

nr 6
ANUL IV (42)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică
BUCUREȘTI — Iunie — 1966



SUMAR

MAMAIA '66

A intra în tradiție, de <i>Ecaterina Oproiu</i>	1
Condiția capodoperei, de <i>Horea Popescu</i>	
Sensul unei devise, de <i>Marin Pîrîianu</i>	

FESTIVALUL NAȚIONAL

Liviu Ciulea — Opera majoră.....	
Mircea Mureșan — Filmul și tradiția culturii naționale.....	
Lucian Pintilie — Nou, dar nu formal!.....	
Iulian Mihu — Pe cînd o comedie de factură modernă?.....	
Dinu Cocea — Contemporaneitatea filmului istoric.....	
Opinii consummate de <i>Radica Lipatti</i>	2

PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM

Ion Popescu Gopo: Vocația comicului.....	2
Convorbire realizată de <i>Valerian Sava</i>	2
CE SOARE VA FI LA MAMAIA! de <i>Eva Sîrbu</i>	6

PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE ANIMAȚIE

Unde începe și unde sfîrșește animația? de <i>Ov. S. Crohmalniceanu</i>	9
CORRESPONDENȚE DESPRE ANIMAȚIE.....	
Varșovia — Substanța și imaginea, de <i>Mieczysław Walasek</i>	10
Paris — Unde este remediul? de <i>Robert Grelier</i>	12
Sofia — Un gen laconic, de <i>Octavian Păun</i>	13

Festival în haine de lucru, de <i>Olimp Vărășteanu</i>	14
Umor pentru toate vîrstele, de <i>Horia Ștefănescu</i>	15

CRONICA FILMULUI STRĂIN

Între Homer și B.B., Omicron optează... (<i>Omicron</i>).....	17
Pro-Fantômas (<i>Fantômas</i>).....	18
Vibrația sinceră a artei (<i>Eu sint Cuba</i>).....	19
Melancolia unui basm frumos (<i>Fanfan la Tulipe</i>).....	20
Convenția obligă (<i>Fata furată</i>).....	20
Copilul care nu vrea să ne înduioșeze (<i>De la 7 la 12</i>).....	21
Si un lup mîncat de-o oaie (<i>În fiecare zi e sîrbătoare</i>).....	21
Un western european (<i>Fiii marelui ursoaică</i>).....	21
Dialectica devenirii (<i>Sărtoarele de la trambulină</i>).....	21

CONTRACRONICA

Priviri, prim planuri, de <i>Radu Cosău</i>	22
TELECRONICA.....	
Frunza frîșinelului, de <i>Valentin Silvestru</i>	23

DOCUMENTARUL

în fața «Pelicanului Alb».....	23
--------------------------------	----

CARTEA DE FILM

Ion Cantacuzino — Momente din istoria filmului românesc.....	
Ana Maria Nartî — Serghei Eisenstein de <i>Al. Racoviceanu</i>	24

CORRESPONDENȚE DESPRE ANIMAȚIE

Belgrad — Viitorul filmului de animație — Interviu cu.....	
Vukotic și Mimica de <i>Petar Volk</i>	26
DE VORBĂ CU.....	
Paul Grimault.....	27
J.F. Laguionie.....	28
DOUA OPINII DESPRE NORMAN MCLAREN.....	
Picasso al animației, de <i>Nina Cassian</i>	29
O estetică a «devenirii», de <i>Radu Bogdan</i>	29

PANORAMIC PESTE PLATOURI

În timp ce la Mamaia... de <i>Emil Nicolau</i>	30
--	----

UN FILM PE LUNĂ

Diligența, vehicul al destinului, de <i>Romulus Vulpesco</i>	34
Un Kipling al vestului, de <i>Iordan Chimet</i>	36

SCRITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

Rebreanu, primul nostru scenarist, de <i>B.T. Ripeanu</i>	36
---	----

CRONICA CINEMATECII, de D.I. Suchianu

.....	39
-------	----

MERIDIANE, SECVENȚE, FILMUL PE GLOB, ȘTIRI DIN STUDIOURILE «AL. SAHIA» ȘI «BUCUREȘTI»

Actrița MARGARETA POGONAT va apare
în filmul MEANDRE

Coperta I: foto. A. Mihailopol
Coperta IV: realizată de Ion Popescu Gopo



MAMAIA '66

A intra în tradiție

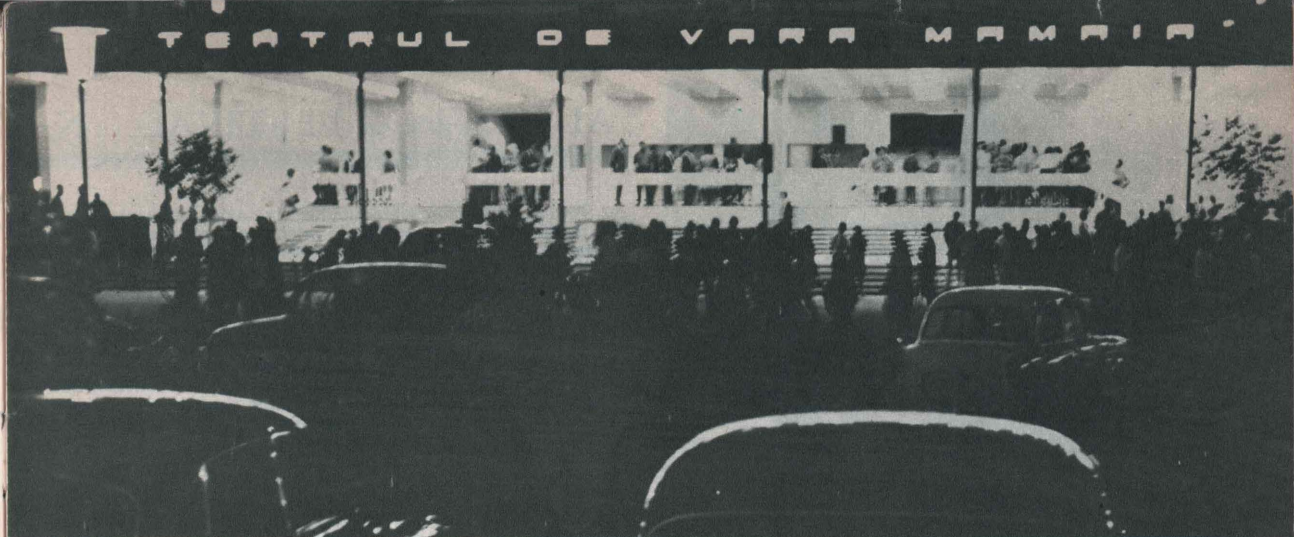
Nu știu ce normă cronologică trebuie să îndeplinească o deprindere ca «a intra în tradiție». Cunosco manifestări care se repetă cu ritm, cu punctualitate și chiar cu un anumit fast care alunecă pe lângă memoria noastră. În urma lor rămîne doar dîra pe care o lasă păsările în văzduh.

Nu știu dacă acum, în ajunul celei de a treia ediții a sa, se poate spune că Festivalul de la Mamaia «a intrat în tradiție». Dar cred că se poate afirma în deplină concordanță cu realitatea că Festivalul de la Mamaia a intrat în conștiința noastră cinematografică.

Expresia «premiat la Festivalul de la Mamaia» face azi parte nu numai din terminologia criticilor, ci și din «starea de spirit» a creatorilor. Un film selecționat pentru Mamaia ridică tonusul vital al autorilor. A intra în palmaresul de la Mamaia este o distincție stimulantă. Acesta este primul scop pe care și l-a și propus festivalul: să creeze o emulație în producția noastră cinematografică.

Un al doilea obiectiv al festivalului este de «a trece în revistă» tot ce s-a făcut mai bun timp de un an de zile în toate sectoarele în care materia cunosce se exprimă prin peliculă. Mamaia este din acest punct de vedere unghiul cel mai favorabil pentru a căpăta o perspectivă cît mai cuprinzătoare și mai realistă asupra nivelului gîndirii noastre cinematografice. Din nici o analiză, din nici o împrejurare nu a reieșit altfel de categoric — cum a reieșit anul trecut la Mamaia, că viitorul, originalitatea și plasairea pe o largă orbită a filmului românesc nu se poate face decît pornind de la ceea ce se petrece azi, aici, pornind de la un film care să fie nu numai o oglindă, ci și o dezbateră, cu alte cuvinte de la filmul de actualitate.

Avem nevoie de comedii, avem nevoie de filme istorice și chiar de divertisment cinematografice. Dar toate exemplele recente și mai puțin recente pe care ni le dă istoria celei de-a șaptea arte au arătat că fiecare moment de înflorire a unei cinematografii naționale a fost în primul rînd un moment de dezbateră pe ecran a ceea ce au susținut oamenii unei anumite țări într-o anumită epocă istorică. Nici literatura, nici muzica, nici pictura, nici ziarele și în general nici un mijloc artistic sau de informație nu ne-au dat o imagine mai completă și mai vibrantă asupra Italiei postbelice — așa cum a făcut-o neorealismul italian. Acum vreo zece ani cinematogra-



Al treilea Festival național al filmului Primul Festival internațional al filmului de animație

Condiția capodoperei

Sensul unei devise

Sint convinsă că Mamaia va face să crească nevoia cineaștilor noștri de a vorbi despre ceea ce cunosc cel mai bine, despre ceea ce poate să le facă să vibreze cel mai mult imaginația, despre ceea ce poate să le pună în modul cel mai strălucitor în valoare calitățile, despre zilele vieții noastre. Pentru generația noastră nu văd o muză mai fecundă, nu văd o șansă mai mare de a fi inteligenți și — mai mult decât inteligenți — înțelepți, de a fi originali și profunzi, decât epoca noastră.

Mamaia, sint convinsă, va fi în același timp o mare confruntare a unei însușiri despre care vorbim prea puțin, mult prea puțin, despre talent. Pentru că cinești muncă, lăudăm râvnă, ne place perseverența, ne îndulosează bunăvoința, corectitudinea ne dezamează, cultura ne stîrmește admirația, dar în artă pe deasupra tuturor acestor calități în fața cărora ne înclinăm pînă la pămînt stă majestatea sa talentul. În afara talentului poate exista orice, dar nu arta.

Intrarea filmului românesc în marele circuit cinematografic mai este astăzi favorizată de faptul că Mamaia, începînd din acest an, a devenit teatru unei importante competiții internaționale, o competiție care înglobează unul din sectoarele căruia i se prevede un loc din ce în ce mai important în arta modernă: Festivalul internațional al filmului de animație. Festivalul de la Mamaia va alterna cu Festivalul de la Annecy și dacă cele două localități Annecy — Mamaia intră în conștiința animatorilor din lumea întreagă ca cele două puncte esențiale ale confruntării internaționale — acest fapt nu poate decât să ne bucure și să ne dea sentimentul că o răspundere din ce în ce mai mare apasă azi pe umerii aceluia care fac filme, care scriu despre filme și în general pe umerii tuturor aceluia care văd în film un prilej de meditație.

Juriul anteriorului Festival de la Mamaia, care predă acum ștafeta unuia nou, ar putea să constate — dacă s-ar întruni să analizeze actuala selecție, că nivelul profesional mediu este acum altul, mai înalt. Dacă ne-am întreba deci, care e câștigul obținut după primele ediții și dacă am căuta un început de tradiție culturală la Mamaia, am putea să observăm mai întîi că această confruntare colegială și competitivă totodată a reușit să afirme prin creațiile de vîrf un criteriu de exigență și să infirme o serie de lucrări aflate sub linia de plutire.

Producția de nivel mediu nu trebuie depreciaată, pentru că operele de relief și capodoperele n-au apărut niciodată din senin, ci au avut ca reazem o întreagă experiență acumulată pe linia de plutire și un climat de exigență selectivă și stimulatoare. Apariția capodoperele și a genurilor nu ține de miracol, ci este un fenomen de cultură care se bazează pe acumulări.

Dar, o astfel de bază, care funcționează ca un numitor comun — nu are alt scop decât acela de a crea posibilitatea manifestării unor individualități artistice, dacă nu deja a unor personalități formate. După ce a airmat un criteriu de exigență și a infirmat lucrările aflate sub un nivel mediu, întrecerea de la Mamaia își poate propune să promoveze, alături de personalitățile deja afirmate, o întreagă pleiadă de individualități artistice distincte, puternice, originale, care să evadeze din locurile comune și să infirme cenușii și mulțumirea de sine a bunului meșteșugar.

Ceea ce aș mai dori să afirm noul ediții al Festivalului — și o spun cu mîinirea retrospectivă a unui președinte de juriu care n-a putut să premeze anul trecut nici un scenariu — ar fi apariția unor scenarii inspirate din actualitatea socialistă și legate de tradiția noastră de cultură, scrise și realizate pe peliculă cu curajul, seriozitatea și gravitatea creatoare a unor artiști angajați cu toată ființa lor în dezbateră celor mai pasionante și mai dificile probleme ale vieții omului contemporan.

Inaugurarea Festivalului internațional biennial al filmului de animație de la Mamaia și desfășurarea lui în alternanță cu Festivalul de la Annecy (Franța) va crea pentru prima dată o ritmicitate constantă a confruntărilor mondiale din domeniul celei de a 8-a arte. Integrat programelor Consiliului Asociației Internaționale a Filmului de Animație, intrînd în sfera de interes și a altor organizații specializate ale creatorilor, producătorilor și distribuitorilor de filme, festivalul nostru, deschis în egală măsură creatorilor individuali, își propune să stabilească un nou punct de tradiție pe harta vieții cinematografice contemporane.

Creatorii din toate țările producătoare au acum posibilitatea de a realiza anual, la Mamaia sau la Annecy, o imagine de sinteză asupra evoluției artei lor, de a reuni și a discuta experiențe artistice dintre cele mai diverse — tot ceea ce oferă reprezentativ cel mai de seamă autori, școlile noi, ca și cele de tradiție, întreaga multitudine de formule și curente de real interes.

Deși părinte al cinematografului, dinaintea lui Lumière și Méliès, filmul de animație a rămas o vreme la periferia atenției spectatorilor și criticii, datorită prea netei separării dintre animație de agrement, comercială, și experimentele artistice de laborator. Credem că festivalul pe care cinematografia și cultura românească îl găzduiesc este în măsură, alături de omologul său francez, să susțină o continuitate de preocupări în direcția cristalizării unei sinteze superioare a mijloacelor de expresie și a tehnicii noi cu ideile umaniste generoase, capabile să dea căutărilor artistice inovatoare o amplă audiență în rîndurile publicului de pretutindeni.

Este și rațiunea pentru care Festivalul de la Mamaia și-a fixat deviza: «Imaginația omului în slujba umanității», definind astfel alt caracter larg, nelimitativ al competiției, cît și spiritul de intensă stimulare profesională și ecoul pe care arta filmului de animație îl poate avea în lume.

Cineaștii studioului «Animafilm» din București — recent înființat și cu o producție dinamică, în creștere — sînt bucuroși să se considere drept gazde ale colegilor din peste 40 de țări, la o întâlnire pe care ne-o dorim de trînică utilitate, bogată în satisfacții și plină de generozitatea luminoasă a litoralului mameian.

Ecaterina OPROIU

Horea POPESCU

Marin PÎRÎIANU



A treia confruntare a producțiilor cinematografice românești se desfășoară într-un climat de intensă cercetare a celor mai rodnice căi de afirmare a artei și culturii noastre naționale.

Prilejuind un tur de orizont asupra unui an de trudă artistică și tehnică, Festivalul noului solștițiu de vară este totodată un schimb de ștafetă, locul unui transfer de experiență, de la un an la altul, către etapele viitoare ale evoluției filmului românesc.

În această perspectivă, am invitat pe câștigătorul Marelui premiu al ediției precedente a Festivalului, artistul emerit Liviu Ciulei și pe câțiva dintre regizorii concurenți la Festivalul din acest an să ne împărtășească așteptările și gândurile inspirate de cel de-al III-lea Festival Național al Filmului.

Liviu CIULEI

Opera majoră

Aștept și cred că așteptăm cu toții ca Festivalul de la Mamaia să ne ofere, la una din edițiile sale cit mai apropiate, acel Mare Film Românesc care — așa cum se întâmplă totdeauna în artă — va marca alt moment de maturizare cit și linia caracteristică a cinematografiei noastre naționale.

Un astfel de film nu poate apărea «ex machina», ca rezultat exclusiv al bunelor intenții, ci el trebuie să fie consecința unei pregătiri minuțioase și continue, a unor eforturi reale de documentare, de cunoaștere, de clarificare, expresie a unei vocații autentice, a unei înalte conștiințe estetice, a unei sensibilități apte să-i situeze pe creator pe linia unei tradiții de cultură.

Astfel se va putea ajunge la acea operă majoră față de care să nu mai încercăm regretul că nu se ridică la bogăția de sensuri și la mărimea evenimentului oglindit. Cred că nu mă înșel dacă afirm că acest mare film românesc va fi o operă nemijlocit și profund legată de unul din momentele esențiale ale luptei poporului nostru pentru libertate, pentru împlinirea unui nobil crez de justiție și fericire. Dar niciodată o lucrare nu-și poate lua ca «alibă» un

mare eveniment pentru a deveni — doar prin aceasta — o operă de artă. Transfigurarea artistică este rezultanta unui întreg și laborios proces de asimilare, de cristalizare, de interpretare — necesar pentru ca opera respectivă să fie armonioasă și de sine stătătoare, cu atât mai valoroasă cu cit nu va trăda evenimentul evocat, ci îl va reținea în toată complexitatea lui.

La baza unei astfel de opere majore nu poate să stea decit o concepție artistică pe deplin formulată și originală, atât literar cit și ca realizare cinematografică, purtînd adînc pecetea personalității autorului. Altminteri filmele rămîn la periferia evenimentelor — în cazul celor de actualitate — sau pot ușor cădea în vulgaritatea unor «supraproducții» cînd e vorba de filmele istorice. Dorim ca laurii unui viitor Festival Național al Filmului să încunune, cu toată strălucirea prestigului unei culturi care i-a dat pe Eminescu, Arghezi, Brăncuși și Enescu, un film de puternică sesizare a fenomenului descris, un autentic document omenesc și de ambianță, toate esențializate într-un limbaj artistic contemporan, convingător și reprezentativ.

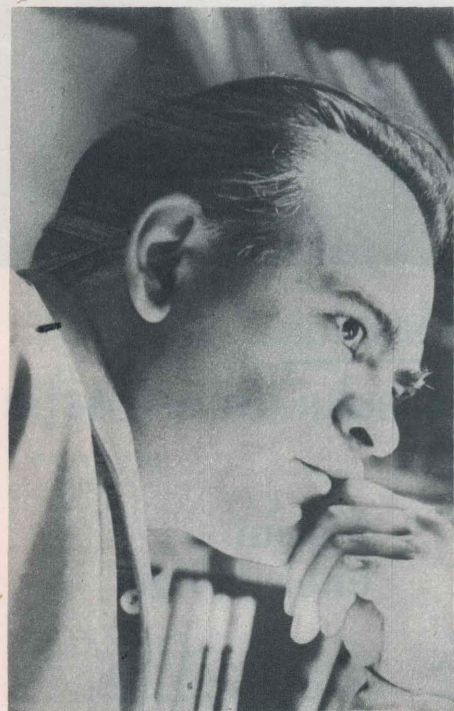
— De la ce să pornim?

— Să pornim de la... Dar am să fac întîi un ocol. Cineva a ieșit într-o zi din casă și a început să strige în gura mare: «Oameni buni, am făcut o mare descoperire! Am descoperit roata! Un trecător a întors capul peste umăr și, fără să se oprească, i-a spus condescendent: — Degeaba strigi, roata a fost de mult descoperită, sînt mii de ani de atunci. Inventatorul s-a uitat însă cu compătimire după trecător, zicînd: — Bietul om! El știe numai că roata a fost descoperită, pe cînd eu chiar am descoperit-o! După această parabolă, pot să spun că elementul de la care putem porni este *Umorul*. Toate filmele noastre... dar să nu pornim de la filme, să revenim mai tîrziu la ele. Această particularitate — omni-prezența umorului — este evidentă în toate creațiile românești și ea este mai frapantă dacă ne întoarcem în urmă, la clasici, la folclor și la istorie. Nu numai Creangă și Caragiale — care sînt prin excelență umoriști și de la care purced în mod direct toată proza și toată dramaturgia românească; dar înaintea lor, cronicarii aveau un umor arhaic, dar viu, sensibil adesea în întorsătura frazei. Dacă! — se știe că dacă!, în

bătălii, porneau la atac rîzînd. Hohoteau de rîs. Romanii au fost înfrinți în câteva lupte, fiindcă trupele dădăc li înspăimîntau nu numai prin vitejie, ci și fiindcă erau singurii «barbari» cu acest straniu obicei. Sau Vlad Tepeș. Ți-ai imaginat vreedată cum se desfășurau în realitate scenele în care turcii erau trasi în teapă? Acest sistem original de execuție nu e caracteristic prin cruzimea lui, ci prin faptul că el îi ridiculiza pe dușmani. Îmi închipui că execuțiile acestea erau însoțite de urletele de bucurie și de risul sarcastic al multîmii.

— **Umorul e totuși universal...**

— Nu e adevărat... Sau, dacă e universal, nu are peste tot aceeași importanță și se manifestă la unii doar sporadic sau parțial. Eu n-am observat nicăieri în străinătate spiritul acesta comunicativ pe care-l au la noi oamenii, cînd merg în grupuri sau ies de la o întrunire, de la un spectacol, sau se află într-un hol de teatru. Totdeauna fiecare are ceva de spus — orlunde; este imposibil ca într-un grup să nu fie cîțiva care să rîdă. Există un zîmbet permanent care însoțește orice ceremonial, salutul este totdeauna cu zîmbet. Apoi simțul umorului are la



Premise
ale
unei
școli naționale
de film



Puncte
de
vedere

ION POPESCU
GOȘU:

vocația
comicalului

MAMAIA '66

Mircea MUREȘAN Filmul și tradiția culturii naționale

Din selecțiile prezentate la cele două Festivaluri de la Mamaia de până acum și în perspectiva celui de-al treilea, am impresia că se pot desprinde, dacă nu niște trăsături bine definite ale unei școli cinematografice proprii, cel puțin câteva direcții de dezvoltare, de împlinire a acestei ambiții firești, a acestui deziderat de cultură națională. Observând cele mai bune filme intrate în competițiile trecute, precum și altele mai vechi, cred că putem defini măcar o trăsătură comună care să le sublinieze valoarea și anume, fiul epic, susținut — și nu un paradox — de o reală sensibilitate poetică. Aș aminti câteva titluri: *Moara cu noroc*, *Setea*, *Tudor*, *Pădurea spinzuraților* și, mi-aș permite, chiar *Răscoala*. Sint convins însă că mai sînt și altele.

