ca pe o mască literară, prin care intenționa să realizeze o satiră a romanului cavaleresc al epocii. Pe drum însă paleta a refuzat să se lase mînuită de sfori, s-a revoltat împotriva stăpînului său, revendicînd dreptul la o existență umană profundă. Literatura populară, naivă și exagerată, cu efectele senzaționale ale întîmplărilor și sentimentalismul real al eroilor își demonstrează în însuși laboratorul de creație al marelui scriitor, trăsăturile necunoscute, neînțese, dar viabile și necesare ale existenței sale. La fel s-a întîmplat și cu bonomul Pickwick, imaginat de Dickens ca un subiect amuzant de foliole, dar care a spart cadrul sumar al caricaturii, pentru a-și descoperi o căldură și o noblete suflitească, cuceritoare.

DONALD COW-BOY

Un capitol aparte constituie tema western în filmul de animație, de la goricul Mickey și rățoiul Donald, pînă la Dick și Jerry, trecînd prin școlile iugoslavă și chehoslovacă, care-l folosesc cu înclinație predictibilă sau parodică (amintim de cunoscutul *Cîntec al presei* al lui Trnka). Universal grațios, subtil, al animației, în întregime plămîdit de fantezia artistului, contrastează în chipul cel mai absolut cu realitatea directă, brutală a westernului. Cu toate acestea atracția există și continuă să se exercite. Explicația constă — poate — în punctele comune ale celor doi eroi, amîndoi fiind personaje «dintr-o bucată» reduse la esență cu valoare de simbol.

SINGURI ÎN FAȚA DESTINULUI

Cum de a fost însă posibilă dezvoltarea formulei comice într-un gen atât de diferit și de îndepărtat ca mentalitate? O legătură, totuși, există între cele două personaje deosebite — eroul grav, construit «dintr-o bucată» al westernului și cel deconstructiv al burlescului. Și unul și altul sînt refractari vieții sedentare, duc o existență nomadă, vin de nu se știe unde și vor pleca la sfîrșit nu se știe încotro. Societatea îl întîmpină pe amîndoi de cele mai multe ori cu ostilitate, eroul cu indiferență, niciodată cu brațele deschise. Cu violență pe eroul din epopee, cu sarcasm pe eroul burlesc. Și într-un caz și în altul ei sînt singuri în fața destinului, trebuie să-și îndeplinească misiunea și să rezolve problema, fără nici un ajutor din afară. Neviole fizice ale existenței nu-l preocupă, trăiesc parcă exclusiv pe plan spiritual. Și poate că apăsător lor este întîmpinat cu ostilitate pentru că prezenta lor ridică pentru cei din jur o problemă acută de conștiință — dreptate în western, bunătațe în comedia burlescă.

I.C.



«Kid» cu a această



Si iată un surrogat de western, o comedie palidă ce face să pălească și mai mult celebrele «Fete palide» ale preeriei. (Old Shatterhand)

«Comedie, o dramă, un western», iată cum e caracterizat filmul «Marle Mc. Lintock» avînd ca protagoniști pe John Wayne (un veteran al genului) și Maureen O'Hara (dreapta). În fotografie apare fata (din film) a lui Lintock (Stefanie Powers) și în film băiatul (din viață) al lui Wayne: Patrick Wayne.



«Se pare că Ford a vrut să facă din «Diligenta» un monument de neuitat închinat gloriei westernului». (J.A. Legrand)



face aici în t de ulte. chiul ge- a ce nuri stru- pară.



Întâlnirea tinerilor fugari din Diamantele nopții cu bătrînii cu fețe desfigurate care îndreaptă puștile asupra lor continuă panica sub care se dezvoltă acțiunea filmului.



Vaghe stelle dell'Orsa — ultimul film al lui Visconti — transpunere modernă a Electrei, aparține și genului polițist prin tensiunea care apasă asupra unor personaje (aici Claudia Cardinale).