Cred că viziunea artistică, dramaturgia, concepția personajelor din aceste filme pot fi comparate cu modelele lor

literare, definitorii pentru profilul și tradiția beletristicii din țara noastră. Se pot descoperi multe puncte de sprijin comune între aceste filme și literatură, nu numai pentru că majoritatea celor citate sînt ecranizări, ci pentru că și filmul, și literatura își află sursa în cultura noastră națională și la dezvoltarea ei pe coordonatele sale specifice. Ecranizările amintite evocă momente importante din lupta poporului român, cu reală forță artistică. În schimb, filmele de actualitate, care au ca sursă de inspirație evenimente istorice nu mai puțin ample și eroice,

în folclor, omul acestor locuri, de mare tenacitate și vigoare spirituală, de îndrăgăstă rezistență, este raportat la evenimentele istorice, nu indiferent și supus, ci în permanență acțiune, determinînd și uneori modificînd, influențînd desigur evoluțiile. Între Miorița și Toma Alimos, între Meșterul Manole și Grăia nu sînt con-



tradiției filozofice ci, dimpotrivă, completează firește ale uneia și aceleiași entități spirituale.

Din păcate, majoritatea filmelor mai valoroase realizate pînă acum sînt ecranizări. Prin urmare, noi nu am adus încă o contribuție proprie suficient de intensă la integrarea cinematografului în cultura noastră națională și la dezvoltarea ei pe coordonatele sale specifice. Ecranizările amintite evocă momente importante din lupta poporului român, cu reală forță artistică. În schimb, filmele de actualitate, care au ca sursă de inspirație evenimente istorice nu mai puțin ample și eroice,

nu găsesc încă pasul spre transfigurarea lor artistică. Desigur, o analiză critică a acestei situații, descoperirea motivelor sale, ar completa o discuție care a început de mult și care nu a dus încă la soluții multumitoare. Părerile mele este că și în dezbaterea filmelor de actualitate ar trebui să fie abordată problema specificului național, care pînă nu demult a fost considerată doar o chestiune de formă în estetică. Cred că înfățișarea evenimentelor care se desfășoară sub ochii noștri — poate fi mai profund conjugată cu tradiția spirituală de cultură, de filozofie, de etică, a poporului român.

Lucian PINTILIE

Nou, dar nu formal

Festivalul de la Mamaia nu reprezintă numai o sinteză anuală a celor mai importante creații cinematografice românești. El reprezintă — sau mai bine zis ar trebui să fie așa — poate mai mult decît pînă acum, un prilej de meditație pe marginea a ceea ce s-a

realizat valoros, inedit sub raportul căutării de noi formule de limbaj cinematografic, sub raportul energiei noastre creatoare investite în primul rînd în această direcție pe care o socotesc fundamentală. E aproape un truism că în cinematografia noastră,

noi alte dimensiuni și prin prisma lui românului privește întregul univers, luna și stelele. În toate literaturile, în scrierile lui Shakespeare de pildă, există aceste motive cosmice, dar referințele sînt de ordin verbal și filozofic, pe cînd la noi ele devin pur și simplu niște personaje reduse la scară...

— Soarele și luna
Mi-au ținut cununa...

— Da, în *Harap Alb* soarele și luna devin martori la nunta finală, ca și cum s-ar lua de mîini și-ar apare împreună pe cer — e o imagine comică sintetică — dînd binecuvîntare mirilor: «Soarele și luna din ceru le ridea» zice Creangă. E un haz sănătos, nu distructiv, care guvernează toate ipostazele spirituale, chiar pe cele dramatice. «Dacă e să dai de păcat, scrie în altă parte Creangă, și păcatul e înaintea, te grăbești și-l ajungi. Și dacă e în urmă, stai și-l aștepti». A mai exprimat oare cineva tema destinului într-o asemenea formulă de maximă concentrare și autoironie?

— În ceea ce privește însă filmele...

— Ajungem și la filme. Vreau să mai spun că umorul nostru e un sămănător micalit, umorul unor

oameni care au trecut prin vremuri grele — boierii nu prea aveau umor — și țărănul nu putea să facă gluma pe față. Spunea gluma soptită vecinului, cu capul întors și sucit. Mai există strigăturile, spuse cu semetie în hore și la petreceri, cînd individul se confundă cu mulțimea. E altceva, cu totul altceva decît umorul, să zicem, francez, care se manifestă în dialog. Sau decît umorul american, care e un umor de situație, de mare dinamism. Englezii au un umor cu reflexe intrinsece, față de o acțiune alegorică, italianii, un umor de caractere, slavii un umor de comportament psihologic. Noi avem un umor, aș zice, revendicativ. Hazul românului e hazul unui om care știe că e stăpînului acestui pămînt și știe ce poate, dar în aparență nu face decît să ridice nasul cu puțină îndrăzneală asupra universului...

— Omulețul din *Scurtă istorie* are tocmai un astfel de gest.

— Ai observat? El privește lumea ferit, pe sub sprîncene...

— Dar cu bărbia în piept și capul întors, ca să împungă, ca un copil bosumflat...

— Sau care pregătește o soție și încă una cosmică, fiindcă gluma lui

vizează universul sau o întreagă situație socială pe care o răstoarnă comic.

— Ca în *Sapte arte* — unde dinnozaurii privesc operele omului și rid sau plîng.

— Și apoi aruncă în artist cu pietre sau îl aplaudă. Cred de altfel că acesta e cel mai bun film din cele patru pe care le-am făcut. Dar ne-am îndepărtat...

— Dimpotrivă.

— Maestrul Victor Iliu, într-o confesiune pe care a ținut-o la Universitatea populară despre filmele mele de desen animat și la care am asistat și eu, zicea că ele au o «filozofie de butonieră». Adică nu una care se cere de-abia dezvoltată, ascultată și apreciată, ci o filozofie purtată la butonieră, ca o floare, ca o glumă, de colo-colo. Îți place? O guști și-ți amintești de ea, dacă merită.

— Să rămînem la filme.

— Trebuie să știi că eu nu cunosc bine lecția asta. De-abia acum mă lămuresc cu umorul, chiar în timpul discuției. Am practicat acest gen de umor lucrînd înții ca ziarist, pe urmă l-am mutat în filme și l-am folosit mai mult sau mai puțin conștient. Vorbim românește, dar ne-am dus la școală,

ca să învățăm limba română. Adică de-abia acum încep să-mi dau seama care ar fi secretul și ce-ar trebui să facem noi, ca cinești, pentru a transforma succesul dintr-o posibilitate abandonată hazardului sau valorificată din instinct, într-o certitudine, pe scară largă. Înainte de *Scurtă istorie*, eu făcusem alte zece filme pe care îmi place să le revăd, pentru că în ele descopăr acest instinct, un umor primar, și mi se pare, de pildă, că *Doi iepurasi* seamănă cu *Harap Alb*. Cu al zecelea film ajunsesem însă la marginea unei decepții. Îmi dădeam seama că nu puteam interesa pe nimeni și după ce am prezentat în 1956 la Karlovy-Vary *Felita mincinoasă*, care a fost la acest festival o nereușită, am scris atunci o scrisoare de cruntă autoacuzare, jurînd că o să mă răzbum — în primul rînd pe mine. Și m-am răzbumat. Am început să-mi rid de mine, punîndu-mă în situații imposibile. Făcusem pînă atunci filme foarte cuminți și m-am hotărît brusc să fac unul rebel. După câteva filme cu iepurasi și oameni de zăpadă, mi-am luat dintr-o dată, pentru *Scurtă istorie*, un subiect de maximă generalitate: rolul omului în univers. Mi-am ironizat apoi neputința

acum mai mult decât în oricare moment, există o nevoie comună, resimțită de cei mai întorcocheți și mai ermetici dintre noi, ca și de producătorii filmelor ilariante, de a împotriva limbajului cinematografic, condiție de neînălțat a dialogului nostru internațional. Este un paradox poate al vieții cinematografice contemporane, dar tendințele cele mai importante de dezvoltare (tendințe care merg paralel, se susțin reciproc și chiar se susțin reciproc) sînt: superproducția de tipul James Bond și filmul experimental, foarte pur, de tipul Chris Marker sau Jan Nemec. Importanți autori încearcă să găsească o cale medie între fascinația pe care un film trebuie să o producă în mod natural asupra publicului și gradul de experiment, tot natural, pe care trebuie să-l conțină orice încercare cinematografică. Cred că este o cursă îngrozitoare acest limbaj cinematografic, o cursă în care pot cădea deopotrivă și cei buni și cei răi.

Aici intervine însă problema personalității creatorului, în mod evident, Nemec este influențat de Alain Resnais. Prelucrarea ideii de timp, invenția criteriului memoriei și știu eu cîte alte elemente stilistice ale artei lui Alain Resnais, sînt prelucrate fantastic în laboratorul lui Nemec. Expresia finală a filmului său *Diamantele nopții* e vădit deosebită, deși puternic înrudită de cea a lui Resnais. Influențe se pot descoveri după părerea mea la tot pasul și în *Pădurea splinzurilor*. Dar cea mai mare parte dintre ele sînt perfect asimilate structurilor somptuoase, baroce a lui Liviu Ciulei (la el barocul e un mod de exprimare extrem de sincer, de pur, de organic). Și Velea e influențat de Preda, dar totul se răsucește, se metamorfozează în el; iar explozia finală e alta.

Cred că din punct de vedere artistic sînt două condiții pentru atingerea unui nivel înalt al cinematografiei (caracterizată în primul rînd prin nouitatea

de limbaj): existența unor personalități definitive, cardinale, și un climat favorabil, izvorînd dintr-un efort comun, dintr-un ideal estetic comun, din criterii comune. În ciuda unor talente viguroase pe care le avem, nu cred că putem spune că această primă condiție — cea a personalităților — este achitată. Sub raportul unității de efort, de criterii și de idealuri, se semnalează în ultimul timp cele mai îmbucurătoare fenomene. Începe mai mult ca oricînd pînă acum să se încheie un front comun în care oamenii sînt adunați destul de neierharizat și destul de amestecat, dar totuși un front comun izvorînd dintr-o convingere comună — aceea că trebuie răscolit totul și inventat ceva nou ca limbaj cinematografic.

Să nu fim însă excesivi; pasiunea pentru a fi uman trebuie să se rezeame pe blîndețe; e destul loc și pentru cavalcade colorate.



Iulian MIHU

Pe cînd o comedie de factură modernă?

Pornind de la cele două Festivaluri, n-aș putea să precizez direcțiile de dezvoltare a cinematografiei românești. Aș zice mai degrabă — dar acest lucru e cunoscut de toată lumea — că se profilează unele personalități. Cele mai multe, regizorale. La festivalul anterior de la Mamaia, după cum s-a observat, nu a fost considerat apt pentru premiere nici un scenariu. Ultimele luni însă au permis și apariția unor scenariști mai cerți. I-aș numi pe Eugen Barbu, de pildă, mai puțin constructor, dar extraordinar dialogist și stimulator al dramaturgiei de film și mulți tineri cu o intuiție cinematografică formidabilă. Nu-mi n-am să dau încă, deoarece ei mai au de învățat cîte ceva din tehnica unor talente mai versate, ca Titus Popovici și

Al. Ivan Ghilia, în care eu cred foarte mult.

În sfera tragediei și chiar a comediei de tradiție s-au făcut cîteva filme cu un conținut și o formă foarte atrăgătoare. Operele căutătoare de noi căi sînt însă mai puține, iar în domeniul comediei și al satirei lipsa lor se simte și mai acut (Gopo nu se va sufla, sper: pentru mine el este un clasic și nu numai al animației...). Poate pentru că mă gîndesc mult la comedie, în ultima vreme sînt convins că aici vom găsi mai ușor un teren de comunicare cu publicul, foarte iubit de acest gen de artă. Avem obligația să folosim bogata sursă a comicii românesc, mai ales astăzi, cînd comedia s-a infiltrat subteran și pe față în sferele tragicului sau ale satirei, perturbînd

de a realiza o mișcare curgătoare, frumoasă, ca aceea din *Albă ca zăpada*. Am renunțat la mișcarea continuă și am desenat un personaj mai mult țepăn și nu căutat frumos. Știi de unde e luat omulețul meu? Așa cum e el — puțintel crăcănțit și cu ȋtală jos, cu picioarele debele, animate parcă de un mecanism? Din prîdvorul mănăstirii de la Cozia. E acolo, în dreapta, o frescă cu o parabolă. Singura deosebite e că în frescă personajul are capul rotund. De fapt și eu desenam la început un omuleț cu cap rotund. Capul s-a tîrît cînd am făcut secvența căderii din pom, și de atunci a rămas tîrît. Din fresca pictată de strămoș am luat și linia groasă a desenului, culoarea bej-galben. Mi-am autoironizat în acest film și neputința de a face decorațiuni frumoase, în relief, pe mai multe planuri și am desființat decorațiile, stilizîndu-le, reducîndu-le la o linie simplă.

— Deci prima victimă a umorului personal...

— ...am fost eu însumi. Cînd a apărut filmul *Scurtă istorie*, era o situație foarte încordată în lume. Se făceau multe experiențe atomice. Și în această stare de tensiune, în 1957, filmulețul acesta venea parcă și spunea: — Măi

copii, fiți cuminți, rostul omului e altul — să semene flori pe toate planetele... Atunci am avut impresia că am descoperit o cheie, care se putea traduce în cuvinte cam așa: abordează teme foarte serioase, spune-le cu un aer mical, dar în așa fel încît, atunci cînd ele ajung la spectator, acesta să le simtă conținutul lor profund. Și azi, cînd se scrie despre desenele mele animate — cînd se mai scrie, fiindcă mulți au uitat că ele au apărut înainte de a fi intrat în arenă Vukotic, Mimica și ceilalți colegi iugoslavi și polonezi — se spune «Gopo, cu umorul lui particular». Acest umor se manifestă de altfel în toate filmele noastre, chiar în cele intens dramatice, și eu simt că el vrea să izbucnească cu strălucire și mulți dintre noi nu-i acordă atenție. Am fost cu filmele noastre peste hotare și pot să aduc mărturie că o peliculă ca *Băieții noștri* de Gheorghe Vitanidis a avut un mare succes în Uruguay, ca a avut Pe răspunderea mea de Paul Călinescu în U.R.S.S.

— Și *Directorul nostru*, de Jean Georgescu.

— Jean Georgescu, Paul Călinescu au și demonstrat că pot face filme comice — și Geo Seizescu și Gheor-

ghe Nagy, cu ultimul său film, *Vremea zăpezilor*, pe care eu îl socot surpriza anului, și Haralambie Boros, și Gheorghe Turcu. Aștept cu mare nerăbdare o comedie făcută de Liviu Ciulei și sînt convins că ar fi foarte interesantă.

— Lucian Pintilie...

— Lucian Pintilie și Iulian Mihu — toți au umor. În fiecare din filmele noastre există un anumit zîmbet generos pe care uneori îl ascundem.

— Poate o practică mai largă a comediei ar elibera și filmele dramatice de încrîncenare, de un anumit dramatism static, demonstrativ.

— E curios și de fapt poate și firesc, că preferința pentru umor și vocația reală a comiciiului o însoțim cu o oarecare subapreciere a genului — un fel de autoîgnorare. În portofoliile redacției de scenarii, comedile sînt cel mai slab reprezentate. De fapt nici eu există, în producția studioului, un capitol rezervat comediei.

— S-au făcut comedii muzicale... — Se cunosc... Ele lies în afara acestor discuții.

Dar există preocuparea de a cultiva constant grupuri de regizori, în anumite direcții tematice, de gen sau stilistice?

— Nu există grupuri, există numai cupluri de regizori: Iulian Mihu-Manole Marcus, Gheorghe Nagy-Aurel Mihales. Nu există grupuri de 3—4—5 regizori, cu sentimente apropiate și convingeri artistice comune, regizori care să spună: — Noi avem următoarea concepție de artă sau metodă de lucru și luptăm împreună pentru a o pune în valoare. Sîntem 5 și cel puțin unul din noi va reuși! Cîinci regizori care să militeze toți, de pildă, pentru comedia cinematografică națională, pentru o școală de film comic...

— Poate că interesul latent al regizorilor ar fi mai lesne stimulat printr-o preocupare de ordin artistic, mai întesă și mai sistematic, din partea studioului însoși.

— Cred că s-ar putea produce o oarecare canalizare a preferințelor regizorilor. Mircea Drăgan e interesat de filmul istoric. Alăsturea de el pot fi Sergiu Nicolaescu, Lucian Bratu și alții. Comediile îi pasionează, cum am văzut, pe mai mulți, drama psihologică cu rezonanțe sociale îi preocupă pe Liviu Ciulei, pe Victor Iliu... Eu sînt oarecum separat — poate mai apropiat de Iulian Mihu, deși filmele noastre sînt foarte diferite. Eu mă aflu acum în filmul cu actori în aceeași

Dinu COCEA

Contemporaneitatea filmului istoric

Cred că trebuie pornit, abordind problema căilor de dezvoltare a filmului istoric românesc, de la întrebarea dacă filmul istoric are și potențe artistice reale. Pînă aici s-a întrebare de ce ar exista discuții în care unii susțineau că filmul istoric ar avea doar o funcție cognitivă în sine, didactică sau spectaculoasă și foarte puține tangente cu realizarea artistică. Dezbateră, îmi permit să cred, este ușor de lămurit. Prin pilde. Iată doar trei: **Hamlet** și **Henric al V-lea** și mai recent filmul **Becket**. Festivalul de la Mamaia și-a creat un bun început de tradiție, premind de la înțila sa ediție un film istoric de calitate: **Tudor**.

Problema trebuie privită din unghiul poziției față de eroi. Nu eroi în zale, cu mușchii tari, care știu să stea frumos în sa (fără să excludă nici aceste atribute), ci eroi gînditori. În asta constă adevăratul eroism, din asta derivă personalitatea eroului înfățișat. Adevărata valoare artistică a unui film istoric constă în aceea că sistemul de gîndire a personajului analizat are corespondențe cu procesul de gîndire a spectatorului de azi, se identifică cu idealul etic al acestuia, poate constitui un exemplu demn de urmat.

Nu cred, în schimb, în butaforie, peruci și bărbî, în costume greoaie (sau nu) și culori stridente, nu cred în valoarea artistică a unui film care investește milioane în figurația impu-nătoare și recuzita pompoasă. Aceste scene, pur exterioare, au în general un randament artistic nul. După cum specificul național în filmele istorice nu rezidă în elementele de decor sau de costum, ci în structura psihică a personajelor, în modalitatea lor de a gîndi sau a reacționa. Patriotismul nu se află exprimat în fraze bombastice, după cum nici în dragoste declarațiile nu cîntăresc cel mai greu.

Cît privește filmele istorice româ-

nești pe care dorim să le salutăm la viitoarele confruntări mamaiene, este îmbucurătoare hotărîrea cinematogra-fiei noastre de a realiza o serie de produ-cții care să compună o epopee na-țională. Totodată trebuie, cred eu, să avem mare grijă și să nu ne lășăm influențați de genul superproducției, care caută spectaculosul de dragul spectaculosului, în dauna ideii de bază (dacă aceasta există). Cu atît mai mult cu cît un film despre o anumită epocă se face o dată la foarte, foarte mulți ani și nu avem voie să-l tratăm super-ficial, exterior sensului real al eveni-mentelor, pentru că ne vor judeca nu numai contemporanii, dar și genera-țiile viitoare.

Opinii consemnate de
Rodica LIPATTI



La al treilea festival mamaian, alături de filmele **Răscoala de Mircea Mureșan**, **Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie**, **Procesul Alb de Iulian Mihu** și **Haiducii de Dinu Cocea** concurează trei filme inedite: **Faust XX** (foto 1) de **Ion Popescu Gopo**, **Tunelul** (foto 2) coproducție româno-sovietică de **Francisc Munteanu**, după un scenariu de **Gheorghe Vladimov** și **Francisc Munteanu** și **Vremea zăpezilor** (foto 3) de **Gheorghe Nagy**, după un scenariu de **Fănuș Neagu** și **Nicolae Velea**.

căutare cum eram în 1956 cu desenul animat. Oricum, ceea ce vreau să spun în încheiere — în cadrul acestui ciclu de convorbiri despre premisele unei școli naționale — este că găsesc foarte necesară gruparea regizorilor în susținerea unor mari idei, la genurilor preferate, a unor direcții stilistice, efortul de a ne descoperi reciproc afinități, gruparea în jurul maestrilor — fiindcă modernizîndu-ne, devenim copii teribili și uităm că avem de la cine învăța. Victor Iliu e plin de intuiții și idei clare, originale, în privința naturii specifice a artei filmului și a filmului românesc ca școală națională în devenire. Jean Georgescu e de asemenea unul din maestrii noștri. Eu li sînt foarte recunoscător, nu numai pentru că el a fost primul care a prezis Premiul de aur care mi s-a atribuit la Cannes, dar și fiindcă am învățat de la el, încă de pe cînd lucra **Noaptea furtunoasă** și eu îl lipeam mustața lui Beligan și puneam luminile pe platoul din fosta stradă Wilson.

— Nu credeți deci în destinele solitare.

— Nu, în cinematografie — de unul singur, nu se poate.