PUNCTE
DE
VEDERE

Ci
ne
ma

Cea de-a doua IDENTITATE

Într-o prefață celebră, Malraux observe că Faulkner introduce tragedia greacă în ambianța aventurii polițiste (autorul «Condiției umane» recomandă cititorului francez romanul «Sanctuar»). De atunci remarcă a devenit un punct de reper, fiindcă ea a permis radiografia unor trăsături ale artei moderne. De îndată ce lectura e și incursiune în niște lumi suprapuse, nu pot fi concludente impresiile fugare constituite, fără efortul de a arunca o privire și dincolo de realitatea imediată a operei.

Există adesea un strat exterior, zona de atracție directă (încrîșnat al ciocnirilor, suspensie, încordare, senzualitate, șir neîntrerupt de fapte) care favorizează un contact spontan, nemijlocit cu cititorul. Chiar pe acest plan unitatea e riguroasă fiindcă sînt respectate prerogativele genului și un înțeles sumar se degajă lesne.

Cine se încumeta să pășească mai în adîncime descoperă însă și alte resur-uri invizibile de la suprafață. De o conformație complexă, cu mai multe trepte de captare, opera adăpostește uneori abia în regiunile mai profunde sensurile ei reale: dezvoltări ale psihologiei, algebră a sentimentelor și a cuceririlor, subtext liric-filosofic.

Dacă, grabită, critica nu sezează relația subtilă de planuri, ea poate absolutiza un singur traseu, de obicei cel concret-palpatil, învelșul epidermic care, izolat de rest, duce la concluzii limitate.

Mi-am amintit fraza lui Malraux citind auto-comentariul scris de Visconti la *Vaghe stelle dell'Orsa*, film contestat și apărut cu vehemență în critica occidentală (textul este reprodus de revista «Cahiers du Cinéma», nr. 174 din 1966). Ceea ce l-a nemulțumit pe regizorul italian a fost îndiferența cu care unii critici au trecut peste intersecția de motivic relevantă și învăluitul concomitent de film. Transpunerea modernă a Electrei, *Vaghe stelle dell'Orsa*, aparține și genului

polițist prin tensiunea bănuielilor care apasă asupra unor personaje. Undeva se ascunde un vinovat, indicile se string dar se și respiră, suspiciunea răcoltește existențele. Deși la început totul pare clar, mai tîrziu rețeaua tîrelor se complică, reacțiile ajung obscure iar personajele capătă o ambiguitate imprevizibilă inițial. «Polițismul» e un intermediar al tragicului. Să așteptăm să vedem în ce măsură filmul exprimă intențiile lui Visconti. Oricum, regizorul își pledează cauza folosind, fără o referință directă, termenii ecuației propusă de Malraux.

Nu putem găsi o asemenea dualitate a structurii și în alte filme de notorietate contemporană? Dacă da, menirea criticii ar fi și aceea de a stabili nu numai elementele fuziunii, dar și gradul ei de organicitate.

Hatari relatează momente palpitate din acțiunea de prindere a unor animale sălbatice. Este filmul lui Howard Hawks doar un documentar pasionant cu popasuri ici-colo rezervate relaxării sentimentale? Fără a atinge o metafizică a sublimului, cum pretend unii comentatori entuziaști, totuși **Hatari** explorează admirabil o tipologie cu natura ei contradictorie. Bărbatul dur, temerar, pentru care primejdia este o stare prielnică, se mișcă stîngaci, greoi printre mobilele casei. Spațiul lui de desfășurare este cîmpia nesfîrșită, condiția de manifestare, viteza demență a mașinii, înfruntarea cu bestia hîrtăuită. Cu ochii sticloși, cu strigăte barbare, cu o iluminare de extaz a privirii își cheuie el virilitatea în timpul cursei. Lingă femeie însă, toate tentativele de expansiune afectivă se termină în ridicol (mînjitul cu cremă, răsturnarea obiectelor, ivirea elefanților în momentul mărturisirii amoroase). Eroul viteză, dar naiv, stîngaci în comunicarea sufletească trebuie să parcurgă încă un stadiu de inițiere pînă a ști să fie activ, tandru și chiar să-și cristaliceze lui însuși stările sufletești. Elementele ale acestei comportări au fost

studiate. Filmul devine astfel o subtilă descripție psihologică travestită în senzaționalele dezlănțuiri ale energiei.

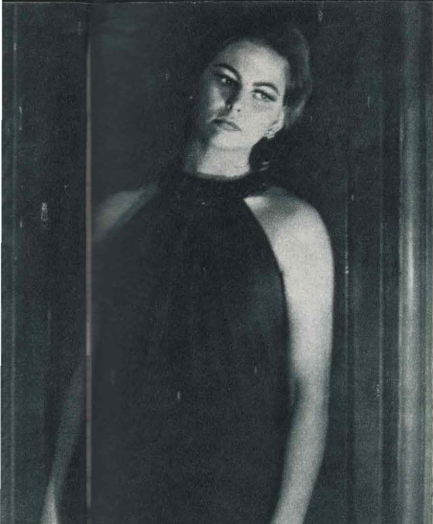
Pornind de la un roman renumit al lui Fielding: «TOM JONES» filmul lui Richardson reconstituie peripecțiile picarești ale eroului și totodată un secol trecut cu costumele, moravurile, felul său de viață. Este **Tom Jones** doar un film atractiv de epocă?

Pagini de efuziune romantică din roman (dragostea dintre cei doi tineri) sînt tratate în stilul lui Richardson cu un laconism al imaginii de carte ilustrată: e o beție a culorilor dar și un suris detașat și amabil și malițios. Chiar spectatorului i se fac ochiade, e luat complice, ca să se amuze de întorsăturile evenimentelor. (Ne amintim falsa pudoare a băiatului.) Ironia nu mizează farmecul evocării, dar o adaptează spiritului avar în sentimentalitate, propriu seculului nostru. (Uncle observații pătrunzătoare sînt consemnate în cronica din «Contemporanul» a Anei Maria Nartî.) Ritmul frenetic al galopului în urmărire vinatului ține mai ales de o surescitare modernă. Despre pictura apucăturilor vremii putem afirma că e făcută sarcastic cu satisfacția nemiloasă de a smulge măștile (educatorii lui Tom Jones, lumea saloanelor etc.). Deși băiatul trece prin întîmplări cu nonșalanță și cu o nedezmînjîț flegmatism, în el, latent, crește paradoxal și o minie de inconformist, o revoltă răutăcioasă împotriva puritanismului. Știm că scenaristul John Osborne este și inițiatorul dramaturgiei tinerilor furioși, iar hotărîrea de a ecraniza romanul lui Fielding nu poate fi un rezultat al hazardului.

Bande à part istorisește pregătirea și executarea unui furt cu o succesiune îndrăcită de capcane. Este filmul lui Jean-Luc Godard doar un album de aventuri juvenile? În mod curios aparatul întîrzie mult asupra unor elemente neutre, dacă le raportăm la subiectul propriu-zis. O dimineată lăp-

toasă înfășoară orașul și apoi totul devine transluce, drumul, podul, grădinile domnie, vila. Minute în șir e urmărirea fuga fetei peste șanturi, printre uluci, fără ca detaliile să limpezească datele intrigi. Peisajul se integrează în aventura dar nu pentru a i se subordona. Un comentariu care combină patosul cu ironia creează un fluid fascinant de poezie. Poate că faptele — momentele de animație — se dispun pînă la urmă doar ca ornamente de decor. Cît privește aventura, ea păstrează multă vreme formula jocului. Tinerii se amenință reciproc cu arme imaginare, mîimează încăierări și asasinat, își închipuie plimbarea în mașină ca o nesfîrșită cavalcadă, cu urmăriri vijelioase și salturi acrobatiche. Abia la sfîrșit, cînd gloantele sînt veritabile și se comite un omor, jocul pier și o gravitate neprevenită îi covoărăște pe cei rămași în viață. Mișcarea în film este o continuă rotație: băieții schimbă între ei locurile în mașină, dansează circular în jurul fetei, se substituie unul altuia în dialogurile cu naiva lor victimă și iubită. În neobositul joc al rotației fata ar trebui să verifice sentimentele, să aleagă pe adevăratul partener. **Bande à part**, film al aventurii, e în cele din urmă un poem despre rădăcările tineretii, despre o dragoste pierdută și o alta născută pe un fundal de tragedie.