Convorbire realizată de
Valerian SAVA



Marga Barbu

ce soare va fi la **MAMAIA!**



Fiecare festival aduce cu sine o surpriză, o revelație, un «ceva» care-l deosebește de toate cîte au fost pînă atunci și-l fixează în timp și în memoria participanților. Mamaia '66 va deveni, se pare, «Festivalul acela cu multe surprize actricești». Spun multe și nu exagerez, pentru că nu e vorba de una sau două. Fiecare film din festival va aduce cu sine cel puțin revelația unui actor, cel puțin o prezență neașteptată. O prezență care, înmulțită cu numărul filmelor prezentate la Tribuna Pelicului Alb, va face ca soarele bunei dispoziții să strălucească din plin și să înlocuiască la nevoie absența celui obișnuit. Și pentru ca totul să nu pară



Gina Patrichi

...într-un fel de explozie venită la capătul unei lungi
experiențe, la capătul unui contact neîntrerupt cu
filmul. Interpretările ei — mai ales Marta și mai
ales Anița — ard de temperament, de energie in-
delung adunată. Marga Barbu pare că joacă pentru
toți anii în care n-a făcut film. Joacă cu pasiune,
cu sinceritate, cu seriozitate. Încercând să stăpî-
nească incertitudinile și emoțiile, încercând să-și
cunoască toate posibilitățile, să și le exploateze fără
cruțare. Revelația Marga Barbu s-ar putea numi
victoria pasiunii pentru film și a perseverenței.

o simplă figură de stil, trebuie să spun că s-a
întîmplat ceva cu actorii noștri de film. Ceva pozi-
tiv și îmbucurător. Poate s-au maturizat unii, poate
alții și-au descoperit genul sau au fost descoperiți
după îndelungi și de tot felul experiențe. Între ei
și regizori a început (în afiri) să circule fluidul
acela «fără de care nu se poate», al înțelegerii
reciproce. Regizorii au căpătat un ochi în plus. Un
ochi artistic căruia pare să-i pese mai puțin de
ovalul feței nu știu căreia actrițe și mai mult de
expresivitatea unei priviri. Mai puțin de zîmbetul
«sănătos» al unui actor și mai mult de prezența lui,
de personalitatea lui, de puterea emoțională pe care
este sau nu este în stare s-o aducă cu sine în față
aparaturii de filmat. Un ochi care știe să aleagă
și să pună unde trebuie pe cine trebuie. La drept
vorbind — nu pentru că ocazia este festivă și în
asemenea ocazii nu-i frumos să critici — la drept
vorbind deci, și scenariile noastre, adică ceea ce
s-a oferit spre interpretare actorilor, au avut în
anul acesta o posă bună. A fost ceea ce se numește
un felicit concurs de împrejurări care ne-a oferit
prilejul de a pomeni azi la Mamaia cuvintele
revelație și: actoricească, într-o alăturare fără
dubiu. Ceea ce ne oferă prilejul să scriem frumos și
cu entuziasm despre prezența actorului la Mamaia,
despre soare etc. Și pentru că orice pe lumea asta
trebuie argumentat, vom argumenta în ordine
alfabetică:

Marga Barbu: După o pauză destul de lungă de
la Vultur 101 la Procesul alb, ochiul acela regizoral
s-a deschis aproape simultan la trei creatori:
Iulian Mihai, Geo Saizescu și Dinu Cocea. Marga
Barbu a devenit rînd pe rînd Marta, dansatoarea
de bar în Procesul alb, Irina în La porțile pămîntului
și hangia din Haiducii. Trei roluri dintre care două
diametral opuse: necredincioasa și banala soție de
geolog din La porțile pămîntului și Anița din Hai-
ducii, personaj de mare spontaneitate și frumusețe
sufletească. Și iată revelația: după pauza aceea
lungă, Marga Barbu ia contact cu filmul nu la
temperatura caldută și timidă a corectitudinii, ci

într-un fel de explozie venită la capătul unei lungi
experiențe, la capătul unui contact neîntrerupt cu
filmul. Interpretările ei — mai ales Marta și mai
ales Anița — ard de temperament, de energie in-
delung adunată. Marga Barbu pare că joacă pentru
toți anii în care n-a făcut film. Joacă cu pasiune,
cu sinceritate, cu seriozitate. Încercând să stăpî-
nească incertitudinile și emoțiile, încercând să-și
cunoască toate posibilitățile, să și le exploateze fără
cruțare. Revelația Marga Barbu s-ar putea numi
victoria pasiunii pentru film și a perseverenței.

Și iată altă surpriză: Gina Patrichi. După Roza
— acel personaj ambiguu, din Pădurea spînzura-
ților, aparent superficial, în fond total dezechilibrat,
depeizat — rolul subtil și grav din Procesul alb:
cîntăreața de bar. Un rol aflat la polul opus Rozei.
Un rol de femeie echilibrată, conștientă, de om tare
pe care te poți bizui. Este, fără îndoială, o altă Gina
Patrichi. Profundă, gravă, cu o prezență scenică
deosebită, cu jocul modern, sobru și încărcat de
dramatism. Aș îndrăzni să spun, mai realizată, mai
aproape de ea însăși în acest rol de mică întindere
decît în Pădurea spînzuraților. Gina Patrichi aduce
cu sine la Mamaia, o dată cu surpriza unei cîntărețe
cu vocea vibrantă și plină de atmosferă și revelația
deloc lipsită de importanță a schimbării de registru
actoricesc.

Irina Petrescu. După tot felul de adolescențe,
cu codițe sau fără, cu părul despletit, cu picioarele
goale (și exploatare în imagine), cu ghiozdan sau
fără ghiozdan, iată o nouă Irină Petrescu: Anca din
Duminică la ora 6. Tot adolescentă (pentru că
soarta actrițelor sub 25 de ani este, se pare, pre-
tutindeni, să joace roluri de adolescente), dar de cu
totul altă factură. De cu totul altă vibrație. Dia-
pazonul Ancăi vibrează în major, iar ecoul lui
ajunge pe tărîmul tragicului. Și iar mă întorc la
ochiul acela regizoral... Irina Petrescu a avut și puțin
noroc cu Pintilie care a știut să vadă, sau poate să
intuiască, teritoriile neexplorate încă ale talentului

Irina Petrescu



Ilarion Ciobanu

Patrichi



înțelepciune adîncă de țaran atent la răsufierea pămîntului. Un actor capabil să trăiască în pielea personajului său, capabil să devină una cu el, să trăiască și să moară o dată cu el.

Și mai surprinzătoare va apare la acest festival transformarea lui Iurie Darie. Iurie Darie, junele prim al cinematografilor noastre, ani de zile năpăstuit să zîmbească frumos, să fie vesel și fără griji ca pasărea cerului. O dată, într-un interviu, spunea cît de tare își dorește altceva. Cît de tare i-a ajuns să fie june prim. Și iată-l la Mamaia cu două roluri serioase. Matei din Procesul alb și Wagner din Faust XX. Aproape că mi se pare simbolică transformarea pe care eroul său din Faust XX o suferă, dinspre superficialitate spre gravitate. Iată deci că Iurie Darie nu era sortit să moară june prim! Că are toate datele unui actor matur, în stare să interpezeze roluri mature. Că i se potrivește de minune seriozitatea, zîmbetul ironic sau trist, privirea gravă, concentrarea sau emoția. I se potrivesc sentimentele puternice de dragoste sau de ură. I se potrivesc personajele profunde sau complicate, situațiile grele și complicate de o mie de ori mai bine decît i se potriveau rolurile de fluturaș amoroș. S-ar putea spune că Iurie Darie abia acum este actor de film. Acum, la Mamaia '66.

Și iată încă o surpriză de factură puțin mai deosebită: Amza Pellea la primul său rol de mare întindere. Există prejudecata că actorii cu o fizionomie ieșită din comun sînt destinați rolurilor episodice (probabil pe argumentul că fizionomia lor deosebită va face ca rolul să se rețină). Amza Pellea are o astfel de fizionomie drept care i-a fost dat să apară în rolurile mai mult sau mai puțin episodice din Setea, Tudor, Neamul Șoimăreștilor etc. Rolul trădătorului Sirbu din Haiducii și-a găsit în Amza Pellea interpretul cred că în egală măsură în care Amza Pellea și-a găsit în Sirbu personajul istoric cel mai apropiat fizionomiei sale. Amza Pellea joacă aproape totul din ochi. Cu acea privire care devine rînd pe rînd rea, crudă, vicleană, înfricoșată, umilă, trufașă, violentă. Și nu într-o apariție de cinci minute, nici de zece. Nu într-un personaj care apare la început ca să dispară la urmă, ci într-un mod desfășurat pe lungimea unui film, glîdit în evoluția lui de la un capăt la celălalt, ținut în mîină și stăpînit fără un moment de scădere a tensiunii, fără nici o pauză de inspirație, ca într-o răsufiere, ca jucat de la un capăt la celălalt pe scena teatrului. Nu întîmplător insist asupra respirației de alergător de cursă lungă a lui Amza, ci pentru că, nu o dată nî s-a întîmplat să regretăm respirația scurtă a unui actor într-un rol principal. Și pentru că pe bucățele e mai ușor. Întregul însă nu iartă. Iar Amza Pellea a trecut cu brio proba întregului.

Lista actorilor care vor aduce cu ei atmosfera aceea însemnată de care vorbeam e foarte lungă. S-ar mai putea semna debutul Elisabetei Jar din Haiducii, un debut promițător în adevăratul sens al cuvîntului și cu toată seriozitatea, Toma Caragiu care creează un superb Răspopit — cel mai frumos rol pe care l-a creat în film (să nu se supere Procesul alb, dar așa este). S-ar mai putea vorbi despre Ion Besoiu, la fel de bun cîșcător al meseriei sale în rol de boier ca și în rol de haiduc, despre artistul poporului Nicolae Secăreanu care creează un tip de boier fanatic cu n-am înlîinit încă în filmele noastre. Despre debutul plin de siguranță și maturitate al tînărului Dan Nuțu în Duminică la ora 6, despre sensibilitatea și dramatismul interpretării Monicăi Ghiuță din Vremea zăpezilor și despre George Constantin, atît de perfect în rolul său din Procesul alb, încît îți creează bănuiala că ar mai fi jucat, fără știrea noastră, în multe, foarte multe filme. Lista s-ar putea continua dar tot n-am evita riscul de a omite pe nedrept foarte multe talente vechi sau noi, descoperite sau redescoperite în filmele realizate anul trecut și prezentate anul acesta la Mamaia. Un lucru începe să devină foarte limpede: nu ne mai putem plînge că nu avem actori de film. Avem. Și atît de mulți și atît de dintr-o dată, încît nu învidiez de loc sarcina juriului de la Mamaia!

Eva ȘIRBU



Iurie Darie

ei. Și a mai fost un ochi acolo. Cel al operatorului Sergiu Huzum. Pintilie a văzut-o pe Anca în Irina Petrescu, Huzum a făcut așa încît s-o vedem și noi. A filmat-o într-o lumină crudă — faimoasa lui lumină de mercur — și în lumina aceea, fața actriței nu are netezimi de faianță, ci pori de piele omenească, asperități, respiră o dată cu ea chinul și durerea, se ofilește și moare o dată cu ea. Nu știu dacă se poate spune că Irina Petrescu și-a schimbat genul. Aș spune mai degrabă că și-l a împlinit, că și-l-a găsit întreg, după ce-l consumase, pe bucățele, în Străinul.

Tot de găsirea, de împlinirea genului, ține și revelația Ilarion Ciobanu, în Petre Petre din Răscala. Actorul cu o cută încăpășinată între sprincene deasupra unor ochi de copil, cu zîmbetul neașteptat de senin și timid, a fost ani de zile întrebuintat în roluri care se potriveau înfățișării sale fizice. Trebuia un încăpășinat, un recalcitrant, unul mare și violent — era chemat Ilarion Ciobanu. Sau un tip naiv, dar de bună credință, nu tocmai isteț, dar pozitiv? Tot Ilarion Ciobanu. Mureșan l-a distribuit în Petre Petre și dintr-o dată posibilitățile pînd atunci aparent limitate ale actorului s-au deschis ca un evantai. A apărut un Ciobanu grav, mocnit, cu priviri în care se mistuie o lume nemîrturisită de dureri și de pasiuni, vibrant și atent la fiecare undă pornită spre el. Cu masivitatea fizică pentru o dată în acord cu cea interioară: cu intensitatea sentimentelor, a trăirilor dusă pînd la capăt, cu o



Amza Pellea

PRIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL

AL FILMULUI DE ANIMAȚIE

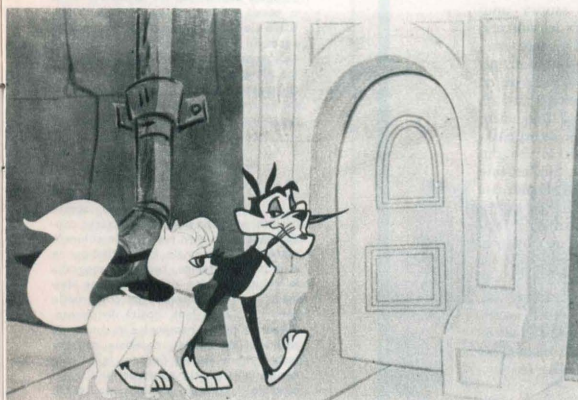
MAMAIA '66



Unde începe și unde sfârșește animația?

De la Hubley și McLaren, la Borowczyk, Dunning sau Urbanic s-a produs în ultimii ani o adevărată revoluționare a limbajului cinematografului animat și au fost create nu puține

UN «CLASIC» AL GENULUI PREZENTAT PE ECRANELE NOASTRE: ABE LEVITOV CU Parisul vesel.



filme de o mare frumusețe, într-un stil cu totul nou. Niciodată această artă n-a cunoscut o mai uimitoare explozie de inventivitate sub raportul expresiei: stilizarea desenului pînă la semn și abstracție pură, părăsirea procedeeelor menite să dea iluzia mișcării continue și înlocuirea lor cu succesiunea sacadată a imaginilor, desenarea

figurilor direct pe peliculă, folosirea foto-montajelor și ilustrațiilor decupate, a păpușilor, a acelor cu gălălie dispuse pe un ecran deformabil, a obiectelor care se estompează treptat ca să dispară parțial sau integral, a umbrelor chinezești. Ce-l îngrijorează atunci pe criticul francez André Martin și-l face să se întrebe în numărul din



«CAPRICIILE» LUI GOYA VERSIUNE MODERNĂ? NU, UN CADRU DIN FILMUL LUI BOROWCZYK Teatrul doamnei și domnului Kabal.

«Cinéma '65» închinat animației dacă însuși viitorul genului nu stă sub semnul întrebării? Neliniștea lui izvorăște din constatarea că toate aceste noi procedee tind în mod paradoxal spre ceva contrar animației. Se simplifică, se reduce și pînă la urmă aproape dispare mișcarea, în sensul comun pe care ne-am obișnuit să i-l dăm.

Filmele lui McLaren pe motive de vechi cîntece populare **Cu barca** (1945), **Sus pe munte** (1946), **Găina cenușie** (1947) trădează această orientare. Ele sînt mai degrabă ilustrații (e adevărat, splendide!) decît opere ale celei de-a șaptea arte. Animația lor e adesea pur grafică. În desen se schimbă pe nesimțite tonul culorilor, se aprind anumite linii, apră motive suprapuse cu o tulburătoare incandescență, care sugerează transparența materiei. Sentimentul este totuși că răsfoim un admirabil album și nu că asistăm la magia cinematografului. Chiar **Mosaic** (1965), unul din filmele cele mai noi și mai strălucite ale lui McLaren se rezumă la o aranjare mereu diferită a patru elemente, care divizate, grupate și colorate în nenumărate moduri realizează rînd pe rînd, forme plastice fascinante prin inventivitatea decorativă și rigoroarea lor matematică absolută. Înaintea noastră nu avem însă decît o pinză de Mondrian pusă în ecuație și adusă apoi, genial, la toate variantele ei posibile. Un asemenea tip de animație **discontinuuă, statică** tinde să devină dominant în ultima vreme și se întâlnește la cei mai înzestrați creatori, adesea mai mult plasticieni ca Lapoujade, Dunning, Mimica, Borowczyk, Peter Földes ș.a., decît cinești. Am văzut de curînd **Litera M** a cehului Brdecka. Filmul ilustrează foarte bine observația lui Martin: pe tema unei vechi legende medievale se creează o suită de enluminuri superbe, dar pe care le însuflețesc doar cîteva rare mișcări hieratice de siluete decupate, umplerea cu aur lichid a anumitor suprafețe și schimbarea culorii fundalului prin întunecări sau luminări lente. Animația e amenințată să devină o tehnică superioară de **ilustrare!**

CINEMATOGRAFIA E MIȘCARE!

Observația lui André Martin atrage atenția asupra unei probleme care implică fatal însuși specificul artei cinematografice. De ce ne-ar trezi îngrijorarea o asemenea evoluție? Desfată ea oare mai puțin ochiul, nu încîntă spiritul? De ce, urmînd astfel de imagini incîntătoare, ne-am surprinde un regret secret după isprăvile lui Felix Cotoiul sau ale lui Mickey? Răspunsul nu e greu de dat. Cinematograful înseamnă înainte de orice **mișcare**. «Cînd frații Lumières au vrut să demonstreze valoarea miraculoasei lor invenții — spune René Clair — n-au prezentat pe ecran un peisaj mort sau un dialog între două personaje mute: ei ne-au dat **Sosirea unui tren**, o **șarjă** și **Stropitorul stropit** care a fost părintele filmului comic» (Réflexion faite). Ideea de mișcare a devenit treptat mai subtilă. Nu numai decît urmări, fugi, tîmbe, cavalcade, ci gesturi încărcate cu tensiune sufletească, încordări de situații, ciocniri dramatice. Mai mult, deplasări ale obiectivului, măriri sau micșorări de planuri, ritmuri introduse prin montaj. Mișcarea a rămas însă mereu în toate aceste însușiri principale, propriu a imaginii cinematografice. Nu o succesiune de tablouri — și aceasta e distincția pe care ne-o îngăduie să o înțelegem mai bine animația, ci o însuflețire reală a ecranului. Cinematograful e poezia materiei în mișcare, înfățișată astfel, cum nu o poate face nici pictura, nici sculptura, nici literatura sub o formă directă, intuitivă. Figurile se pot simplifica pînă la semne în animație (ceea ce nu e realizabil în filmul cu actori). Dar ca ele să **trăiască**, să se miște efectiv cu întreaga vibrație a materiei însuflețite, aceasta e o condiție, fără îndeplinirea căreia aducerea lor pe ecran din paginile cărților sau albumelor de reproducere își pierde orice justificare artistică. Exemple fericite sînt chiar anumite filme abstracte ale lui McLaren ca **Blinkity Blank** (1954), agitație bufonă de bucle, puncte și figuri geometrice fosforescente intrate într-o metamorfoză nebunescă sau **Rythmic** (1956), animare dramatică și ironică de calcule matematice cu cifre enervate, încăpăținate sau ariviste.

Tot René Clair spunea că a fost o eroare serioasă a se considera prea devreme cinematograful drept o artă. «Dacă n-ar fi fost tratat decît ca o industrie, arta însăși ar fi avut de cîștigat. Automobilele moderne ar fi căpătat frumusețea lor forme lungi, dacă constructorii lor s-ar fi gîndit să le încarcă caroseria cu ornamente înainte de a se gîndi să le facă să meargă repede?» (Réflexion faite). Din păcate, raționamentul acesta seducător nu se verifică în evoluția animației. Imobilismul sau mișcarea mecanică simplificată — constată André Martin — sînt tocmai efectele industrializării. Procedeele noi de o extraordinară inventivitate, descoperite în animație, tind să facă față comenzii uriașe pe care i-o fac genului azi televiziunea și reclama comercială. Aici, ieftinirea costului execuției unui film și a timpului cerut pentru realizarea lui își spun un cuvînt dur și imperios. Procedeele tradiționale (desenul amănunțit imagine cu imagine) presupune mari ateliere, cheltuieli enorme de muncă anonimă și timp. Decupajul, mișcarea sacadată, tesuturile plastice, vibrațiile, deplasarea cîtorva figuri simplificate la maximum pe decoruri imobile ca în **Mărul** lui Dunning se înfăptuiesc cu mijloace mult mai ușoare. Dar, pînă la urmă, suferă ceea ce s-a numit «the full animation» (animația completă). Fără ea, chiar bazată pe procedeele noi, sintetice, rezumative, nu e posibilă nici atacarea unor teme mai substanțiale. Rezultatele sînt în cazurile cele mai fericite niște metafore, sau eventual simboluri. O operă artistică majoră se compune însă din integrarea acestora într-un întreg sistem. E nevoie pentru aceasta, chiar cînd lucrurile se reduc la o parabolă, de o narațiune ca în **Of Stars and Men** (Despre stele și oameni) de Hubley, ca în **Labirintul** (1962) lui Lenica sau ca în **Scurtă istorie** (1957) a compatriotului nostru Gopo. Și cine să o facă în spirit cu adevărat cinematografic, decît **mișcarea**? Fără ea, Lenica ar rămîne cu admirabilul său **Labirint** la o simplă sugestie de mister, conținută în desenele lui Max Ernst și n-ar reuși să ne istorisească o aventură atroce despre posibilitatea dezumanizării unei lumi printr-o tehnică demență și despersonalizată. Ce să mai spunem de Hubley, care are curajul să discute problemele capitale ale științei moderne în formidabile imagini cosmice?

CHIAR ACOLO UNDE LIPSEȘTE, RI-GOAREA TREBUIE INVENTATĂ!