Diamantele nopții (Jan Nemec), care a fost inclus și în programul Cinematicii, «transcrie» goana bescmetică prin pădure a unor evadări într-un convoi fascist al morții. Nu vedem decît figurile răvășite de teamă, nu auzim decît gîfîitul fugailor, murmurul frunzișului pe care ei îl despică, zgomotul crențelor prăbușite. Spaima e fizică, răspîndită în toate fibrele ființei și numai ea întreține alergarea fără răgaz. Întreaga dinamică a mișcării pe pămînt pare redusă la această defilare acerbă de arbori, care e pînă la urmă o încercuire nemiloasă fără ieșire. Întîlnirea cu bătrînii care abia se tirase pe drum, au fețele desfigurate de vîrstă dar tîn puștile încărcate îndreptate spre fugari, continuă panica aflată de la început la paroxism. Căci cîntînd cu gurile stîrbe, dansînd cu pași poteci, senilii paznici le joacă o farsă sinistă, îi supun la ultima umiliță. Filmul e construit astfel direct pe violența groazică, o groază prelungeată, aproape fără gradare. Acesta nu este însă decît primul strat în care senzațiile sînt liminare, feroase chiar «mono-tone» în acuitatea lor. Mai răzbat însă



70 de ani de la primele proiecții cinematografice din România

Acum 70 de ani, la 27 mai 1896, bucureștenii
aveau ocazia să urmărească prima repre-
zentare cinematografică.
Reproducem, din presa timpului, câteva mărtu-
rii legate de acest eveniment.

culese de B.T. RÎPEANU

Si iată, voi toți cei ce doriți să vă minunați: Bucu-
reștii vă posedă într-un timp mai scurt decît cel
necesar pămîntului să se rotească în jurul său, un
spectacol minunat, magic, abracadabrant, care va
fi trufandaua trufandelor. Este cinematograful,
acel faimos aparat, de fotografie vie, care face tot
Parisul să fugă la Grand Hotel. Bucureștii
va fi, timp de cinci minute, Paris. Publicul se va
putea crede pe bulevard, pentru că va vedea miș-
cîndu-se în fața lui acea viață febrilă a Parisului,
cu mașini de toate felurile, pietoni și biciclete,
magazine și monumente. În fine, el va fi transportat
pe malul mării, pe una din plajele cele mai cunos-
cute, pentru a asista la o baie comună.

Această nouă invenție datorită domnului Lumière,
și despre care am vorbit deja în coloanele noastre,
a minunat lumea științifică a Parisului, și cînd
aparatul a fost instalat la Grand Hotel, era atît de
multă lume, încît trebuia ținută cu sergenti. Dar
ceea ce a impresionat cel mai mult este tabloul
care reprezintă sosirea trenului. Publicul s-a ridicat
de pe locul lui, văzînd sosirea locomotivei și vago-
nelor încărcate cu pasageri. Cu toată bunăvoința
de a spune tot, am promis că voi fi discret. În ma-
rele saloane de la etajul I se va reprezenta CINEMA-
TOGRAFUL.

L'Indépendance Romaine
nr. 5786 din 23 mai 1896

Cine a iscodit asta, halal să-i fiel! Că tare-i frumos!
Am vizitat aseară sala de sus a Palatului Independen-
denței și am admirat proiecțiunile cinematografice...
Cinematograful este fotografie însuflețită... Imi pare
rău că cinematograful redă sub aceeași culoare
albă a electricității totul, încît ți se pare că vezi
cadavre și au obrajii rușeni și nu redă și zgomotul
locului ce-l privim...

(Lumea Nouă, nr. 537 din 31 mai 1896)

«În urma unui accident de electricitate, repre-
zentările cinematografice vor începe luni 27, ora 9
seara...

(L.I.R. 5790 din 27 mai 1896)

«Și la noi cinematograful e la ordinea zilei. Dintre
invențiile secolului nostru, el, împreună cu fono-
graf, au stîmrit mai mult decît toate, admirațiunea
oamenilor și au devenit mai cu seamă un obiect
de curiozitate pentru aceștia. El va păstra pentru
generațiile viitoare evenimentele așa cum s-au pro-
trecut în realitate... Se înțelege că cinematograful
face mare senzație. În capitală, Direcția cinemato-
grafului a invitat presa la o serată care s-a dat în
sala L'Indépendance Romaine. Ar fi de doriți ca
aceste interesante experiențe să continue în fața
marelui public».

Cronica cinematecii

EXTAZ

Este un film ceh, făcut de Machaty în 1933 și
internațional celebru la vremea lui. Văzut astăzi,
el explică de ce a meritat această celebritate, și
totodată ne lasă pe gînduri văzînd cite lucruri
plicticoase și inutile poate conține o operă
cîndva lăudată de opinia publică mondială.

Alături de lungimi insuportabile și metafore
cinematografice ieftine (ca cele două cadre cu
gize), alături de jocul forțat cinematograf-de-altă-
dată al protagonistei, alături de inadvertențe
(eroii dansează vals pe muzică de blues), alături
de multe lucruri enervante, întîlnim la tot pasul
cadre fotografice admirabile, unghieri opera-
toristice care și azi fac figură de nouitate. Scenele
de dragoste trupească sînt totodată decente și
complet descriptive, obținute cu mijloace de ace-
lea despre care se zice că Columb ar fi zis: «simplu,
dar trebuia să te fi gîndit la asta».

Extaz ne arată ce distanțe mica poate fi între o
capodoperă și un eșec. Dacă soțul eroinei interpre-
tate de Hedy Lamarr ar fi fost un bărbat frumos,
dar ciuruit de tabieturi tacticoase, de mici manii
de om ticăit, pedant și chițibușar, cu conversație
plicticoasă (sau chiar de loc), am fi înțeles exape-
rarea Hedy-ei, fuga ei în deșertul solitudinii, apoi,
prin rîcoșeu, beția pîgînă de viață, de dragoste,
etc., etc. Era de ajuns pentru asta ca soțul ei să
fie bărbat frumos, întîi ca să justifice de ce l-a
luat, iar al doilea pentru a pune în valoare oroarea
tabieturilor sale. Cînd el, în noaptea nunții, extra-
ge din buzunare vreo duzină de obiecte, le pune
pe masă și începe să aranjeze aceste lucrșoare
întro ordine simetrică, cu o grijă de gospodar
care aranjează mobilele în odaie, această secvență
magistrală este anulată de uriciunea și amorțea
protagonistului, căci atunci cînd un soț este în
așa hal de pociți și nesărat, e absolut inutil ca el să
mai fie și maniac, după cum ne este perfect eal
dacă, în plus, mai și sforăie. Curoasă artă acest
cinematograf unde simplul fapt că un actor e
personal frumos sau urît subliniază sau anulează
o întregă poveste!

Hedy Lamarr, celebră mai ales (dacă nu exclu-
siv) pentru frumusețea ei fizică, are o talie de
lățimea șoldului și un profil de fotografie pentru
poștale ilustrate. În schimb cînd e orizontală și
relativ goală e de o frumusețe uimitoare și regală,
meritul fiind aici mai ales al directorului de foto-
grafie care face din această banală mîrtoare o
bună duzină de zeite diferite.

TEXAS

Gary Cooper și John Wayne sînt eroii prin
exclență ai filmelor zise western, adevărate «chan-
sons de gestes», epocii ale cuceririi unui continent
cît Europa, de niște derbedei vagabonzi care adu-
ceau totuși o civilizație în unele privinți superioară
celei din Europa părăsită. Șapte varietăți de Far-
West-Story există: 1) Railway-stories, cu rivali-
tăți între companii de căi ferate; 2) Ranch-stories,