Remarcile lui André Martin asupra unui impas actual al cinematografului de animație împing gîndul către observații cu o sferă estetică și mai largă. Artă are nevoie — cum atrăgea atenția Valéry — de o rezistență a materiei cu care lucrează. O prea mare plasticitate nu-i dă prilej spiritului să se încordeze, să organizeze formele cu o economie și o rigoare indispensabile autenticei creații. Statuile nu se fac din plastilină, ci din marmură. Petrarca, Shakespeare au săpat în piatră dură a sonetului. Dante și-a scris Divina Comedie în regimul sever al terținelor. Față de cinematograful obișnuit, animația are o libertate mult mai mare. Ea nu e obligată să fotografieze lucruri și ființe existente, ci le poate născoci pur și simplu. Cu noile procedee, această libertate s-a lărgit nemăsurat. Creionul, pensula și foarfecele nu cunosc restrîngerile obiectivului cinematografic, dar îi împrumută în animație toate avantajele, între care însuflețirea imaginilor și ea singură imensă. O rezistență interioară se impune aici, tocmai spre a stăvili uriașa libertate, în stare să ducă la onirismul pur. Ambia de a umple cu conținuturi cit mai bogate niște imagini în mișcare printr-o concentrare expresivă maximă, pe care le-o dictează scurta lor desfășurare, mi se pare condiția fertilă a genului. Animația e sonetul, rondelul, epigrama cinematografului. În conștiința acestui fapt esențial stă viitorul ei.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

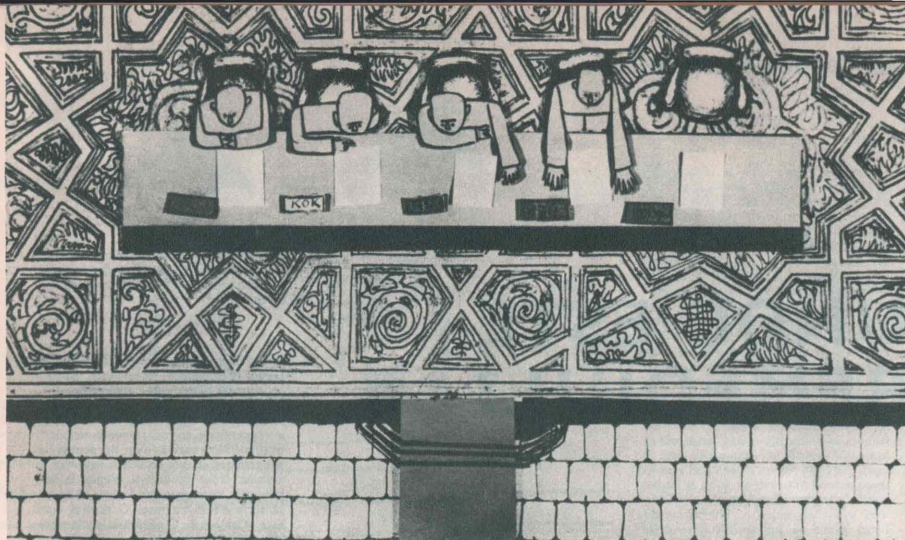


Substanța

Să analizăm îndeaproape acest fenomen care poartă numele de film animat polonez. Istoricul lui este foarte scurt, ceea ce nu înseamnă că ar fi sărac în evenimente. El poate fi împărțit în două etape principale. Prima etapă cuprinde anii 1946—1956. În această perioadă s-a dezvoltat un model propriu, mai tîrziu complet abandonat, de animație, adică o totală renunțare la soluțiile inovatoare ale tinerilor realizatori și introducerea în locul lor, a concepțiilor și a șabloanelor standard. Socotela era simplă: filmele animate sînt destinate exclusiv spectatorilor infanților, trebuie deci să fie ușor de recepționat, să aibă caracter didactic și moralizator.

CONVENȚIA PLATĂ ȘI ȘABLOANELE

În strădania de a satisface aceste cerințe, animația poloneză s-a văzut condamnată la un cerc restrîns de subiecte plate și convenționale. Exploatarea basmelor și motive folclorice, reduce scenografia la soluții plastice naturaliste, iar dramaturgia — la o narațiune de construcție simplă, cu ritm lent, lipsită de poante. Filmul de păpuși înțepenește în convenția teatrului de păpuși: desene animate imitau modelele lui Disney. În ambele cazuri, supremația construcției literar-teatrale suprima posibilitatea creării unor valori dramaturgice și vizuale pur filmice. Toate încercările de a rupe cu anecdota construită stereotip, folosirea structurilor substanțiale ca formă arhitectonic-plastică, erau acuzate de formalism, după care, de regulă, se vedeau respinse. Trebuie însă să spunem că în cadrul șabloanelor și al convențiilor impuse au fost realizate totuși cîteva filme interesante și mature care, prezentate în strălănite, au adus și primele premii. Din păcate prea puține. Dificultățile de



Fotoliul de Daniel Szechura, opera cu un caracter satirico-filosofic care a obținut mai multe mari premii internaționale.

an ta și imaginea

Correspondență din Varșovia

dezvoltare a animației erau complicate în mod suplimentar și prin faptul că ea trecea prin perturbări de ordin organizatoric, că dispunea de utilaj necorespunzător și de foarte puține cadre de realizatori și tehnicieni. Situația se agrava, conflictul între scopurile realizatorilor și directivele programului devenea tot mai acut, amenințând cu explozia.

EXPLOZIA

Aceasta a avut loc la jumătatea deceniului al cincilea foarte favorabil pentru tot felul de idei inovatoare și experiențe, iar situația a fost facilitată fără îndoială și de stabilizarea organizatorică a mijloacelor de producție. În anul 1956, încercările de a înfringe convențiile de fier și de a exploata posibilitățile creatoare prin abandonarea esteticii normate sînt încă timide, dar anii 1957—1958 aduc alte schimbări, aproape revoluționare. Începe a doua etapă a evoluției animației poloneze, o etapă furtunoasă, bogată, diferențiată. Pe începutul în creșterea se formează ceva ce s-ar putea numi un program pozitiv de acțiune. Inițial este vorba doar de preocuparea pentru partea formală, învingerea tendințelor de teatralizare a păpușii în baza unor noi soluții scenografice și exilarea naturalismului din desenul animat. Succesul primelor încercări a stimulat multe tendințe. Filmul animat devine un mijloc de a transmite mesaje artistice foarte intime ale autorilor. Firul literar trece pe planul doi, creatorii recurg la asociații dificile dar de efect, la simboluri, la lucruri spuse pe jumătate, la limbajul poetic. În felul acesta se naște concepția noului model de film animat ca un gen de spectacol cinematografic calitativ nou, care cu ajutorul unor mijloace subtile și rafinate, poate trata orice subiect, fie el cit de serios. Urmează individualizarea creației, o adevărată erupție a

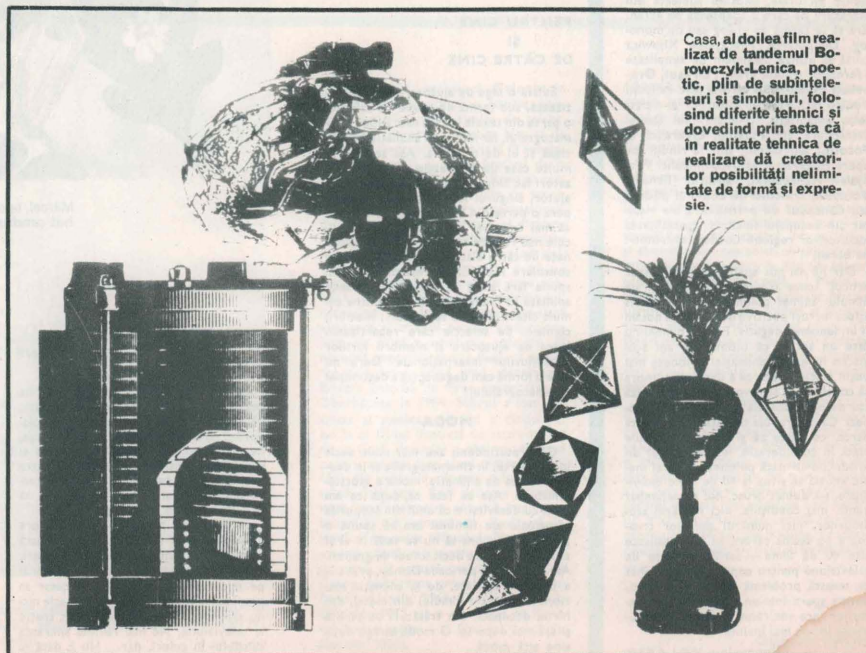
invenției și a ingeniozității. Curentul de avangardă, la rîndul său, se împarte într-o serie de orientări, în funcție de preocupările autorilor, de problemele cărora li se acordă prioritate, de premisele de la care se pleacă. Animația poloneză intră astfel în «perioada sa de aur», vîrsta maturității. La baza acestor dezvoltări fecunde se găsesc două filme: «Schimbarea gărzilor de Bielinska și Haupe» și «A fost odată de Borowczyk și Lenica». Primii, luînd drept erou o cutie de chibrituri, nu numai că descoperă o excelentă idee formală, dar dovedesc că orice obiect cu trei dimensiuni este capabil să înlocuiască mario-

neta tradițională dacă este plasat pe un fond spațial și este investit cu o viață independentă pe ecran. S-a marcat astfel descoperirea unor posibilități noi în filmul de păpuși, a posibilităților de a exploata orice substanță, dacă autorul este în stare să detecteze proprietăți spirituale și fizice ascunse în ea. În felul acesta s-a născut orientarea care folosește «lucrurile existente», adică creația naturii sau a omului.

FASCINAȚIA MIȘCĂRII

Walerian Borowczyk și Jan Lenica au ales o altă cale și au început să caute în film «tot ce stimulează imaginația, emoționează, distrează și amuză ochiul». Folosind tehnica decupajului și fascinația de mișcare, ei au dat viață unei lumi neobișnuite, bazate pe asociații, cu o logică materială și spațială creată și anihilată de mișcare — purtătoarea de valori noi. Compararea liberă, arbitrarul configurațiilor plastice, incoerența asociațiilor de gândire nu încăpeau în concepțiile de pînă atunci despre filmul animat, revoluționînd aceste concepții și devenind o sursă de inspirație pentru mulți alți realizatori. Și mai controversat a fost cel de-al doilea film al lor, «Casa», poetic, plin de subînțeleșuri și simboluri, folosind în mod liber diferite tehnici și dovedind prin aceasta că în realitate tehnica de realizare dă creatorilor posibilități nelimitate de formă și exprimare.

Aceste două filme au spart zidul prejudecăților și al neîncrederii, au eliberat energia creatoare a unei mase întregi de realizatori. Sămînța lor a căzut pe un sol foarte fertil: spre filmul animat s-au îndreptat atunci foarte mulți realizatori noi, absolvenți ai școlilor superioare de plastică, scenografi, care au dorit să devină regizori, animatori, care au avansat la rangul de realizatori, absolvenți ai școlilor cinematografice. Ei au între-prins alte experiențe, imprimîndu-le un caracter și o orientare proprie. Curentul de avangardă devine un curent evident de autor, dominat de personalitatea artiștilor. Aceștia sînt anii 1957—1962. În filmul de păpuși au fost înfrînte tendințele teatrale, în desenul animat — supra-mația elementului literar. În ritm rapid se dezvoltă decupajul și folosirea tehnicilor combinate.



Casa, al doilea film realizat de tandemul Borowczyk-Lenica, poetic, plin de subînțeleșuri și simboluri, folosind diferite tehnici și dovedind prin asta că în realitate tehnica de realizare dă creatorilor posibilități nelimitate de formă și expresie.

Unii creatori rămân fideli păpușii tradiționale. Modernizînd forma ei plastică, aceștia îmbogățesc scenografia cu soluții grafice interesante. Exemplul clasic îl constituie Wasilewski și Edward Sturlis. Alții au căutat posibilități de înlocuire a păpușii tradiționale cu forme noi. Căutările și soluțiile sînt aici foarte variate. În această privință merită atenție mai ales Jerzy Kotowski, care în fiecare dintre filmele lui aduce o altă propunere, impusă de substanța aleasă de el. În *Oculul lumii în 10 minute* apăreau personaje din masă plastică care permiteau obținerea unor interesante soluții grafice. Eroii *Pericolului* lui Killian s-au născut din montarea unor roțițe, a unor spirale, a sticlei și a metalului. În mod asemănător, caracterul păpușilor răscuțe de Ludwik Perski din *servetele de hîrtie* a definit genul de conflict și dramaturgia filmului lui Witold Giersz, *Așteptarea*. Este imposibil să citim toate ideile interesante ale realizatorilor polonezi, din moment ce a fost folosit pînă și firul de lînă (*Materia* de Kazimierz Urbanski) și proverbiulul nașture (*Năsturile* de Teresa Badzian).

Experimentul cel mai interesant în desenul animat îl constituie filmele lui Giersz, care drept substanță a folosit culoarea. Aici personajele nu sînt conturate cu o linie, ci pictate cu pete compacte de culori și animate celula după celulă. În felul acesta s-a născut *Micul western*, *Roșu și negru* și *Ladies and Gentlemen*. Merită atenție și Piotr Szpakowicz, care înlocuiește desenul tradițional prin materia picturală parțial animată, ca să nu menționăm decît *Imagini de la țară* și *Cu paleta în codru*. Te lîngă curentul de avangard se deosebește aici și curentul tradițional în care treptat au loc diferite transformări care constă în folosirea unei grafici mai moderne și eliminarea convenționalismului pseudodisneyan din desen.

TEHNICA DECUPAJULUI

Apropiată ca mod de animație, tehnica decupajului, datorită simplității ei a devenit în ultima vreme genul preferat al realizatorilor. Jerzy Zitzman, de pildă, în filmele sale *Don Juan* sau *Noaptea de revelion* îmbină decupajul cu elemente picturale, folosind subiecte din literatura pe care o adaptează pe ecran, fără să se teamă de dialog sau de monolog. Dimpotrivă, Mieczysław Kijowicz caută să atingă maximum de simplitate a formelor tratate grafic (*Orașul, Drapelul*) cu ajutorul cărora țese reflecții ironice la adresa apucăturilor și defectelor umanității. Filmele lui Daniel Szczechura, alături de *Mașina*, *Litera*, *cît și Fotoliul* sau *Carol*, sînt la rîndul lor opere cu caracter satirico-filozofic. Władysław Nehrebecki, autorul filmelor *Tournon*, *Dincolo de codri* și *păduri* sau *Cîntecul de primăvară* s-a inspirat din decupajul folcloric, specialitatea locuitorilor regiunii Łowicz, animîndu-l pe ecran.

Dar nu se pot analiza într-un singur articol toate aspectele interesante ale filmului animat polonez. Dacă am scris atîtea lucruri pozitive despre el și notăm și un fenomen negativ. Pentru nimeni nu este un secret că ultimii doi ani s-au înscris în istoria animației poloneze mai puțin glorioși, ceea ce a dat ocazia unor să conchidă că ar fi vorba despre o criză sau despre oboseala realizatorilor polonezi. Căuza trebuie căutată însă într-altă parte, cu toate că și oboseala trebuie luată în considerație. Într-un singur an producția animată poloneză, a cărei medie anuală se situa la 40 de filme individuale, s-a dublat brusc. Nu s-a schimbat nimic, nici condițiile, nici numărul studiourilor, nici numărul cadrelor creatoare pe seama cărora au fost realizate alte 40 de filme — seriile animației de televiziune pentru copii. De îndată însă ce această problemă se va reglementa, putem spera într-un nou avînt al creatorilor care vor relua cu succes preocupările lor de mai înainte.

Mieczysław WALAŚEK

Correspondență din Paris

UNDE ESTE REMEDIUL?

Nu se poate spune că filmul de animație în Franța trăiește, pentru că dacă există, el nu este decît o artă rezervată unei elite. Ca să capete viață cu adevărat, un film trebuie să fie arătat publicului, trebuie să fie supus discuțiilor. Dacă în Franța avem astăzi aproape șazei de realizatori de desene animate care produc peste o sută de filme anual, putem număra pe degetele unei singure mîni peliculele care au fost proiectate în săli publice sau cele care au făcut obiectul unor cronici în presă. Dacă Franța, după ce a fost lașagul creației cinematografice și a filmului de desen animat, a găsit cu cale să lase în părăsire industria animației, înseamnă că s-a considerat de către capitaliști că profiturile nu meritau osteneala. Totuși se mai fac filme.

PENTRU CINE ȘI DE CĂTRE CINE

Există o lege de ajutorare care reparatizează, sub formă de prime de calitate, o parte din taxele la care este supus cinematograful, iar filmul de animație beneficiază și el de o fărîmă. Așa se face că multe case de producție și mulți realizatori fac filme numai în funcție de acest ajutor, singurul lor mijloc de a-și recupera o parte din banii cheltuiți. E drept că mai există și festivalurile unde pelicule mai reușite au șansa să fie achiziționate de către distribuitori străini. Slăbă consolare însă. Ca să rezumăm, putem spune fără sfială că filmele de desene animate în Franța sînt făcute pentru cel mult cîteva sute de spectatori: membrii comisiei de selecție care repartizează legea de ajutorare și membrii juriilor festivalurilor internaționale. Oare nu este o formă cam degenerată a destinației cinematografului?

MODA

Ca pretendenți, sau mai mult decît în altă parte, în cinematografie și în desene în cea de animație, moda e atotstăpîntoare. Așa se face că, după ce am uitat cu desăvîrșire că unul din scopurile principale ale filmului era să spună o poveste, s-a ajuns să nu se vadă în el și să nu se realizeze decît un soi de grafism. Am trecut prin perioada Disney, prin cea a peliculei zgîrțite, de la animația marionetelor la cea a filmului din metal, din hîrtie decupată, din trăsături de peniță și așa mai departe. O modă atrage după sine altă modă...

se întîmplă să vedem un film de desen animat întrerupt la jumătate, fără fașoane, ca să se transmită cine știe ce emisiune în direct!

CRITICA

Alt factor important pe care nu ar trebui să-l neglijăm. În realitate, pentru majoritatea cronicarilor cinematografici, filmul de desen animat nici nu există! Articolele de specialitate din cotidiane și săptămînale nu menționează niciodată purtările filme care au avut norocul să fie programate alături de vreun lungmetraj artistic. Doar reporterii trimiși la festivalurile internaționale mai au obligația să scrie cîteva cuvinte. O revistă cum este *Cahiers du Cinéma* nu pomeneste măcar de această artă pe care o consideră minoră. Doar *Positif* și *Image et Son* îi acordă interesul și stima cuvenite.



Marcel, te cheamă mama, un film de Jacques Colombat produs de Paul Grimault.

PUBLICITATE ȘI TELEVIZIUNE

Să nu uităm că majoritatea celor 60 de realizatori lucrează pentru publicitate, fie realizînd desene publicitare, fie colaborînd cu diferite agenții de publicitate, fie, dar acest lucru e mai rar, făcînd ei înșiși filme destinate publicității. Foarte puțini sînt acei care rezistă acestei atracții și care încearcă, de bine de rău, să facă cîte un film artistic pe an.

Televiziunea, prin aviditatea ei de ore de proiecție, ar fi trebuit să înlesnească o mai mare activitate animatorilor noștri. Dar vai! nu numai că e greu să pătrunzi pe micul ecran, dar mai e necesar să susții suși și tare că filmul de animație nici nu are drept să ocupe prea mult spațiu la televiziune. Ne mai rămîne speranța canalului în culori, dar... Nu o dată ni

ÎN CONCLUZIE

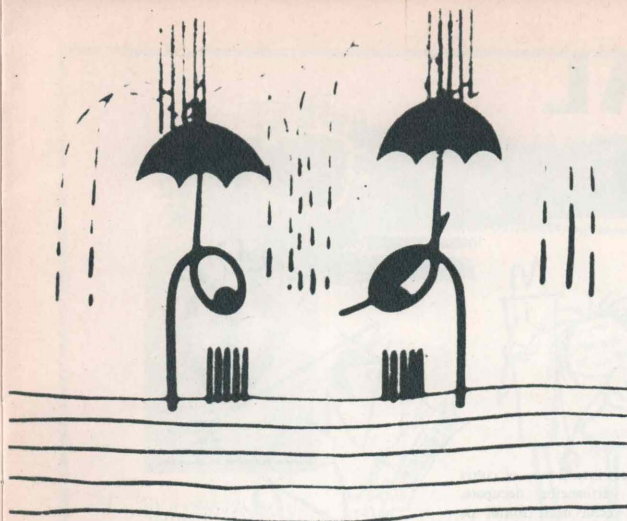
Situație prea puțin strălucită, vor zice unii, și totuși ea e cu mult mai bună decît acum cîțiva ani. Marele număr de realizatori și vitalitatea operelor lor sînt o dovadă grăitoare. Să fie oare vina lui Disney că filmul de desen animat a căzut în dizgrația publicului? Da și nu. Dacă a fost instructivă creșterea industrială al desenului animat, nu e mai puțin adevărat că prin utilizarea sistematică a subiectelor și grafismelor sale speciale, el le-a canalizat prea exclusiv spre o clientelă infantilă.

Principiul vinovat nu este însă nici Disney (mai ales el nu!), nici publicul, ci structura noastră economică ce nu permite investiții culturale. Alți trebuie să căutăm eventualele remedii.

Robert GRELIER

desen
isoane,
nisiune

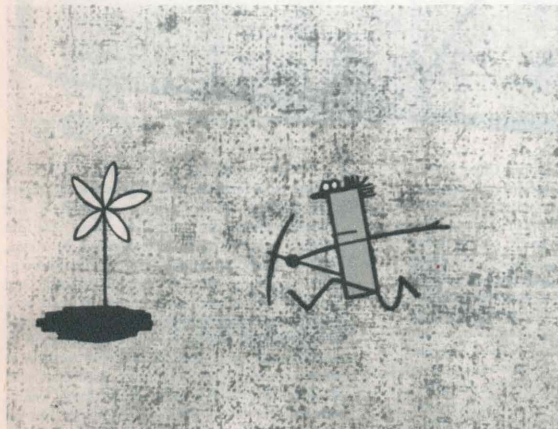
nu ar
pentru
grafici,
există!
tidiane
ciocotă
ul să fie
metraj
la fes-
bligatia
tă cum
neneste
nsideră
age et
venite.



În *Gelozie*, Dinov parodiază o istorie amoroasă banală, găsind prilejul să satirizeze și creația lipsită de talent și melodrama în artă.

Correspondență din Sofia

Un gen laconic



Margareta, o satiră ascuțită împotriva brutalității și a grosolaniei, i-a adus autorului ei, Todor Dinov, numeroase premii.

Domeniu al cinematografiei, laconic și sintetic, filmul bulgar de animație se află în pragul maturității, tinzând spre atingerea unor culmi artistice. Întrind în al doilea deceniu de activitate, animația din țara prietenă concurează, prin interesantele sale realizări, la un loc fruntaș în ierarhia europeană.

Acest nou gen cinematografic s-a născut prin 1950, o dată cu debutul lui Todor Dinov, considerat mentorul școlii naționale bulgare. Asimilând mijloacele specifice ale acestei arte eminamente contemporane, împletind simplitatea și înțelepciunea, meditația și ironia, fantazia și realitatea, acest talentat creator a demonstrat posibilitățile nelimitate pe care le oferă desenul animat în prezentarea unei multitudini de gânduri și idei. Debutază cu *Marko Voinicul* în care face apel la eposul popular. După debut și după ce prezintă contemporaneității pe legendarul Prometeu, Dinov obține primul succes și definitivă consacrară cu *Rămurica de brad*, care-i aduce distincția Trandafirul de aur la Primul festival național de la Varna din

Un alt realizator care s-a afirmat în ultimii ani în filmul de animație este Dino Donev. În filmele sale, dintre care amintim *Cercul*, *A doua sticlă*, *Al doilea an*, *Poveste pentru toți* sau *Primăvară*, Dino Donev creează o galerie de mici personaje, omuleți mai mult sau mai puțin apropiați de caracterul vesel al bulgarului. Talentul artistic al lui Donev se afirmă cu deosebire în filmul *Poveste pentru toți*, o istorioară plină de umor construită pe două personaje.

După ce s-a remarcat în filmul de păpuși, Stoian Dukov se consacră și el filmului de desen animat. Dukov ridiculizează vicilele contemporaneității într-un mod apropiat înțelegerii lumii infantile, făcând în același timp operă cu scop pedagogic. Merită a fi amintite satira *Atenție, grosolanul!* și povestirile pentru copii *Comoara de aur* și *Aventurile* realizate după scenariul propriu. Una din pionierile filmului de animație din Bulgaria este Ratka Batcivarova, un fin psiholog, cunoscută pentru sufletulul celor mici. Prin creațiile sale *Omul de*

1951. În 1963, realizează *Gelozie*, în care autorul parodiază o istorie amoroasă banală, creația lipsită de talent, melodrama în artă. Filmul se bucură de aprecieri favorabile atât în țară (*Trandafirul de aur* la al IV-lea Festival de la Varna) cât și în străinătate (Premiul special pentru cel mai bun film de scurt-metraj la a șasea întâlnire internațională de film de la Prades-Franța, și diploma de onoare la Festivalul filmului documentar și de scurt-metraj de la Leipzig). Tot în 1963, Dinov creează, după un scenariu propriu, *Mărul*, în care apelează, din nou, la bogăția folclorului, extrăgând din înțelepciunea populară elemente și criterii pentru a sancționa lipsa de etică a unui mic colectiv. El observă comportamentul fiecărui personaj prin intermediul unui efenomen. Printre cele 65 de filme prezentate la Oberhausen în 1964, *Mărul* a fost clasificat al șaselea, primind o distincție, iar la al IX-lea Festival de scurt-metraj de la Cork (Irlanda) a obținut diploma pentru cel mai bun scurt-metraj străin. Una din creațiile recente a lui Dinov, având titlul unei flori delicate *Margareta*, ascunde satira ascuțită împotriva brutalității și grosolaniei. Realizată în stilul și dinamica *Mărului*, *Margareta* este o operă mai profundă, mai plină de umor. Și această creație i-a adus lui Dinov numeroase premii (Forumbelul de aur, Leipzig, 1965; Discul de argint, Chicago, 1965, și o distincție la Festivalul internațional al filmului de copii, Cannes, 1965).

zăpadă, *Ce să fiu?*, *Fabulă* sau *Amețeală*, realizatoarea răspunde cu mult gust și înțelegerea dorinței celor mici de a se avânta spre întâmplări neobișnuite, spre fapte îndrăznețe. În creația sa, Zdenka Doiceva urmărește două direcții: tematica amuzantă adresată lumii infantile și satira socială. Cu un desen poetic, mai naiv, apropiat de gustul micilor spectatori, autoarea dezvăluie lumea visurilor, invită la joc și zburdălnicie, comunică cu subtilă artă intenția moralizatoare în filmele *Micul scafandru*, *Cei doi poli*, și *Petia - piratul cel negru*. Cu satirele *Nu le umflați*, *Mingea de fotbal* și *Gravitația*, autoarea ridiculizează unele trăsături negative ale omului zilelor noastre care depășesc granițele unei anumite țări având valabilitate pe o arie socială mult mai largă.

Și filmele de păpuși au înregistrat succese în anii din urmă. Ivan Andonov, cel mai interesant regizor al filmelor de păpuși din generația tânără, a realizat o valoroasă creație în *Polygonul de tir*, după un scenariu de Ivan Stoianovici. Ivan Andonov folosește ca personaj central în acest film siluetele unei bărci de bălci. Originalitatea constă în realizarea unor personaje insolite, în pitorescul polygonului de tir și în forma artistică deosebită.

Octavian PĂUN

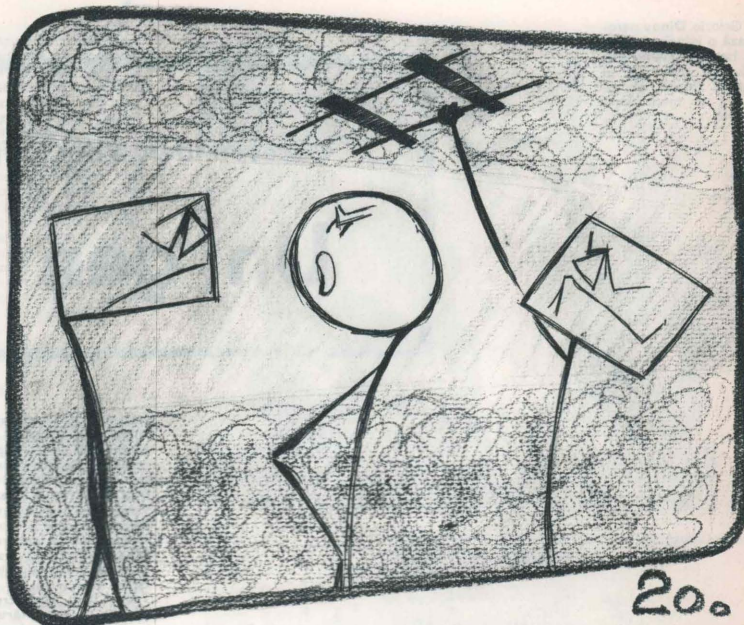
FESTIVAL ÎN HAINE DE LUCRU

Festivalul Internațional de la Mamaia vine poate prea repede pentru ca cineăști studioului Animafilm, înființat de doi ani și inaugurat efectiv de-abia acum câteva luni, să poată concura cu toate forțele lor potențiale. În mod sigur însă, această confruntare larg deschisă tuturor școlilor și creatorilor din lume va oferi participanților prilejul unor meditații fertile asupra artei lor. Cu toată ipostaza profesional juvenilă a unora dintre noi, avem certitudinea unor cîștiguri imediate și de perspectivă în ceea ce o asemenea întâlnire poate să ofere mai substanțial: schimbul de experiență și de opinii. Ne vom prezenta deci la Festival în haine de lucru, abordînd-l din mers, cu seriozitatea pe care genul și-o revendică tot mai insistent. Ion Popescu Gopo, prin cele patru serii de aventuri cosmice, căreia îi adaugă acum o a cincea, a fost de altfel unul dintre primii animatori din lume care a solicitat pentru arta noastră certificatul majoratului estetic.

Marea diversitate de stiluri și concepții asupra genului face confruntarea din acest an cu atât mai pasionantă. Există în această zonă a cinematografiei o efervescență creatoare care elimină prin ea însăși orice exclusivism și creează totodată fiecăruia autor libertatea de a se delimita net de alte formule și viziuni, de a respinge epigonismul și uniformitatea, urmîndu-și propriul său drum distinct. În acest spirit, pot foarte bine să mă despart de o serie de filme care mi se par prea ermetice elaborate, prea fără spectatori, pot să nu apreciez, de pildă, maniera bizară și construcția de coșmar a unui film ca *Labirintul* de Lenica, remarcînd însă perfectă concordanța a ideii cu grafica acestui film. După cum pot să nu preiau personal deloc tematica și factura filmelor pentru copii ale școlii lui Disney, văzînd în ele mai mult exersarea unor simțăminte paternale sau maternale, dar să fiu încîntat de sentimentul tonic pe care ele le inspiră spectatorilor.

Îmi place în animație stilul gazetăresc. Mai toate filmele mele au o nuanță de pamflet, pe teme sociale aflate la ordinea zilei. Și în *Cotidiene*, și în filmul pe care l-am pregătit pentru Festivalul Internațional, *Nasturele*, pornesc de la fapte de viață banale, de la teme umane și sociale care se dezbate zilnic în presă la rubricile de umor — un fel de «puncte pe i» cinematografice — căutînd însă nu micile vicii profesionale, ci sensuri omenești mai largi: aventurile căsniției, ale prieteniei, gelozia, egoismul — duse la paroxism. De aceea m-au interesat poate așa de mult filmele școlii iugoslave și în deosebi o peliculă ca *Ersatz* de Vukotić, în care ideea satirizării unci lumi superficiale, umflată ca niște cauciucuri colorate, este exprimată cu vervă și strălucire printr-o grafică modernă, pe cit de suplă și ingenioasă pe atât de acută în sugestii și de o infinită grație umoristică.

În ceea ce mă privește, intenționez să cultiv în continuare specia cartoarelor decupate. Această tehnică — mai veche decît filmul pe celuloid — a fost multă vreme abandonată și reluată de-abia în ultimul timp, dar destul de sporadic, de către animatori din grupul Gri-

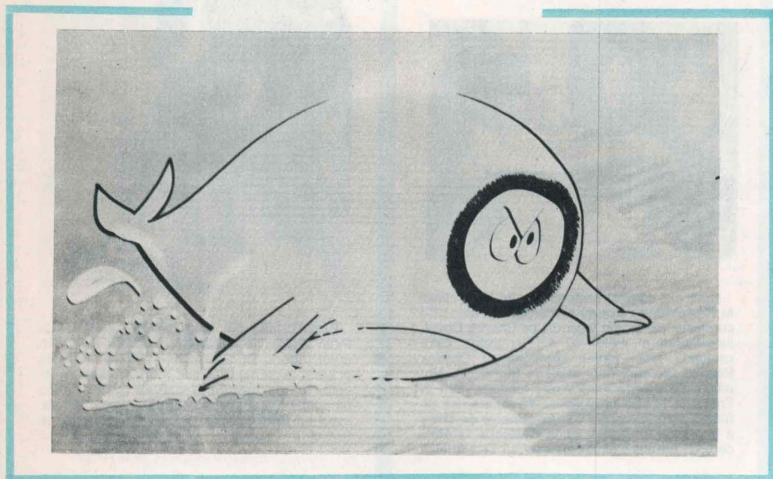
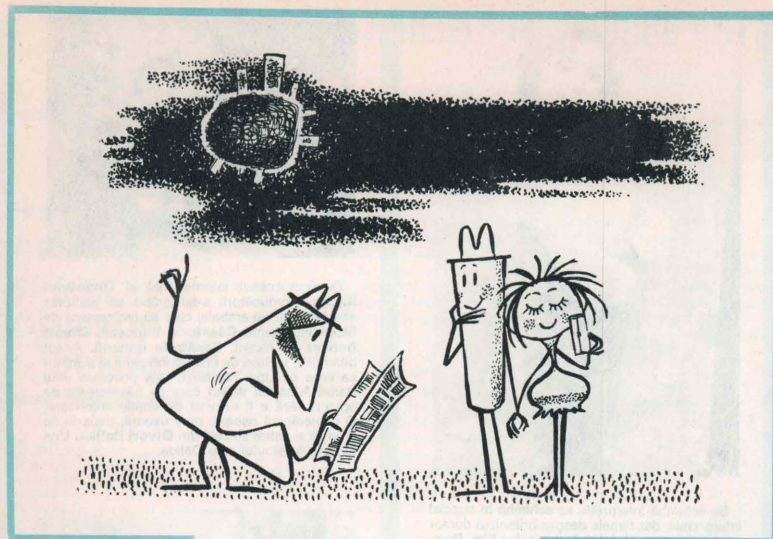


mault, de Trnka, de Lenica și alții. Chiar și prin rigiditatea sa care obligă la concentrare, reducînd personajele la cîteva elemente încărcate de naivitatea lui generis a unei expresii sumare care rezumă o întreagă stare de spirit, cartonul decupat rimează mai bine cu grafica modernă. Constat că valențele sale se multiplică pe măsură ce renunți la ambiția de a crea personajelor articulații și de a reda mișcările intermediare, ca în desenul animat. În noul film, dimpotrivă, am compus personajele din piese detașate — capul separat de corp și minile la fel — din aceasta ivîndu-se un plus de suplețe, noi raporturi și sugestii comice. Pentru viitor sînt chiar tentat să rup cartonul, să nu-l mai tai cu foarfecile, ca să se vadă și mai bine că e un contur de carton și nu desen — intrucît mi se pare că evidența cartonului dă un plus de materialitate și de viață personajelor.

Ceilalți animatori ai studioului utilizează, evident, alte formule. Cel mai interesant dintre realizatorii de la Animafilm — în afară de Ion Popescu Gopo care, fiind în juriu, iese din concurs — mi se pare a fi Constantin Mustețea, autorul desenului animat despre furtul zimbetului Giocondei și acum al filmului *Balena*. Deși n-a luat nici un premiu, e un om de reală profunzime și un mare meseriaș — în sensul major al termenului, indicînd o mare consecvență în creație, ceea ce îl situează deasupra «artistului» sinuos și inegal. Liviu Ghigori, preocupat și el de teme filozofice — apoi o serie de noi veniți, printre care Sabin Bălașa, transpunînd într-un fel de pictură animată o idee de Marin Sorescu, indică o serie de surprize posibile ale Festivalului de la Mamaia.

Olimp VĂRĂȘTEANU





UMOR PENTRU TOATE VÂRSTELE

Strălucitor ca formă și conținut, filmul de animație contemporan abordează cu siguranță cele mai diferite domenii: satira de moravuri, poemul liric, filmul filozofic, basmul pentru copii etc. Înfruntarea de forțe artistice de la festivalul nostru va dezvălui fără îndoială publicului și specialiștilor noi valori ale genului.

Deși la început de drum, studioul Anima-film prezintă o interesantă selecție de filme, realizate în maniere variate, rod ai unei intense și susținute activități. Colectivul artistic al studioului, cuprinzând regizori, scenariști, animatori, operatori, face eforturi serioase în dorința de a pune creația noastră cinematografică mai mult sub semnul artei, decât sub cel al industriei,

pornind de la înalte tradiții ale culturii românești clasice și moderne și de la cele mai de seamă realizări ale cinematografiei contemporane. Numele lui McLaren, Vukotić, Lenica, Borowczyk, Halas și ale altor reputați pionieri pe drumul explorării artistice a posibilităților filmului animat sînt bine cunoscute animatorilor noștri.

În strădania generală de înnoire, de găsire de posibilități neînbuinate de expresie, care să aducă un plus de substanță și de farmec filmelor noastre, câteva personalități, încercînd un stil propriu, se detașează evident.

Gopo continuă să fie același lup singuratic, în căutarea unor mari adevăruri. Lucrînd aproape singur, el dă posibilitatea puternicei sale personalități artistice să se afirme deplin. Ultimele sale filme sînt toate retrospective și anticipații ale progresului civilizației umane, privite cu un serios gust de filozofie și poezie.

Scurtă istorie. Șapte arte, Homo sapiens și Alo, Halo! — distine la vremea lor cu mari premii internaționale, reflectă înclinația sa spre mari sinteze istorice și cosmice. Deosebita putere de sinteză, ingeniozitatea în selectarea celor mai semnificative momente și situații, umorul, sînt arme pe care le stăpînește de mult timp și pe care probabil că le-a folosit din plin la realizarea noului său film, intitulat **Echilibrul**.

Constantin Musteștea e în momentul de față poate cel mai interesant creator de filme pe teme satirice. Amprenta stilului său este evidentă în toate filmele realizate. În general, își scrie singur scenariile, găsește forma grafică și, concepînd animația, își regizează demonstrațiile cinematografice ce tind de multe ori spre virtuozitate. Excelenta sa peliculă **Zîmbetul**, prezentată anul trecut la Mamaia, demonstrează realele sale calități și posibilități artistice, adică o direcție constantă în tratarea unor teme majore și justifică parcă însăși încrederea în forța de analiză a filmului animat. Așteptăm ca evoluția sa să fie precizată de noul film. **Balena**.

Aspirînd către fanteziile poetice, Bob Călinescu se dovedește un neobosit explorator. Renunțînd la tradiționalele păpuși, el folosește ca personaje în filmele ce le plămăuiește forme pe care le descoperă în natură. Rădăcinile răscuite, crengile uscate, cocenii de porumb, pietrele de riu îi sînt necesare în găsirea formelor plastice inedite, adecvate subiectelor. Aparatul său de filmat știe să facă poezie. Artist pasionat, de un mare optimism, el reușește întotdeauna să surprindă pe spectator cu lirismul și vitalitatea filmelor sale.

Stabilindu-se (definitiv?) la genul cartonului decupat, Olimp Vărășteanu a reușit să găsească modalități de punere în valoare a calităților specifice ale acestui mijloc de expresie, dînd un maximum de sintetizare și stilizare desfășurării subiectelor. Filmele sale adresate în ultima vreme de preferință adulților abordează în mod satiric teme ale vieții cotidiene. Conducînd cu subtilitate o acțiune aparent banală, a obținut cu filmul **Cotidiene** o frumoasă reușită și premiul primei ediții a Festivalului național de la Mamaia. Plusul de vervă satirică și de umor i s-au adăugat cu această ocazie și personajele inspirat realizate. La Festivalul Internațional de la Mamaia, el prezintă **Nasturele**.

S-ar mai putea vorbi despre Eduard Sasu, Laurențiu Sirbu, Baci Valentin, devotați filmului de animație. Realizările tuturor converg către aceeași importantă țintă: afirmarea filmului animat românesc.

În ceea ce mă privește, încurajat de premiul obținut anul trecut la al doilea Festival național de la Mamaia cu filmul meu de debut **Gura lumii**, încerc, ca și ceilalți colegi, să nu perpetuez prea mult starea de debut profesional, destul de riscantă la un festival internațional. Noul meu film, **O poveste cu cîntece**, e dedicat copiilor și nu mă va înscrie nici el în tabăra iconoclastă a animatorilor «anti-Disney». Deși mă preocupă noul, inovația, eu cred că prin structura sa desenul animat este sortit cu deosebire umorului capabil să cucerească spontan pe spectatorii de toate vîrstele.

La Mamaia, sper să fim apreciați nu numai ca gazde ospitaliere.

Horia ȘTEFĂNESCU

SECVENȚE



O strângere de mână bărbătească între vedeta spectacolului străvechi și cea a spectacolului viitorului.

El Cordobes, celebrul matador și Roger Moore, Sfântul televiziunii, s-au întâlnit la Madrid, unde El Cordobes înfruntă taurii în arenă și Roger Moore, camera de luat vederi.



În fotografie: Annie Bakalova, actrița bulgară care a mai jucat în **Treisprezece zile** și **Băiatul cu vioara** devine vioara întâi în filmul **De-a lungul străzilor**. Prin dragostea și voința ei, ea va reda încrederea în sine unui tânăr. Obiectul iubirii sale cinematografice e actorul Ivan Andonov. Regizor: Anton Marinovici.



Se schimbă interpretii, se schimbă în special interpretele, dar filmele despre britanicul doctor continuă: acum se fabrică al șaselea film, **Doctorul în sinul lui Avram**, și se lansează a șasea actriță: franțuzaica Elisabeth Ercy. Să o primim cu atenție: nu a fost serialul «doctorului» fast pentru niște starlete anonime ca Brigitte Bardot, Mylene Demongeot, Claudia Cardinale, Sylva Koscina și Samantha Eggar?



Cine n-a admirat performanța lui Lili Palmer în **Profesiunea Doamnei Warren**? Și cine nu-l cunoaște, măcar din legendă, pe Charles Boyer, junele-prim al anilor 30-40, cu glasul cald, profund? Iată-i reuiniți împreună cu Charles Regnier (pe care l-am văzut în **Moral 63**). Noi amănunte despre Lili Palmer: lucrează mult în Franța în filmele produse de «Gafar» (casa de filme Gabin-Fernandel). În **Le tonnerre de Dieu** a fost soția lui Gabin, iar în **Călătoria tatălui**, care se turnează acum, e soția lui Fernandel...



Tema războiului continuă să-i preocupe pe realizatorii italieni. Valerio Zurlini descrie în **Femele-soldat** criza de maturizare a unor tinere italiene care deschid ochii asupra realității fascismului și războiului. Curajoasele fete-soldat sînt: Anna Karina, Marie Laforet, Lea Massari și Valeria Moriconi, pe care o vedeți în fotografie.



După succesul internațional al **Divorțului italian**, producătorii s-au grăbit să realizeze alte filme cu un ambalaj care să amintească de filmul lui Germi: **Căsătorie franceză**, **Divorț francez** și, recent, **Căsătorie italiană**. Acest ultim film, realizat de Franco Indovina și avîndu-l ca erou pe Ugo Tognazzi, este povestea unui Barbă Alabastră italian care se căsătorește de opt ori, fără a fi divorțat de soțiile anterioare. O comedioară ușoară, prea ușoară, departe de umorul și satira socială din **Divorț italian**. Una din soțiile eroului este Dalida.



Britt Ecklund (în fotografie) joacă alături de Peter Sellers în **Vînătoarea vulpii**. Noul film al lui Vittorio De Sica este o comedie polițistă al cărui personaj principal e un asemenea maestru în arta deghizării, încît nu poate fi prins de poliție. Ca supremă deghizare, Peter Sellers, soțul lui Britt Ecklund, apare în film drept frațele ei.



Zato Ichi e un fel de haiduc japonez, un erou care-l ajută pe sărac și-l pedepsește pe bogatul cel rău. Aventurile sale sînt ecranizate într-un serial de mare succes și interpretul lor, Shintaro Katsu, pe care-l admirăm în fotografie, este primul pe lista box office-ului japonez.

ÎN TRE HOMER ȘI B.B., OMICRON OPTEAZĂ...

Omicron, o producție a studiourilor italiene.

SCENARIUL ȘI REGIA: Ugo Gregoretti.

IMAGINEA: Carlo di Palma. INTERPRETEAZĂ: Renato Salvatori, Rosemarie Dexter, Franco Luzzi, Giuliana Corbelli, Vittorio Calé.

Filmul a fost distins cu Palme d'Or la Festivalul filmului comie și umoristic de la Bourghiera 1964.