S. DAMIAN

(Adevărul din 2 iunie 1896)

povești cu vaste ferme, uneori mari cit un județ, unde se cultivă pământul și se cresc animale; 3) Revenge-stories, povești de răzbunare acute ca o vendetă sardă; 4) Indian-stories, rivalitatea dintre albi (civili sau militari) și Pieile-Roșii; 5) Mine-stories, povești despre exploatarea de mine prețioase; 6) Outlaw — sau desperados — stories, povești de bandiți sau de oameni scoși afară din lege, urmăriți și fugari etc.; în fine, 7) Marshall-stories, cel mai important, cel mai interesant, cel mai tipic gen de west-story, fiindcă definește complet trăsăturile așa de originale ale cuceririi fără război, fenomen unic în toată istoria lumii. Filmul *Texas* face parte din această categorie. Aventuri unde eroul nu e nici vânătorul de bizoni, nici despotul proprietar de kingranch (ranch regal), nici ghidul care dibuiește, nu se știe cum, drumul posibil prin inaccesibile sălbătici, nici prospectorul de metale prețioase sau de petrol, nici poștașul care conduce primejioase diligențe, — ci: *seriful, marshall-ul*, un William Cody zis Buffalo Bill, un Wyatt Earp, sau faimoșii Texas Rangers, figuri legendare, a căror faptă nu seamănă nici cu a căpitanului de oaste, nici cu a cruciatului medieval, nici cu a detectivului de afaceri criminale. Adversarul acestuia năfricat cavalier

este... toată lumea; dușmanul lui e anarhia generală, *anarhia colectivă* (dacă se pot împreuna aceste două contradicții cuvinte). El are de luptat cu individualismul exagerat al unor oameni beți de libertate; niște oameni pentru care omorul era singurul mod serios de a rezolva o problemă. Seriful, marshall-ul trebuia să fie omul care trage cu pistolul cel mai iute; care trage «întîi», dar care trage rar, și mai ales care trage totdeauna «după», adică după ce nici o altă ieșire nu mai există. Un duel singular, o luptă «în doi», între un om și toată lumea cealaltă; o luptă în serviciul legii, al ordinii, al unui minimum de viață socială posibilă.

Primii actori care au jucat asemenea roluri erau: Max Andersen, Broncho Billy W.S. Hart, Tom Mix. Primul mare interpret al acestor marshall-stories a fost Gary Cooper și a rămas pînă în anii din urmă exemplarul de cea mai bună calitate — deși cariera lui actoricească a îmbrățișat o multime de alte aspecte. Gary Cooper merge *pari passu* cu însăși evoluția westernului, de la legendă fantezistă la epopee realistă și pînă la westernul psihologic, unde eroul capătă figura melancolică a omului care, oricît de bine intenționat ar fi, tot apăsător sufletește se simte de faptul

că el trebuie cu mina lui să ucidă totuși (este problema morală a lui Gary Cooper în *The Virginian*). În *Texas* găsim de asemenea multe trăsături de western evaluat. Eroul trage gloanțe puține; piei-roșii nu apar de loc; femeia nu mai e a ființă pasivă, nu e doar ocazie de întîmplări, ci cauză de întîmplări. Aici eroina are rol activ. Iar pigmentul poveștii este picanta împrejurare că judecătorul din acel oraș este în fond și sef al bandiților. «Modernă» de asemenea și purtarea lui Gary Cooper (devenit șerif), care nu-l sancționează pe acel magistrat gangster, ci-l împinge să devină «adevărat jude». Numai după ce constată că el nu se poate îndrepta, îl pedepsește. În toate aceste acte de dinamice împrejurări, Gary Cooper e de o «nonșalanță» imperturbabilă. Este acel «stil decontractat» care l-a făcut ilustru, este expresia lui totodată virilă și blîndă, gravă și strengărească, intransigentă și prietenoasă; este jocul fizionomic miliarar al feței sale, bogăția lui de expresii absolut inimitabilă. Iar partenerul său, bătrînul judecător bandit (actorul Walter Brennan) este un vrednic partener, în acest film care e printre cele mai bune ale unui gen unde exemplarele se numără dacă nu cu mii, în tot cazul cu sutele. Regizor: Wyler; titlul exact: *The Westerner*.

RUDOLPH VALENTINO

este inauguratorul divismului, al star-stemului. Primul (cronologic) și cel mai intens idol al noii mitologii. Desigur, amorul unanim stîrnit de el în populația feminină era meritat. Răreori o făptură omenescă aliașă așa de bine virilitatea cu dulceața, fermitatea cu afecțiunea, energia cu distincția, vitejia cu spiritualitatea. Privirea lui (unul din ochi avea vedere slabă) avea ceva enigmatic și misterios. Trupul său avea agilități de acrobat și de dansator. Dar nu numai atît. Valentino a fost și un mare actor. Sobrietatea jocului său într-o eră a gesturilor frenetice este de necrezut. De altfel *Fiul Șeicului* se numără printre puținele filme mute care se pot suporta azi. Galeria de portrete (Montagu Love, șeful bandiților, Karl Dane, slujitorul lui Valentino, dar mai ales George Fawcett, personajul comic, care aduce în film o avalanșă de gaguri vrednice de un Chaplin), apoi frumusețea cavalcadelor în deșert, fără să mai vorbim de pugilatările unu-contra-zece, care aci au valoare inaugurală; căci cele ale lui Douglas Fairbanks sînt absolut identice. Pînă și ideea lui Don X duellîndu-se cot la cot cu taică-său, Zorro, a fost o idee luată adevădată din *Fiul Șeicului*, din acest excelent film al lui Fitzmaurice, un clasic al regiei, autor al unor opere celebre ca *Mata Hari* (cu Greta Garbo, Ramon Novarro), *Îngerul întinerului* (Ronald Colman, Vilma Banky). *Cum mă dorești* (după Pirandello, cu Greta Garbo și Erich von Stroheim).

Florey, cunoscutul regizor hollywoodian, cel mai bun prieten al lui Valentino, spune despre el așa: «Da... era un băiat foarte straniu... În realitate, viața lui stîrnea tristarea noastră (pitoyable). Acest prinț al dragostei, acest Don Juan la care nici o femeie de pe lume nu se gîndea fără ca să tresară, acest om știa că nu putea fi amant. Nopți întregi l-am văzut plîngînd, de disperare. Prima lui nevastă a fugit în noaptea nuntii».

Este aore aci o reproabilă indiscreție care umbrește mitul lui Valentino? Cred că nu. Cred că această revelație e a cor a confirmare simbolică. Acest bărbat splendid, iubit de toate femeile pămîntului, nu putea aparține uneia, uneia singure. Și parcă natura însăși a colaborat, cu puterile ei, ca să statornicească această puritate de statuie. Iar moartea la 31 de ani a însemnat de asemenea oprirea intru veneșie a unei frumuseți ferită, ca și aceea a statuiilor, de urciunea bătrîneții.

D.I. SUCHIANU



CARTEA DE FILM

UN DON QUIJOTE CARE ÎNVINDE

JAY LEYDA: *Films beget films — compilation films from propaganda to drama*. Allen Unwin. London, 1964

(Filmele dau naștere altor filme. Filmele de compilație dînt-o pledoarie pentru dramă)

Jay Leyda, cunoscutul istoric al cinematografiei, își face un punct de onoare din abordarea unor subiecte aparent prea comune pentru a ispiți pe cineva. Don Quijote *suicidat*, *seriful*, Leyda, duce bătaia care stîrnește de aceea inițial zîmbete sceptice, dar le distigă totdeauna impunîndu-și o contribuție substanțială. Leyda este — paradoxal — un Don Quijote care învinge mereu. Tema ultimei sale lucrări este istoricul și definirea problematicii filmului de montaj — sau cum îl numește autorul lucrării, al filmului de compilație — adică al acelor opere cinematografice a căror existență începe la masa de montaj, ele folosind doar peliculele gata impresoate de alții, în trecut și cu alte intenții decît cele ce și le propune compilatatorul (evident că Leyda folosește termenul de compilație fără nici un sens pejorativ).

Leyda pornește de la constatarea că fiecare cadru al unei cronici cinematografice (jurnal de actualități sau documentare) are o dublă încălcare: el conține o informație și totodată «toate elementele (formule) care fac posibilă comunicarea conținutului informațional». «Nu se pot schimba elementele dinăuntrul unei buciți din jurnalul cinematografic, totuși aceste fragmente pot fi minuite în raport cu

alte — însă numai dacă întregul lor conținut a fost studiat. Din asemenea studii și minuire s-a născut arta filmului de montaj».