În tre preșul zburător din halimale și între racheta interplanetară, între scufa care te face nevăzut și între televiziunile unei lumi gândită în alte dimensiuni, deosebirile sunt nelăsătoare, în fine, relativ nelăsătoare, și în de detalii tehnice rudimentar și poetic la unele, evoluat și cam terifiant la cele din urmă. Semnificația umană rămâne aceeași: cunoașterea, nestăpânita sete de nou a omului, născută din atavismul libertar, impulsul de a se elibera de legăturile de a se frîna, de tot cel împiedică în procesul echilibrat de creație. Adeverul e că raționalismul științific este un fel de copil din flori — așadar fortamente, frumos, deștept și bun, înzestrat mai mult decât alții — un copil din flori al fantastului poetic. Ebuliția cerebrală a neliniștilor creației, a marilor invențiuni al căutării stăpânește zeli și nemele, răscolește lenea convențională a naturii și re-gîndește geneza: poezia justifică imposibilul și alți preface în posibil (act de creație — ispită supremă, unică rațiune a gândului liber); știința nu mai are decât de pus semnul egal între posibil și real, nu înainte de-a fi spărit cu probitate la pragul intermediar al lui „probabil” (act de organizare — necesar și dependent, echivalența transpunerii unei miresme de floare în piatra memorială a unui monument). Fantezia inventă ideea de parfum, știința răspunde cu splendoarea unei flori concrete și anume. Cînd legea numerelor mari alege din serii un individ compus dintr-un suflet de poet și-un spirit de savant, ambele arte — arta fanteziei și arta științei — descriu un lung arc în viitor; semnul egal se pune

Între fantezie și între știință, etapele pipărilor prudente intermediare sînt sărite. Acest tip ideal de creator, din care viitorul va avea desigur cu diuimul, se întîlnește, chiar dacă mai rar, și în zilele noastre. Autorii de ficțiuni au surprins ecoul acestei dorințe secrete a lumii care se hrănește cu produsele fanteziei, și au răspuns cu opere în care combinația ideală și rară între fantastic și științific este moneda curentă. Cyrano de Bergerac, explorator în lună și-n soare, Wells, Bradbury au contribuit și contribuie la sporirea fondului acestui fermecător gen literar (și artistic) de science fiction (de ficțiune științifică) destul de inexact numit științifico-fantastic.

Filmul, mezin al artelor constituite, nu putea rămîne indiferent în fața acestei tematicii de o actualitate care sporește în zone din ce în ce mai largi interesul publicului. Ca varietate de aventură palpitantă, ficțiunea științifică îndește îndepărtează într-un colț de cenușărească celelalte tipuri de aventură literară sau cinematografică: explorarea, spionajul, western-ul etc. Desigur, ca în cazul oricărui alt gen de artă, și în acest caz există uscături: eșecuri, ersatzuri comerciale, compromisuri, dar ele nu pun în discuție utilitatea sau rațiunea de a exista a genului, cum un sonet prost nu justifică strigătul iconoclast: „Sonetele sunt proaste!”.

Nu este cazul filmului semnat de italianul Gregoretti, *Omicron*, film la care am ajuns, în sfîrșit, după un preambol mai mult pasionat poetic decât argumentat științific. Regizorul a înțeles, așa cum au înțeles și alți autori de ficțiune științifică (sau de film de groază, spre pildă) că centrul a convinge, pentru a face evidentă veracitatea, esențial este să dai fantastului un criteriu cotidian, să-l înglobezi în ritmul cotidian. Și nu e un paradox afirmația că numai atunci devine remarcabil cînd nu mai e remarcat. Ugo Gregoretti a realizat un film onest, pe o temă de succes asigurat, cu un subiect generos (chiar dacă nu foarte nou, dar observația nu este un reproș, ci o constatare). În cadrul genului, tema invaziilor (monștri fabuloși, planetari malefici, roboți, răsculați, elemente din regnul mineral sau vegetal etc.) a dat o pletoră de producții. Este, într-un anume fel, reflexul unei forțe terestre teme, cea a războaielor de cucerire (sau de apărare). Un

grad de neliniște al unor zone de civilizație contemporane, cu psihoe exacerbat, cu traumatisme spirituale (justificate sau nu), cu lanțul reacțiilor logice violente de un ritm cotidian cu alergii și cu isprăvi senzaționale, răbătite în numeroase filme, în care pre-textul științifico-fantastic este vehiculul mai mult sau mai puțin declarat al groazei.

În *Omicron*, groaza nu este țel ci numai mîrodenie picantă în două-trei momente (și încă e o groază puțin teatrală, detașată de spectator, nu pătrunsă în fibra musculară), iar invazia o motivează pentru regizorul care are ambiția să sugereze satira socială. Considerațiile pe care le face pe marginea statutelor lumii capitaliste contemporane, folosesc ficțiunea științifică la fel cum foloseau — păstrînd proporțiile — Swift și Voltaire literatura de călătorii: ca un pretext. Cel puțin în intenție. Dar Gregoretti se cam încurcă în filozofia politică, sfîrșind prin a-l prezenta pe patronii (firește, în glumă de tip fantastic) drept niște poseđați (fără metaforă) de forțele invadatoare din microcosmos, așadar niște exploatareți responsabili, justificînd biblicul „Iartă-l, Doamne, că...!” N-am intenția să relatez filmul care-și are hazul și semnificațiile lui și care, la urma urmelor (mai puțin confuziile de care vorbeam, cît și alte cîteva), se dovedește destul de îndrăzneț în prezentarea aspectelor mai puțin lăudabile ale societății italiene. Trec peste destule vulgarități de interpretare a sensului comic (scena de la spital cu fotografia, cea a inițierii sexuale de la meșterul de atelier de-acasă, cea a tentativei de sinucidere) intolerabile într-un film cu atîtea premise moderne, trec peste anumite lungimi sau peste viziuni de „grand guignol” (scena luptei cu „demonul” interior — spionul interplanetar) și mă opresc la trei excelente secvențe de antologie cinematografică.

Iscoada *Omicron* comunică (pe unde cerebrale) cu superiorii săi ierarhici, statul-major al invadatorilor din planeta Ultra, care l-au trimis cerșea pe Terra, ca să le furnizeze informații menite să înlesnească invazia. În raportul său, *Omicron* — folosind ca trup purtător trupul muncitorului italian Angelo Trabucco (Renato Salvatori) — rezumă, așa cum a înțeles el, relațiile sociale de pe pămînt. Aprecierile despre „lumea bună”, „Inalta societate” (pe care o dezlăță în gînd și-o arată în dezagreabila difor-

mitate a despuierii) — expuse cinematografic într-o manieră parodică la *Dolce vita* — cît și amuzantul compendiu de economie politică (seria de gaguri consacrată circuitului capitalului), tratat în maniera comediei mute americane sunt, în fond, o aluzie în care transpare atît poziția regizorului, cît și cea a muncitorului față de cele două chestiuni. Pentru a-și putea îndeplini misiunea însă, *Omicron* trebuie să se documenteze, ceea ce și face, parcurgînd, în ritmul unui creier electronic, marile opere literare clasice și contemporane. Comentariile succinte (mute, dar expresive pe linia tradițională mimicei convenționale a comediei dell'arte) dau pondere comică și sens intelectual unei secvențe — cultura în comprimate — în care *Odissea* e vecină cu viața ilustrată foto a Brigittie Bardot, Robbe-Grillet (*Anul trecut la Marienbad*) e cot la cot cu Edmond de Amicis (*Curse*) și Mein Kampf — cu un fals tratat de sexologie. Rezolvarea e cam discutabilă pentru că nu respectă logica propusă de regizorul însuși. Spionul refuză să-și mai îndeplinească misiunea și ajuns rebel (e amenințat cu execuția, dar nu este executat de cei care l-au trimis!) De ce? Se identifică, prin simpatie și în urma educației greviste (!), cu proprietarul trupului în care se adăposise, muncitorul Trabucco, căpătînd conștiință (conștiința cul).

Dacă filmul ar fi prezentat alegoric o explorare în lumea interioară a omului, în speță un muncitor, cu scopul de a urmări procesul complicat al apariției conștiinței umane și luptătoare, i s-ar fi putut reproșa numeroase lacune de compoziție și de exprimare. Dar nu e așa, pentru că o sumă de factori exteriori acreditează ideea unei invazii (din microcosmos) și precizează seriositatea spionului *Omicron*. Fie chiar și gagul consumării rapide a țigaretelor (reľuat în final, de participanții la consiliul de administrație, ca să se demonstreze că invazia a început) e un argument că regizorul, furat de jocul alegoriilor (mai periculos decât cel de cuvinte), confundă planurile de acțiune și încurcă sensurile, dirijarea operei scăpîndu-i din mînă.

Într-o dată fie-mi vorba proastă și ispită jocului de cuvinte, dar *Omicron*, care se recomandă drept film științifico-fantastic, e mai degrabă un produs mistifico-sarcastic.

Radu VALENTIN

1. Termenul „științific” trebuie înțeles cu înțelegerea de o accepție relativ largă.

AVENTURILE UNUI CINEAST*

Jacopetti, autorul filmului *Mondo Cane*, a apărut de cînd în fața tribunalelor italiene. Vă mai amintiți poate — tot din informațiile revistei noastre — de „anecdotele” pe care acesta le povestea unui gazetar de la „Espresso” privind conflictul în care-l filmase pe mercenarii lui Chombe în munea lor de „pacificare” a satelor rebeli din Congo: îl puseseră, de pildă, — spunea autorul — să tortureze pe prizonieri în fața lui pentru ca imaginile de pe peliculă să călătească în vedetă. Faptele, relatate de gazetar, au făcut obiectul a două acțiuni judiciare: una — a Ministerului Public împotriva lui Jacopetti, iar cealaltă a lui Jacopetti împotriva ziaristului Carlo Gregoretti, pentru calomnie. Verdictul: gazetarul a fost achitat pentru că s-a dovedit că într-adevăr Jacopetti îi spusese ce-l spusese. Iar Jacopetti a scăpat hasma curată pentru că a declarat că ar fi fost vorba doar de o lăudăroșie din partea lui. Numai că filmul implicat, *Africa Addio*, a ieșit pe ecranele italiene, iar criticul de specialitate de la „l'Espresso” consideră că pelicula ar fi fost mai degrabă pe gustul dr. Guebbels. A mai rămas oare vreme lucrea nelămurit acum în „cazul Jacopetti”!

DECIZIE DIN FOTOLIU

Caselle Gaumont și Pathé au semnat un acord pentru distribuția în comun a ceea ce ei consideră „producții de calitate și de larg interes pentru public”, oferindu-le celor mai vaste posibilități de exploatare. Acordul prevede cam 150 de săli ce cuprind peste 120.000 de fotolii și o rețea anuală de 15 miliarde franci vechi. Fapt de a căreia forță, sectorul de stat și independenții sînt între minoritate zdrobitoare. „Sîntem curioși al neliniștii — scrie un gazetar francez — să vedem ce se va întîmpla cu filmele pe care stăpînii pieței nu le vor scoate de calitate”.

SUPERPRODUCȚIE T. V.

Anna Karina și Jean-Claude Braly vor fi vedetele unei superproducții realizate de Pierre Koralnik pentru televiziune. Evenimentul o regurgita, filmică va inaugura în Franța programul în culori. În această comedie muzicală, de dragul lui Serge (alias Jean-Claude Braly) care lucrează la o agenție de publicitate, Anna va avea nu mai puțin de 7 roburile de interpretat: ingenueză, manechin, iscalărie, dansatoare etc. În tre acestea se numără și rolul eroinei dintr-o parodie de western.

UMOR
BRITANIC

Rex Harrison practică umorul englez cu o măiestrie demnă de un gentleman. Cum a înecurat plină acum pe Julius Căesar în Cleopatra și pe Papă în Agonie și extaz, el l-a declarat unui amic: „Nu-mi rămîne decât un singur „mare“ de portretizat pe ecran: Carlo Pontic“.

INSTANȚE
BULGARE

Realizatorul de desene animate Tudor Dinov a făcut un film satiric — după un scenariu propriu — într-o manieră foarte originală, despre calea spinoasă pe care se angajează inovatorii ce caută să-și plăseze umorii zadarnice — învenite. Titlul: A lungă din Paradis.

A fost terminat lung metrajul filmului, coproducție bulgaro-greacă despre jocurile alteiste balcanice care s-au desășurat anul trecut în Atena.

Realizatoarea Zdenka Dolceva se va ocupa în filmul Un om neterminat de cel ce nu cunoștea plăcerea de așă răspărit semeni în un suris și o vorbă bună.

ANECDOTE

Oskar Werner povestește că într-o zi, pe cînd se afla pentru prima oară în Hollywood, și-a pus pantofii în fața lui cameristei sale de la hotel ca să fie — conform unui bun obicei — lustruiți. Dimineața, cînd s-a dus să-l ia... nu l-a mai găsit. Telefonat, la recepție, a aflat că pantofii săi au fost considerați atît de uzați încît fusese aruncați în gună.

John Wayne a refuzat tentația sumă de 100.000 de dolari plus 30 la sută din rețetă, ce i se oferea pentru a imprumuta numele său unui restaurant din Hollywood: „Am și așa destul dușman — a zis el — ca să-mi permit să-i ridic împotriva mea pe toți cei ce vor găsi proastă mîncarea restaurantului“.

DIN
NOU
HOLLYWOOD

Întăreața franceză François Hardy a semnat un contract pe trei ani cu casa americană M.G.M. Primul film, intitulat Marcelle Premi, o distribuie alături de Yves Montand, Monica Vitti și Sineo Mac Queen.

LA
VOLTAIRE

În filmul lui Jean-Paul Le Chanois, Grădinarul din Argenteuil, Jean Gabin va interpreta un personaj — etîm din caracterizarea actorului: „Un fel de Candide îmbătînit, un Candide cărnat nu l-a înfrîmplat nimic, un Candide care nu a călătorit pe nicăieri“.

PRO-
FANTÔMAS

Fantômas — o producție a studiourilor franceze, 1964.
REGIA: André Hunebelle.
SCENARIU: J. Halain, Pierre Foucaud (după „Fantômas“ de Allain (n. 1885)).
IMAGINEA: Norel Gringon.
INTERPREȚĂȚĂ: Jean Marais, Mylene Demongeot, Jacques Dynam, Louis de Funès și alții.

Fiecare prilej de cronică de film îmi întinde o capcană previzibilă și inevitabilă: capcana divagației, ispita incursiunii în istoria genului cinematografic în care poate fi încadrat filmul cu pricina, cu, desigur, doza minimă de pedanterie teoretică aferentă. *Fantômas* e un prilej ideal, pentru că eroul e clasic, atît în literatură-foileton, cît și în filmul-serial; are așadar dreptul la analiza reverentă cuvenită decanilor de vîrstă. „Arborelui genealogic“ al eroului trebuie să-i consacrăm o pereche de paranteze.

Fantômas l-a venit pe lume ca fruct al unui mirabil combinaj scriitoricesc: Marcel Allain (n. 1885) împreună cu Émile Souvestre (1874—1914) — după alții, Pierre — l-au inventat în 1911 și, ca în basme, pruncul creștea într-un an cît alții în opt, de vreme ce pînă în 1914 împlinise 32 de volume. După moartea lui Souvestre, Allain a adăugat acestui plin de surprize foileton popular încă 12 titluri. *Fantômas* I, suveranul spaimei, a expirat deci la 44 toamuri, după ce avusese grijă să-și ungă un urmaș, *Fantômas* al II-lea, care, în mai 1913, și-a anexat ecranul. După 50 de ani, în 1964, un descendent al dinastiei, dinastie care părea amuțită o dată cu decesele marelui mut, *Fantômas* al III-lea dă glas pretențiilor de suveranitate asupra domeniului aventurii misterioase — pretenții tradiționale de familie — și-și valorifică succesiunea. *Fantômas* — Asta înseamnă ce anume? — Nimic... și totul. — Totuși, ce va să zică? — Nimeni... și totuși cineva. — Mă rog, și ce face acest cineva? — Sîrînește frică. Acesta e dialogul cu care începe primul roman-foileton consacrat ispravilor lui *Fantômas*, primul episod dintr-o uriașă cronică populară dominată de „geniul crimei“, de „maestrul groazei“, specialist transformărilor: Într-adevăr, *Fantômas* are o slăbiciune, păcatul său venial, latura „copil“ prezentă cu necesitate în caracterul tuturor bărbaiților iluștri: adoră de-

ghizarea, rapidă schimbare a personalității, ipostazele uluitoare prin varietate și prin discrepantă. Își modifică într-una (cu ușurință sau cu grimoane) fața, glasul, numele, naționalitatea, condiția socială, în conformitate cu nevoile tactice pe care i le impune lupta împotriva poliției, personificată de inspectorul Juve. *Fantômas* este un principiu de negație a unei societăți construite pe baze excrete. Principiul dușman al acestui bandit modern, un *bravo* lipit de scrupule, rece, lucid, la curent cu toate detaliile tehnice ale ultimelor descoperiri științifice, adversarul decii, pe care-l urăște și pe care-l disprețuiește, este marea burgheză, bogată și nesimțitoare, din Franța antebelică, perioada premergătoare primului război mondial. În acest fel — în concepția populistă a autorilor —, „geniul crimei“ (mai puțin interesat de beneficii materiale, cît amator de gratuități criminale) e o sinteză de reîncarnări a unor eroi scumpi memoriei populare, frapăți de extravagante delictive: *Mosca de Fier* și *Cartouche* nu pot ricana în 1914 decît așa cum face *Fantômas*. Eroul, o dată lansat în lumea ambiguă a personajelor de legendă contemporană, e obligat să rămînă vedetă și să-și întrețină publicitatea scandalosă. Cupiditatea monetară e un argument cu efect scurt și nu poate servi de combustibil interminabil motorului unui vehicul-foileton. Singura benzină artistică — universal valabilă într-un automobil, într-un avion și într-un submarin — este gustul sportiv al recordului, al aventurii record, în care obstacolele se multiplică obligatoriu, pentru a spori nu numai numărul, ci și, progresiv, cantitatea de emoție a momentelor de suspens. Pentru asta nu ajunge doar să fii un as al volanului și un virtuoz al machiajului savant, ci mai trebuie să fii un acrobat fără pereche, înzestrat cu o forță fizică excepțională și cu o agilitate de pisică. Supermuldin din comisarul american este un surrogat al lui *Fantômas*. Existența agitată a acestui răufăcător desăvîrșit, criminalul cu o competență ideală (imposibilă din ferice, în existența reală), are, cum spuneam, o fermecătoare doză de infantilism: propensiunea spre deghizare. Slăbiciunea asta își are și ea, la rîndu-i, punctul nevralgic: omul cu-o mie de fețe are predeclin pentru rolul „om de lume“ („gentlemanul-spărgător“ este unul dintre cele mai proliferante poncife ale senzationalului literar și cinematografic). Silueta subțire în haine de seară, cu țîndru, fular

de mătase albă, manta de satin negru, baston cu măciucă de argint, mînuși glode și mască de catifea, tot negru, pe obraz, a devenit un bun de consum, necesar ca scobitorile sau ca muștarul. Că există numeroase tipuri de scobitori și numeroase varietăți de muștar nu schimbă cu nimic datele fundamentale, schema personajelor. Indiferent dacă participă la o recepție (unde o devalizează galant pe amfitrionă), indiferent dacă escadează un zid (pe a cărui creastă, căptușită cu cioburi de sticlă, pumalează eficace un mator stînjitor și pișălog), indiferent dacă prezidează o întrunire de borfași și de asasi plătîți (în clar-obscurele canalelor pariziene), indiferent de loc, de timp, de împrejurare, de parteneri, protagonistul arborează invariabil fralul și camelia albă la rever, e periat și calm, nu gîfă și n-are dubii, rămîne un simbol superb și pietrificat metafizic al infailibilității: este un mit al negației și miturile sunt desăvîrșite, pentru că există numai într-o zonă în afara de realitate — alături sau mai presus de ea — acționează în suprarealitate. Deci nu e de mirare că, pentru suprarealități, *Fantômas* a devenit un mit familiar, că Max Jacob, și cu Apollinaire au fondat, mai în glumă, mai în serios „Societatea prietenilor lui *Fantômas*“ și că, în 1933, Robert Desnos compunea o savurosă *Complainte de Fantômas* (pentru care Kurt Weill a scris muzică), elege din care nu pot rezista ispitei de a cita: „*Liste... Dăți scuturări Triste lungi! Inspirați, [Liste de nelegiuiri] și delicta, pentru care / Nepepedești a rămas Criminalul Fantômas. / Sute-o omorî parvine, Însă-l duc Juve și Fandor, / Combină efortul lor, / Pin' la ghilețiu n-î fine... Dar nu-l el decapitat, / Cî-un actor, ce el grimat. / ...IO ossină pe mîna / Curojeul Fandor / E-un destin necruțat / Cî-tremurătoare-i drama / Suflul n-oi avut nici dram, / O, răufăcător infam / Ubra unei mari himere / Peste lume și Paris: / Cu ochi gri, ca din obis, / Iese-un spectru în tăcere / Tu ești, Fantômas? Tu, deci, / lor pe-acoperiș treci? / Popularitatea eroului literar ajunsese atît de mare, încît, în 1912, personajul de ficțiune a fost acuzat, de la tribuna Camerei franceze, că a inspirat fărîdelegile bandei lui Bonnot, un răufăcător notoriu al epocii lui Louis Feuillade (1874—1925), unul dintre marii regizori francezi, autor a peste 800 de scenarii, dintre care 700 devenite filme, a turnat, între 1913 și 1914, un serial în 5 episoade, adaptînd cîteva dintre romanele lui*

Allain și Souvestre. Acum 50 de ani, *Fantômas* era interpretat de René Navarre, protagonistul filmelor de groază și de aventuri ale epocii (Jean Marais-ul mut, comisarul Juve, de Bréon (rolul lui Louis de Funès în remake-ul de astăzi), Fandor (jucat în versiunea nouă tot de Jean Marais), de Georges Melchior etc.

Vorbind despre *Fantômas*-ul literar, am vorbit în fond și de *Fantômas*-ul cinematografic, eroul lui Feuillade, pentru că, după cum declară Marcel Allain, regizorul le cerea actorilor romanului ideii pe care dacă-i plăceau, se însărcina să le traducă în imagini: „Să le traducă. Nu să le trădeze! El a fost, cred, cel dintîi care a povestit pe ecran o întimplare, a povestit-o așa cum au inventat-o autorii ei... Să scriu cît ostăzii lucrurile s-au schimbat? Să cutesc a visa cît, poate-ntr-o zi, se va reveni la tehnica aceasta care nu făcea niciodată dînt-un scenariu o suită de enigme în care personajele se confundă și în care intrigă ignoră suspense-ul clar?“. Într-adevăr, Feuillade a tradus în imagini cinematografice intriga cărții, o arătat ceea ce autorii descriau, André Hunebelle, regizorul nouă *Fantômas* (regizor care e autorul seriei de producții de mare anvergură, producții care continuă cu umor tradiția filmului francez de capă și de spadă și pe cea a filmului de aventuri), reia procedeele lui Feuillade, adăptate și îmbunătățite potrivit mijloacelor de expresie cinematografică modernă. Autorii scenariului inventă (cu asentimentul lui Allain) o intrigă nouă, folosind schema procedeele clasice (pe coordonatele căreia se mișcău și *Fantômas*-ul lui Allain și Souvestre și cel al lui Feuillade), își pun eroul în situații posibile și pentru decifru funcți *Fantômas*. Faptul că în locul Fandorului, cu muștați al lui Feuillade, avem de-a face cu un Alfa-Romeo, nu areste cu nimic savoarea întîmplărilor. Hunebelle își realizează primul *Fantômas* (pentru că finalul lăsa deschisă seria aventurilor) cu multă probitate profesională, cu acuratețe clară, și, în tot cazul, cu o detașare glumească care dă filmului un plus de atracție. Că mai sunt în povestirea cinematografică niște inadvertențe, niște gugușmăni, e adevărat, dar îl bănuiesc pe regizor că le-a lăsat cu deliberare (prea sunt gogonate, încît să nu le fi observat), ca o omagiu postum adus incitătoarelor violențări absurde ale logicii, violențări pe care le practica cu dezinvoltură înaintașul său ilustru, Feuillade. Așa, de pildă, fostul bijute-

riilor (pastiind primul episod, din primul serial, al primului *Fantomas*, epizod intitulat *Furtul de la Royal-Palace Hotel*) este de o voită și exagerată naivitate, atât de exagerată, încât premeditația este evidentă. Gazul soporific îl adorm pe paziul în câteva secunde; în schimb, *Fantomas* nu se teme să circule în acest mediu viciat (riscând să adoarmă și el și să fie prins), să circule mai bine de un minut (întrindu-și, desigur, respirația). La urma urmei, în trasa lui bine utilă, de spărgător profesionist modern, avea loc și o mască de gaze. Dar *Fantomas* are o capacitate pulmonară neobișnuită pentru un om normal, de rigoare însă pe care un superman clasic sau modern, și e bine ca spectatorul să bage de seamă virtuțile fizice ale eroiului încă de la început. Spre sfârșitul filmului, iubita lui Fandor (gaze-tarul justiției), parcurge pe mare, într-o barcă de cauciuc, într-un timp record (de nevi-sat nici la regate), o distanță uimătoare, străbătută de protagoniștii puțin mai înainte în heli-copter și în salăpă rapidă cu motor! Dar stridența conven-tivă este atât de mare, încât e limpede pentru oricine că aici verosimil este împins la limită și că acrobati-a cu credibilitate se face pe un fir de păr. Urmărirea pe apă, pe uscat și în aer existau și la Feuilleade, însă imobilitatea a-paratului de filmat, clasică în perioada filmului mut, le ră-pea mult din farmec. Hunebel-le însă, cu camerele montate pe heli-copter, pe automobil sau pe motoscaf, poate să facă urmărirea într-adevăr pal-pitantă, stordind-o de toate posibilitățile de emoție și de haz inedit pe care le cuprinde în sine procedeul. Astfel se-cvența cursei în automobilul cu frîne sabotate se trans-formă într-o bucată de bra-vură regizorală, excelentă în sine și chiar desprinsă de context. Ca să nu mai vorbesc de hazul nebulos pe alt plan — al sevenței portre-tului-robot. Hazul personal al lui Louis de Funès, farmecul garantat al lui Jean Marais, culoarea frumoasă, fotografia decentă, dialogul pasișind in-teligenț grandilocvență inser-turilor melodramei mute au grija de rest și asigură suc-cesul de public meritat.

Dacă nu-i pretinde filmului ceea ce nu-și propune (și ceea ce i-ar strica, de fapt), analize de caracter sau anii metafizice, spectatorul con-temporan inteligent îl va vedea cu aceeași plăcere cu care — dacă-i plac evocările ironi-c-duioase — va asculta „Zaraza” sau „Valencia” (șlagăre în vogue pe vremea bunicii) păstrându-și farmecul de tango demodat și în ritmul modern care le-a reluat.

Remus VLADIMIR

VIBRAȚIA SINCERĂ A ARTEI

Eu sint Cuba, o coprodu-
cție a studiourilor Icaic-Cuba
și Mosfilm URSS.
REGIA: Mihail Kalatozov.
SCENARIU: Enrique Pineda
Barbet și Evgheni Evtusenko.
IMAGINEA: Serghei Urusovski.
INTERPREȚĂRI: Sergio Cor-
rieri, Salvador Wood, Jose Cal-
lard.

Aflat în fața unei impresio-
nante realități istorice, revo-
lutația cubană, Kalatozov și-a
propus să o convertească în
film într-o „pictură globală”,
ceva în genul lui Rougon-Mac-
quart — cu declara regizorului
unui ziarist francez. Și atunci
a recurs la filmul cu episoade,
filmul cu scheciuri, având
grija să păstreze între ele
unitatea ideii și — uneori —
a personajelor. O formulă
pe cât de atrăgătoare, primită
de spectator, pe atât de cu-
pinzătoare și analitică. Ea
permite să se trateze eistic
o realitate sub cele mai diverse
unghiuri, să se facă variații pe
o temă dată, până când lumi-
nează cu insistență și pro-
funzime, toate — sau cele
mai multe — resurse filozofice,
și artistice, dacă solicitul
e un virtuoz.

Kalatozov reușește ce și-a
propus: o pictură globală a
Cubei și a istoriei revoluției
cubane, Istorie descrisă prin
oameni, și cauzele care i-au
dus la evenimentele.

Eu sint Cuba are rigoarea
unui tratat, argumentația lui
limpede, concretă, exactă
până la reconstituirea unor
întipicări reale! grea și
mișcările studențești de la
Havana — semnalul revolu-
ției — ciocnirea cu poliția,
reprezenta de pe scările Uni-
versității, victimelor. Modali-
tatea cinematografică e a-propiată de documentar, une-
ori de reportaj și cele mai
reșcite momente mi se par
cele filmate simplu, cu un
aparat mobil, din mână, pe
un fundal geografic și uman
autentic. Kalatozov a folosit
figurația de la fața locului,
studenții ori pescari de pe
coastă! uneori a încredințat,
ca în schita a doua, roluri de
prim-plan neprofesionistilor,
cu rezultate bune când scenari-
u nu le solicita momente
patetice prea marcate.

Patru schite, patru povestiri
din diferite medii, captează
izvoarele tumultuoaselor ne-
mulumiri sociale într-o mat-
că de revoltă comună ce-și
va găsi culminarea firească în
evenimentele de la Sierra
Madre și Havana.

Prologul — o imagine a
portului Baracoa, unde debar-

când, cu secole în urmă, Columb
ar fi spus fermecut: „N-am
văzut niciodată ceva mai fru-
mos!” — deschide cortina
asupra mirificului peisaj din
marea Caraibelor și a dramei
ce vor urma. Intervine în
commentariu motivul poetic pe
care se bazează întreg filmul
lui Kalatozov: „Eu sint Cuba,
frumusețea îmi e cunoscută
în lumea întreagă, dar și dure-
za care răscălește ființa mea”.
Vocea femeii intonează parcă
litania unei mater-dolorosa,
a Cubei-mame ce-și vede fru-
mușetea copiilor ei irosită,
schimonosită de mizerie, de
umilințe. Ea stabilește dintru
început circuitul emoțional
cu sala. Circuitul întrerup une-
ori de discursivitatea imaginii
sau de retorismul acțiunii,
dar restabilite, cu grija, pen-
tru ca impresia finală să rămână
la înaltă tensiune.

Ca și în alte opere ale lui
Kalatozov, cineastul-poet îl
întruce pe cineastul-narator.
Cele mai frumoase imagini
din *Zboară corolii* sau *Scri-
soare neexpediată* se datorau
unei tensiuni lirice a eveni-
mentului dramatic, unei epure
stilizând linia — uneori destul
de groasă — a acțiunii. În epi-
soadele cubane personalitatea
regizorului nu se desminte
dar, datorită abundenței mate-
rialului tratat, e mai disper-
să, mai diluată; contribuția
lui lirică e împărțită cu doi
poetți recunoscuți, semnături
scenariului și ai commentariului,
Evtusenko și cubanezul Enri-
que Pineda-Barbet. Deși une-
ori s-ar putea ca prea multe
forțe de același calibrul să anu-
leze efectul. Aici îl rarefiiază.

Prima povestire: o tină
cunoaște dragostea adevă-
rată, logodnicul ei o crede
inocentă, face planuri îndră-
nețe și deodată, descoperirea
fatală: Maria cea pură își
cîștigă existența ca anima-
toare într-un local pentru
străini. Asemenea întregului
film, episodul e construit pe
contrastul simplu, patetic, din-
tre frumusețea fizică și suferin-
tea a fetei și mizeria „morală”
la care o obligă viața. Bine
folosită, antiteza impresio-
nează. Repetată pe parcursul
filmului, își va diminua efec-
tul. De reținut un dans exen-
tic, în barul nocturn — ames-
tec de ritmuri negre și cari-
care europene — strălucit
filmul, interpretat și — mai
ales — montat. Fetele, obli-
gate, dansează convențional,
într-un convențional decor
exotic improvizat pentru tu-
riști. Pînă când izbucnește
Maria ca un clocoț pătimaș,
autentic de revoltă și ură a
trupului tinăr, splendid, obli-
gat să se degradeze, să divor-
teze de suflet într-o frenzie
sinucigașă. Vitalitate irosită ce
se răzbuță pe ea însăși dacă
nu-și poate permite altceva,
aceasta sugerează dansul fas-
cinant al fetei.

Toate — sau aproape toate
— faptele concrete își au

corespondențel în filozofie.
Aceasta înaltă, dar și oboșe-
te în filmul lui Kalatozov. Epi-
sodul al treilea e situat în mediul
studențesc, efervescent cen-
tru al viitoare revoluții. Cîți-
va tineri anarhiști decid
asasinarea directorului în-
chisorilor din Havana. Acțiunea
are suspense, drumul studen-
tului pe scara în spirală ce
duce spre locul crimei e căp-
tușit de emoții, dar în cele din
urmă pușca nu va trage. Un
amestec de spaimă și umani-
tate (victima stă la masă, cu
copiii, cum să o lovești toc-
mai acum?) și — cine știe —
poate și de luciditate, de în-
telegere a inutilității gestului
anarhic, toate la un loc opresc
la timp atentatul. „Nu, nu
asta e drumul!” spotesce autorii
filmului, eroului. Cînd o fac
discret li ascultăm cu înfiorare.
Dar cînd le-o strigă în gura
mare punându-i să și-o demon-
streze, didacticist, unii atona-
re, ne deranjează. Ne retragem
atunci, ca și cînd am nimerit
fără să vrem la o ceartă de
familie. O ceartă în care
regizorul pare să-și renege
alter-ego-ul său sobru, iar
poetii scenariști, fantezia lor
delicată. În astfel de momente
filmul dezamăgește. Dar începe
o înfruntare a studenților cu
poliția și o ofensivă a furtunuri-
lor cu apă, care devin — grație
fanteziei operatorului Urusev-
ski — superbe jeturi de lumină
și foc, fantazme jocuri de
soare și întinerice, de aer
transparent și ceață a morții,
și din nou ne înfiorăm. Moar-
tea studentului cubanez ne
amintește căderea lui Boris
din *Zboară corolii*, dar me-
moria nu ne împiedică să re-
cunoaștem excelența calitate
plastică a momentului (fie el
și epigonic).

Schitele a doua și a patra
urmăresc acumularea revoltei
la țară. O fatalitate pare să
apeze asupra familiei unui
țăran căruia îi moare femeia,
ogorul nu-i rodeste ani de-a
rîndul și cînd, în sfîrșit, vede
că va avea o recoltă mai bună
și-și va îndestula copiii, stă-
pînul vinde pămîntul și-i pune
pe drumuri. Povestirea inco-
lent, ca o biografie (mult prea
lungă) și capătă patetismul
unei tragedii antice cu un
desnodământ brutal de schiță
modernă. Cu gesturi mărețe
bătrînul va incendia ogorul
și va pieri în flăcări, o dată
cu treștiile pline de rod.

Mi se pare, ca factură, stil
de interpretare — deși bă-
trînul e neprofesionist — epi-
sodul cel mai diferit de întreaga
manieră sobră, a filmului.

Ultimă schiță, construită mai
zgîrcit, doar pe atmosferă,
pe tăceri mocnite, relații sim-
ple, neîncercate de fraze și
acțiuni parazitare, cîștigă
mult prin forța de sugerare.
Ea amintește bunele filme
brasilienne de acest gen (*Rio*
40°. *Vidos secos*) prin aspira-
poezie a relației om-natură,

UN NOU PREMINGER

În noul film realizat de
Otto Preminger se împletesc
trei teme: prima, după cum
relese și din titlul peliculei
Bunny Lake a dispărut —
un kidnapping (la Londra); a
doua — un studiu despre alie-
nare (mentală); a treia —
zăgăzirea unui lăun vizant
cu un conglomerat în care se
mișcă indivizi izolați (în
sensul unei izolații sufletești).
În rolul unui detectiv, Lau-
rence Olivier are o apariție
surprinzătoare (desigur la ni-
velul creațiilor sale anterio-
are). Un alt aspect intere-
sant: Noel Coward joacă rolul
unui autor ratat — și din
cochetărie — spune el — lui
interpret pe partitura cu cea
mai desăvîrșită naturală.

OMAGIU CINEMATOGRAFIC ADUS UNUI MARE POET

În studiourile filmelor pen-
tru tineret și copil „Maxim
Gorki”, s-a terminat turnarea
noului pelicule în culori
intitulată *Eroii timpului nos-
tru* care adaptează trei nuve-
le de Lermontov. Eroul prin-
cipal, Peclorin, este inter-
pretat de actorul Vladimir Iva-
nov, protagonisul filmului
lui Chubral *Balada solida-
rității*. Realizatorul pelicu-
lei omagiale Lermontov este
Stanislav Rostofki.

PREFERINȚE

La întrebarea eternă adre-
sată unei vedete: „Care este
rolul dumneavoastră pre-
ferat?” Audrey Hepburn a re-
spondat: „Cel mai dificil — mi-
sionara din *Povestea unei călugărițe*”. Iar la întrebarea
„Care este actorul dvs.
preferat?” Audrey a răspuns
să dea un răspuns senzațional:
„Mel Ferrer!” (adică propriul
ei soț). Audrey Hepburn va
începe curind să turneze în
Franța un film regizat de
Stanley Donen. Partener,
Albert Finney (cunoscut la
noi din *Tom Jones*).

PIRANDELLO ÎN RELIEF

Henric al IV-lea va fi, se
pare, eroul primului film
francez în relief, procedeu
obținut prin suprapunerea a
două negative.

**CAPETELE
INCORONATE
ÎȘI DISPUTĂ...
ECRANELE**

Printesele, care aveau nevoie până acum cîva timp de un tron, s-au schimbat gusturile: acum au nevoie de un studenț. Soraya, fosta împărăteasă a Iranului, a terminat filmul *Ole treizeci de ani* (trei scheleuri semnate de Antonioni, Bolognini și Lindvång) și a plecat la Londra în speranța de a dăla rola cel mare. Prințesa fra de Fürstberg a început în primăvara asta, la Roma, în studiourile Cinecittă, primul ei film, un „poziționale” semnat de Lattuada.

**MERITUL
ACTORULUI**

Robert Wise, realizatorul filmului *West Side Story*, a terminat recent o peliculă destul de ciudată, *Amelia*, fericită, dar avînd-o ca protagonistă pe excelenta actriță Julie Andrews, care le însoțește în marea de „show-biz” pe celebrii Taylor și Loren.

**MUZIKA
UȘOARĂ
DIN NOU
SOLICITĂȚA
DE CEA**

DE-A 7-A ARTĂ

Idolul theatrical din Spania, cântărețul Raphael, a început turnările la primul său film, *Pelencia* va fi semnată de Mario Camus al cărui film *Partea din selecția prezenta* de cinematografia spaniolă la Festivalul Internațional — Cannes 1966.

**BORIS
ANDREEV
ÎNTR-UN
NOU
ROL...**

...în filmul inspirat de romanul lui Boris Polevoi, *Pe drumul săbătic*. Realizator Anatoli Granik.

SE ZICE CĂ...

Maria Callas va deține pe ecran rola actriței Desirée, prietena lui Caikovski.

Regizorul Delbert Mann, scriitorul Dale Wasserman și producătorul Douglas Lawrence vor realiza o versiune cinematografică după piesa lui Ibsen, *Peer Gynt*. Pentru rolul principal, creatorii s-au adresat actorului englez Albert Finney.

Programul producătorului Dino de Laurentiis va cuprinde printre altele filme în lucru. Operațiunile paralizate în regia lui Dino Mairi cu Raf Valone; și în pregătire O femeie fără nume. Barbaresco în regia lui Luciano Visconti.

prin dramatismul bărbătesc, fără inflexiuni „melo”.

Femeia oficiază tăcută ritualul casnic al mizeriei gospodăriei, ceauul fierbe parcă fără oprit, întreținînd focul sacru din vatra familială. Soția duce tot greul pe umerii răbdători, istoviți și chipul pe care zîmbetul a murit nu se știe cînd, capătă duritățile de rocă. Cu bărbatul întors ostentiv de la muncă, aproape nu vorbește, dar tandrețea acestor ființe primare moștenește ca vatra veșnic caldă. E atîta adevăr și simplitate în acest cuplu ancestral din marea Caraibelor, încît pare că timpul și evenimentele le s-au fixat undeva, în afara lui. Prietenia cu tînrul revoluționar fugărit se înfiripă și ea firesc, fără retorisme, ca și rezerva tăcerilor față de tentația oricărei erezi. Pînă într-un punct, filmul te convinge, ca și ulterioarele convenice, care-i scot pe acești oameni din izolarea lor. Exact pînă în acel punct în care autorii filmului abat grîndina unui spectacol bombardant asupra țărănilor și li obligă la momente de patetism scenic forțat.

Dar toate stîngăciile sînt uitate cînd pe ecran irumpe uriașul fluviu de luptători, defilînd prin fața noastră așa cum îi cunoaștem din jurnalele de actualități.

Tonul de cronică vie, pătimăș, al poemului *Eu sînt Cuba* a fost restabilît. Și o dată cu el, vibrația sinceră a operei.

Alice MĂNOIU

**MELANCOLIA
UNUI BASM
FRUMOS**

Fanfan la Tulipe,

o producție a studiourilor franceze.

REGIA: Christian Jaque.

SCENARIUL: R. Wheeler — R. Fallot.

DIALOGURILE: Henri Jeanson.

IMAGINEA: Christian Matras.

INTERPREȚĂZĂ: Gérard Philipe, Gina Lollobrigida.

Este miraculos cum anumite filme apar și încep imediat o existență solitară, trăind cu mîndrie în propria aureolă, refuzîndu-și cu dezinvoluție certificatele de naștere. Există asemenea filme care se constituie ca mituri la care ne ducem amintindu-ne doar din generice de autori lor. Da, desigur, putem fi acuzați de ignoranță spunînd cîteva idei despre *Fanfan la Tulipe* fără să amintim prea des numele regizorului (totuși el este Christian Jaque) pentru că acum, după mulți ani, după ce l-am văzut prima oară, putem spune liniștit că

filmul continuă să fie egal cu sine însuși, pe cînd regizorul nu. Nu, nu este o împietate căci de la această „tulipă” ideală, Christian Jaque a trecut la „cea neagră”, iar de la ea pînă la *Gentlemanul din Cocody* — nu mai era decît un singur pas. Făcînd deja.

Fanfan a fost poate o întîmplare fericită — a existat un scenariu bun, un operator desăvîrșit, un interpret ideal — dar cert este că filmul a devenit, ca să folosim aceste termene, un arhetip al genului, un model care a atins desăvîrșirea — asta nu înseamnă neapărat capodoperă, desăvîrșirea poate fi atînsă la diferite nivele — și de care trebuie să ținem seama atunci cînd facem mai mult sau mai puțin inventare critice. De ce *Fanfan la Tulipe* a devenit un model ideal, neagat în genul devenit pentru noi cotidian, iată o întrebare la care se poate răspunde.