Jay Leyda studiază în amănunt istoricul filmului de montaj de la începuturile sale (constatînd că primul montaj de acest fel — realizat de Edwin Porter în 1902 — a fost anterior chiar primului jurnal cinematografic periodic — cel editat de Pathé Frères în 1910) și prezintă rolul istoric al regizorilor sovietici Esther Shub care în 1922 a pus baze serioase ale genului, ea fiind cea datorită căreia «noua formă cinematografică a fost descoperită și perfectată».

Cartea conține o analiză pertinentă a evoluției genului parcurgînd analitic operele lui Hans Richter, Cavalcanti, Ivens, Dovjenco, Cartier-Bresson, Nicole Védres, Leiser, Legg, Rossif Rotha, Marker, Thorndike, Resnais ș.a.

Una din concluziile importante ale acestei analize istorice este cea privind sensurile și scopurile acestui gen care a avut o pondere mare înainte de toate în domeniul propagandei (în timpul celor două războaie mondiale, de pildă, filmul a cunoscut o dezvoltare deosebită, demonstrînd, dincolo de butada unui general german (războiul va fi cîștigat

de ceea țară care posedă cele mai bune aparate de filmat) un fapt devenit astăzi axiomatic: viabilitatea ideologică și artistică a realizatorului acestor filme determină adevărata lor valoare.

Filme de montaj ca *Istoria războiului civil* (Dziga Vertov), *Căderea dinastiei Romanovilor* (Shub), *Madrid 1936* (Luis Bunuel), *Cezarul galben* (Cavalcanti), *Zile de glorie* (Visconti) și *de Sanità*, *Nașterea și căuță* (Alain Resnais), *Viața lui Adolf Hitler* (Paul Rotha) *Paris la belle* (Jacques și Pierre Prévert), *Miracolul rus* (Thorndike) și altele încă, au devenit clasice ale genului, filme de mare popularitate și eficiență. Leyda analizează în același timp utilizarea genului înăuntrul filmului artistic jucat, citînd exemplele unor opere ca *Generația della Rovere*, *Candide*, *Hiroshima*, *mon amour sau Jules et Jim*.

Astăzi filmul de montaj — o știm de altfel și din propria noastră activitate cinematografică — a căpătat o importanță deosebită, iar dezvoltarea sa se arată rapidă datorită televiziunii. Leyda analizează de altfel într-un capitol aparte, intitulat «Ecran mai mic — audiență mai largă», rolul special al acestui gen de filme în cadrul programelor TV.

Jay Leyda

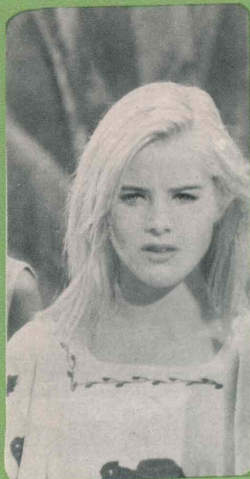
FILMS BEGET FILMS

Compilation Films from propaganda to drama

George Allen & Unwin

Conținînd totodată un bogat material faptic (chiar și anecdotic) și în plus cîteva apendice documentare de maxim interes, cartea lui Jay Leyda — prima de acest fel — descoperă un capitol important al istoriei cinematografiei și are darul de a atrage atenția asupra unui gen răspîndit, abordat adeseori de talente viguroase, dar rămas încă, pe nedrept — cine știe pentru ce? — la periferia atenției criticii.

Ion BARNA



noaptea iguanei

O producție a studiourilor din S.U.A.

ADAPTAREA:

Anthony Veiller

John Huston după

Tennessee Williams

REGIA:

John Huston

IMAGINEA:

Gabriel Figueroa

MUZICA:

Benjamin Frankel

CU:

Richard Burton

Deborah Kerr

Ava Gardner

S. Lyon

Cyril Delevanti



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scintilă” — București

Abonamentele se fac la toate oficiile
poștale din țară, la factorii poștali
și difuzorii voluntari din întreprinderi
și instituții, Exemplarul 5 lei

41.017

nr 5
ANUL IV (41)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