În primul rînd, și poate în modul cel mai esențial, prin calitatea lui de a fi înainte de toate uman, de a nu fi devenit o dată cu apariția lui o schemă teoretică, un tipar posibil de multiplicat. Ceea ce a urmat după el, cu puține, rare excepții au fost asemenea tipare umplute cu mai multă sau mai puțină fantezie, dar totdeauna cu orea puțină umanitate. Sub acest raport, *Fanfan la Tulipe* își depășește condiția deplasindu-se atenția de la aventura gratuită, comestibilă — de fapte, de situații — la cea mult mai gravă, mai penetrantă, de caractere. Poate discriminarea este cam arbitrară dar în orice caz cu un avantaj explicativ în sensul în care resortul, mecanismul unui asemenea film provine din motive mult mai adînci, mai serioase. Mai serios da, căci *Fanfan*, urmîndu-și destînlul, silîndu-l să-l urmeze, devine un erou meditativ, care nu-și expediază cugetul în virful sabiei sale. Desigur *Fanfan* nu este un dramatic, cu atît mai puțin un tragic — genul își refuză asemenea complicații psihologice — dar chiar simplele, naturalele lui întrebări (fostele doruri dragoste sau cele nerostite, dar cu evidentă gîndite, despre monarhie sau război) îl transformă într-un personaj reflexiv, într-un erou censurativ uman. Da, complicațiile lui filozofice sînt mai rarefiate — el este totuși omul acțiunii — dar de ce să nu vedem că *Fanfan* este atîns de tristete? Da, aventurile lui fizice sînt la fel de seducătoare, dar de ce să trecem totuși peste incertitudinile sale de om frumos la suflet? S-ar putea ca noi care l-am mai văzut pe Gérard Philipe cînd încă era prezentă vie, să nu mai putem disocia interpretul de personaj, dar cine știe, poate aici să secretul marii arte, să vedem dincolo de aparatele

fizice ale operei, gîndurile unui creator (și chiar chinurile lui și chiar presimțirile lui). *Fanfan* este un erou trist, paradoxal în filmul acesta vesel și ironic, făcut să fie iubit, dar fără să iubească și iată de ce moartea îi este indiferentă și o primește fără revoltă (amintîți-vă scena spânzurătorii cînd salvarea lui se datoroeste pur și simplu hazardului și nu întreprinderilor sale mai mult sau mai puțin miraculoase). *Fanfan* descinde deci din sfera lui mitică redescînd astăzi cu multă mai aproape de noi. Nu ne mai uimesc cascadele de dueli și lupte ecevrste — astăzi sîntem antrenări — partea senzațională se umbrește, cum se întunece în pictură anumite culori (și la urma urmelor inventivitatea profesorilor de floretă ar și ea, totuși, limită) dar în schimb ceea ce sporește incomparabil este gestul cotidian, perfect adevărat, uman: *Fanfan* luptă pentru dragoste, *Fanfan* cîștigă pentru că este cîștit și viteaz.

Este supratema acestui film, singura care astăzi ne farmecă. Și de ce totuși *Fanfan la Tulipe* rămîne un model ideal, așa cum spuneam, un arhetip al genului?

Să nu vorbim totuși de această construcție dublă a filmului, de suava ironie despre război în care se îmbăiază tot timpul intriga — în fond sentimentală — de gratuitățile fermecătoare ale acestui joc în care situația veridică se deghează continuu în parodie. Să trecem deci peste nalitatea malicioasă a comentariului, de-a dreptul ireverențioasă uneori și să spunem mai mult despre umitoarea diversitate de caractere care înlăuntrul decorativismului descendent al lungii serii de filme ce l-au urmat. Căci *Fanfan la Tulipe*, dacă ne e permisă o asemenea comparație, nu are un singur ax și într-un anume sens el este un mic tratat despre caracterele umane, un La Bruyere cinematografic în care fiecare personaj este mai mult decît o trăsătură mai mult decît un simplu enunț complementar față de erou. Ceea ce în filmele ulterioare devine un rețetar obligatoriu, în *Fanfan la Tulipe* sînt prezente umane active în sensul în care dezvăluirea mobilă a acestor caractere perfecte, nesimetrice — buni sau odioși — constituie o lege de la care filmul nu abdică nicodată.

Tranche-Montagne, bunul prieten înconjurat de copii, Brat de Fier, sergentul topit de dragoste, inamic pătimaș dar mărginit al eroului, Adeleine iubita, tatăl ei, constituie — în ciuda simplificărilor noastre făcute ca simple reperi de personaje — tot atîtul ipostaze umane. Pe fondul imobil al filmului, aproape un decor constituit de război,

de personajele grațioase dar ridicole ale curții, de ludovici maiestruși și minuscul, aceste personaje se decupează distinct părăsind în final decorul în care s-au bucurat sau au pătimit, încheind, ca într-o mișcare de teatru, o comedie umană de secol optprezece.

Cînd nu ne multumim cu simpla satisfacție a apetitului nostru epic, începem să dividem, să catalogăm, să analizăm. Filmul acestui mărturie, o excelentă școală a peisajului. Și cînd spunem spațiu în filmele de aventuri, ne gîndim evident la peisaj, căci nu aici se eliberează eroii de rațiunile lor intime devenind ei înșiși?

Parcă Watteau semnează peisajul acestui film căci te surprinde să recunoști în imaginile transparente ale ecranului misterul obscur, melancolia divizată în tonuri surde ale marelui pictor francez.

Este desigur o întreagă melancolie în acest basm frumos și înțepet.

Iulian MEREUȚĂ

**CONVENȚIA
OBLIGĂ**

Fața furată, o producție a studiourilor cehoslovace.

REGIA: Pavel Hobi.

SCENARIUL: Dr. Josef Nesvadba, Pavel Hobi.

IMAGINEA: Jiri Voita.

INTERPREȚĂZĂ: V. Brodsky, Fedt Belmare, Marie Vasova, Jana Brejchová, Martin Ruzek.

Începutul filmului ne propune, deliberat, un joc, o convenție. O parodie. Și noi o acceptăm — de ce, nu? dacă „ridicînd castigăm mores”. Era vorba de o glumă despre operațiunile miraculoase menite să schimbe total fiziionomia omului (poate și caracterul lui o dată cu aceasta). Era vorba să mai fie în film: bandiți și jafuri, pistoale și un bordel pitoresc. Nu putem nega: au fost absolut toate — arsal prea greu pentru un spectacol agreabil.

Ne așteptăm să mai fie doar un strop de strălucire și finalitate în această nouă parodie a western-urilor — față de care cinești cehi, se pare au o vechi și trînică pasiune (de la *Filca braconierului* la spiritualul *Cîntec al preierii* sau amuzantul *Joe Limonada*).

În rolul doctorului Bartos, actorul Vlastimil Brodsky nu este „frumos” ca Norman Wisdom și mai ales n-are hăzul burlesc (ceea ce fusese probabil în intenția creatorilor) al acestuia. El parcurge, e drept, scene care se voiau, care mai de care, mai palpitante. Și noi ne lăsim furcă și palpitant alături de el, cînd în noaptea ploioasă tilharul Schneider îl intră pe fereastră și, împreună cu

Marion, patroana bordelului, îl conving, cu ajutorul unui pistol ținut în imediată apropiere a timpului doctorului Bartos să-i facă miraculoasă operație de transplantarea a feței. Înțelegem ironia scenaristului Nesvada care alege pentru transplantare la un tîlhar, chipul celui mai cucerit, celui mai cumsecade om din localitate: preotul (pe care bandiții l-au asasinat „ca să-i ia fața” — sîc!).

Ne place ideea ironică „de sacrificiu” a doctorului (de fapt sacrificiul înseamnă aici complicitate cu cei mai temuți tîlhari) în numele științei. Ne place încă și mai mult ideea, că sub noua lui mască, vechiul tîlhar împrumută cite ceva din caracterul fostului posesor al feței. Și e foarte neșters să vedem pe vechiul tîlhar, prin perdeaua de fum de țămție și lumînări a bisericii, tîmduind bolnavi și aducînd pe drumul cel bun oile răcite ale domnului, cu aerul pios și grav al celui prea-cucerit!

Și tot așa, pînă la sfîrșitul filmului, eroii intră și ies din acțiune cu aerul că și-au făcut datoria. Polițiștii care urmăresc tîlharii; tîlharii care fug de polițiștii urmăritori; pe acoperișuri; în camere de viol; saloanele distincte ale unui mare medic; bordelul cu „fețele” lui; pînă la complicitate cu un preot idolatriatizat. Iar către final, un disperat ce-și caută personalitatea și nu și-o mai poate găsi (doctorul Bartos); operații de transplantări și re-transplantări de fețe... Și toate acestea la un loc dau senzația de cerc, în care un copil, vîrșit de unde a pornit, întoarce și întoarce la nesfîrșit brațele compasului, nemaiputînd atînge punctul inițial.

Ce folos că uneori beneficiem de scene frumos filmate, gen pirogravură? Ce folos că o revedem pe frumoasa Jana Brejchova — aici o stranie apariție?

Ce folos că s-au consumat atîția metri de peliculă și forță omenească (și actoricească) cînd, pînă la urmă, nu se întîmplă „nimic”? Adică hazul, verba parodiei ce ni se promitea...

Elena SKIBINSKY

COPILUL CARE NU VREA SĂ NE ÎNDUIOȘEZE

De la 7 la 12,

o producție a studiourilor sovietice.

REGIA: H. Bakaev, E. Naroditkaia și Iuri Fridman.
SCENARIUL: Iuri Sotnik, Așana Barta, R. Amisina.

IMAGINEA: Viktor Tarusov, E. Vasiliev.
INTERPRETEAZĂ: Igor Agapkin, J. Orlov, T. Tîlov, Lena Pronina.

Copilul, care de la Rousseau începe a încetat de a mai fi privit ca un om în miniatură, ci așa cum este el în realitate: o făptură cu sensibilitate și înțelegere proprii constituie pentru artiști o lume în care se pare că oricînd rămîne ceva de descoperit. Mai mult decît atît: sufletul înfantil, lipsit de un fond apercipativ și gata în orice clipă să bată la porți pe care noi, cei mari, le considerăm de mult deschise, ne aduce aminte și de lucruri pe care ne place să le uităm. De aceea tema copiilor singuri în universelor celor mari este un prilej de revelație dacă nu totdeauna interesantă, în orice caz, fermecătoare. Acesta este și cazul schițelor cinematografice: *Elvul Iuri Sotnik din clasa V-a B, Pisica neagră și Umbrela* pe care regizorii sovietici H. Bakaev, E. Naroditkaia și I. Fridman le-au unit sub titlul *De la 7 la 12*. Un film cu copii, așadar, nu numai pentru copii.

Adultul pricepe și gustă mai bine naivitatea puștilui care n-a avut timp să afle de la cei mari că o pisică neagră ar fi aducătoare de ghinion și că, pentru nimic în lume, un astfel de patruped nu se ține în casă. Și tot adultul va fi acel care se va lăsa convins mai greu că un fleac de umbră împrumutată trebuie adusă înapoi la ora făgăduită, cu orice preț, fie vînt, furtună sau dacă e nevoie să te slujești chiar de serviciile unei macarale.

Fiește, hazul și fărîma de meditație pe care și le propune să le stîrnească filmul se nasc aici din discordanța dintre cele două lumi: a copilului, plină de sincerități și umiri, și a omului mare, atînsă de comodități și sensibilitate ruginită pe ici, pe colo. Există o doză inevitabilă de convenție în astfel de pelicule ce fug de tonul povestirii sau al lecției moraleizatoare; fiind însă o convenție investită explicit cu funcții artistice o primim, chiar dacă pe parcurs sugestiile nu capătă toate nu-meritul comun al lipsei de ostentație ori al surprizei. O primim cu atît mai mult cu cît purtătorii acestor sugestii este copilul care nu vrea să ne înduișeze, așa cum se întîmplă de obicei, în filme, ci să ne invite prin semnale colorate să privim cu un ochi mai proaspăt în jurul nostru.

M. MIHAIL

ȘI UN LUP MÎNCAT DE-O OAIÉ

În fiecare zi e sîrbătoare

o producție a studiourilor engleze.

REGIA: James Hill.
IMAGINEA: Nicholas Roeg.
MUZICA: Tony Osborne.
ORCHESTRA: Freddie & The Dreamers.

INTERPRETEAZĂ: John Leyton, Mike Sarne, Ron Moody, Susan Baker.

Ilustrația muzicală este nelipsită din aproape orice film. Bineînțeles, ea trebuie să fie inspirată, să evidențieze momentele dramatice, să provoace spectatorului un plus de emoție în momentele lirice, să facă suspensele mai... suspense. Muzica într-un film trebuie să facă toate acestea și pe deasupra să nu se observe.

Să adere pe firul imaginii pînă la ștergerea completă a oricăruia relief particularizant. Pentru că, așa cum spun mulți dragotări ai filmului, o muzică bună trebuie să fie atît de bine scrisă încît nici să n-o bagi de seamă(!)

Dar pentru o dată, s-a văzut și un lup mîncat de-o oaié. Așa se întîmplă în filmul *În fiecare zi e sîrbătoare*. Aici vedea și muzica. Printre răsurnare a obiectului, muzica nu mai ilustrează imaginea ci, pur și simplu, imaginea ilustrează muzica. Subiectul este doar un fir pe care stau înșirate ca mărgelele melodii, melodii, melodii. Jocul sau dansul actorilor, decorul sînt subordonate muzicii, devin pretexte, modalități de a introduce alte șlagăre. Și cum cîntînd prinzi arpi, autorii au zburat peste convenții, peste codul lui, ceea ce se face și ceea ce nu se face? E! S-au înconjurat de fantezie și culoare, și și-au lăsat eroii să cînte și să danseze pe un mal de mare sau pe capacele unor crățiți uriașe într-o bucătărie model. Au lăsat ritmul și melodia să intervină în scene de dragoste sau în scene „serioase”.

Acțiunea filmului se strînge în jurul unității de timp și spațiu. Aproape în întregime filmul se desfășoară în cîteva zile de vacanță într-un camping studentesc pe malul mării.

Este drept, numerele de balet modern nu ne-au lăsat impresia de a fi lansat viitori soliști, dar muzica e inspirată, actorii vîrșnici sînt buni comici, cei tineri atrăgători și protagoniștii — blonde.

Se spune de obicei că totul e bine cînd se sfîrșește cu bine. În *În fiecare zi e sîrbătoare* cu excepția unor încercături

hazlii totul începe bine, decurge bine și se sfîrșește cu bine. Filmul e o glumă muzicală bună și bine plasată. Și chiar dacă nu te convinge că într-o săptămînă sînt șase zile de sîrbătoare ori o singură zi lucrătoare, pleci însă cu senzația că ai privit timp de două ore eșanșionul unei originale vacanțe la mare.

Adina DARIAN

UN WESTERN EUROPEAN

Fiii marei ursoaice

o producție a studiourilor DEFA — Berlin.

REGIA: Josef Mach.
SCENARIUL: Liselotte Welskopf-Henrich.

IMAGINEA: Jaroslav Tuzar.
MUZICA: Wilhelm Neuf.
INTERPRETEAZĂ: Gojko Mitic, Jiri Vrstala, Rolf Römer, Josef Adamowicz.

S-ar putea crede că westernul s-a mutat în bătrîna noastră Europă. Italia, R.F.G., Cehoslovacia, și acum iată și R.D.G.-ul au organizat o adevărată producție de filme cu cow-boy și indios. Indiferent că sînt remake-uri ale clasicei exemple americane sau parodii, ele dovedesc contestabil același lucru: puterea de fascinație a genului.

Fiii marei ursoaice este și el un asemenea exemplar de western european. Subiectul e curent — dar în fond bucuria noastră e întotdeauna să regăsim tema așteptată cu mici variațiuni, ca o melodie îndrăgită. Aici e vorba de ciocnirea dintre un grup de albi și indienii dakota, deșinătorii a unei comori. Încleștarea nu e lipsită de dramatism: șiretenia și forța sînt folosite rînd pe rînd sau împreună pentru a smulge mîndrului indios bogățiile, pămîntul și libertatea. Cele două tabere au cîte un reprezentant bine ales: indianul Toka ihto (interpretat de Gojko Mitic) cavalier al unei cauze nobile pierdute dinainte, e așa cum se cuvine — frumos, athletic și inutil de isteț. Albul Red Fox, un dur ipocrit, care îmbracă haina prieteniei pentru a-l putea lovi mai ușor pe la spate, e inteligent realizat de Jiri Vrstala. Poate că amîntește însă mai curînd un mercenar foarte contemporan decît personajele tipice westernului, mai directe, tîind nodul gordian cu sabia, folosind mai degrabă gîlonte decît cuvîntul mîșterit. Și încă o dată există scene de un suspense veritabil cum e de pildă și cea finală.

Fiii marei ursoaice nu-și propune însă să fie un simplu film de acțiune, ci o constîtin-

cioasă reconstituire istorică. În ciuda unui meritos efort de a reconstitui atmosfera, obiceiurile indienilor dakota, e supărătoare goana după un pitoresc care miroase a muca. În tabăra indienilor cu nasuri crîne mențesi și înclătați cu mocasini de pînă vopsită, datinile străvechi indiene sînt oficiale de un mare vrăjitor cu fața rotofeie. Căi galopează pe cîmpii cu floricele limitate de munți scunzi iar marea ursoaică, totemul temut al tribului și stăpîna muntelui uriaș, sălășluiește într-o micuță grădă artificială. Dar acestea nu sînt argumente care să nu te facă să mergi la acest bărbătesc western european datorat unei femei (Liselotte Welskopf-Henrich, autorea romanului și a scenariului).

Maria ALDEA

DIALECTICA DEVENIRII

Săritoarele de la trambulină

o producție a studiourilor din R.P. China.

SCENARIUL: Kong Kong.
REGIA: Kuechnan.

IMAGINEA: Wu Kuo-chiang.
MUZICA: Chuan Ju-fen.
INTERPRETEAZĂ: Chang, Kuo-chiang, Tseng Chao-meng, Wang Jing-fu, Li Chen-leh, Cheng Teh-chen.

Pătrundînd cu aparatul de filmat în lumea sportivilor, cineasții chinezi nu s-au lăsat captivi în exclusivitate de plastica trupurilor arse de soare. Dîncolo de siluetele suple arcuite în aer într-o dramatică înclăștare cu gravitația, ei au încercat să descifreze dialectica subtilă a devenirii. Urmărind biografia unei adolescente, din clipa în care învătă să inoate și pînă cînd în cadrul unui concurs național își câștigă consacrară definitivă, cineasții au întreprins o adevărată incursiune prin universul moral, pîndind pentru muncă, modestie și colegialitate. Ei surprind problemele legate de formarea psihologică a adolescentului, ale raporturilor dintre individ și societate, infirmînd individualismul și îngîmfarea. Cineasții iau hărăzit o mare încercătură morală unor eroli schiști din cîteva trăsături o mare diversitate de probleme, unui subiect bine delimitat. Ei au intenționat să ne comunice cu acest prilej o suită de adevăruri despre om și despre raporturile dintre oameni.

Filmul se împune prin virtuozitățile de imagine, prin cadrele sportive bine realizate pe o peliculă color bogată în nuanțe.

Mircea MOHOR

Radu COSASU

FRUNZA
FRĂSNELUI

Ității sînt în același timp rezultate ale unei regii îndemnatice. Așadar, urîndu-l televiziunii să prospecteze cît mai amplu realitatea, trebuie să-și dăruie deservită să întreprindă prospectele sale cu o cît mai sustinută inventivitate, în imagini educatoare prin ingeniozitatea compoziției.

Recomandările contrarii, vizînd într-un fel ori altul diminuarea funcției creatoare a celor ce înfăptuiesc emisiunile de actualități, înseamnă a umbra de frunza frăsnelului — cum sună o zicală moldovenească — sau, cu alte cuvinte, a face teorii de florile măruni.

ISTORIC ȘI SPECIFIC

Cu ciclul de istorie a teatrului românesc, inaugurat substanțial prin expunerea lui Virgil Brădeanu și moștele de străvechi teatru popular, se înfăptuie pare-se — la televiziune, în sfîrșit, o istorie veritabilă, nu exclusiv a literaturii dramatice, și a teatrului, așa cum îl vedem ca spectatori. Dăci se va păstra ideea de exemplificare prin reprezentările ce reconstituie epoca și stilul ei (fotografîndu-se evident și filmul, expozitele muzeelor) unor chiar sala și scena unor anume perioade istorice, atunci vom avea o emisiune pasionantă și exemplară prin specific.

DESPRE PREZENTABILITATE

E înverdat că nu se ocupă nimeni, sau aproape nimeni, de felul cum se înfăptuiesc cîntările pe platoul televiziunii. Iar cînd totuși se ocupă, rezultatul e atât de exotic încît nu poți asimila nimic din peisajul vîlilor noastre obișnuite. Mai ales comerțul de părerii, zîmbete complice, ochiade, mîci salutare și farduri, interjecții și amenințări soțnice sau chiar desmierdări îngure — dintre solisti și dirijori, solisti și orchestranți — proiectează socant momentul muzical într-un cadru de vodevil năfălmătat cu

zingureli de hula-bărie particulară. Minus două-trei excepții, solistii nu au ceea ce în limbajul scenei se numește *finuță*, nemaivorbind de faptul că în genere sînt foarte puțin cei ce vădese o aspirație spre un *stil* personal.

Televiziunea nu poate înființa acum o școală ori un curs al prezentei scenei, dar parcă în rețea să se slănească nevela măcar a unui compartiment al studiului, în care atît pentru cîntăreții tineri cît și pentru mulți din cei ce apar înființa oară în fața camerei (conferențieri, specialiști intervievați, eciziști consultați în probleme cotidiene și alții) să se furnizeze cîteva recomandări, sugestii amicale, de natură a familiariza cu platoul, cu camera, cu dialogul ori cu televiziunea sub reflectoare. Firește, fără a se atenta la modul individual autentic de comportare și vorbire. Dar se poate neglija oare faptul că pe micul ecran există și vorbești pentru sute și sute de mii de oameni, de aproape și mîori de foarte departe? Dezajurarea neglijentă, falsă frustă, ca și înțepeneala sufocată ori cochetăriele teatrale tocesc de regulă eficiența a ceea ce se spune, transmitînd centrul de atenție de pe fapt, pe apariție.

Pînă atunci rămîne să se sporească exigențele regizorale față de solistii de muzică ușoară și să se diversifice modalitățile lor de prezentare — cît de cît. La o vizionare într-un cămin cultural dintr-un sat transilvănean, erupția în cadru a unei, altfel dotate, contrale, a provocat legiune rîsete și observarea gîmbea a unui anonim: „Intră ca nora-n blide” — remarcă auzită, după părerea mea, un sens metaforic privind mișcarea, dar și un subtext estetic. Gaci pe cei ce cîntă la televizor nu dorim numai să-i auzim ca artiști, ci să-i vedem ca atare: adică drept ceea ce sînt.

Valentin SILVESTRU

DOCUMENTARUL ÎN FAȚA
„PELICANULUI ALB”

Tematic, prezența documentarului la Mamaia demonstrează pe toate fronturile o reală pasiune pentru tot ce se înfăptuie în jurul nostru. Din adîncii apelor pînă pe crestele munților (vorba poetului), cu opriri pe asfaltul cotidian, cu opriri lungi și gînditoare asupra problemelor sociale. De la evenimente de importanță economică la probleme de etică cetățenească; de la sonajii în lumea sentimentelor la sondarea timpului, a spațiului, artei, peisajului. Ca exprimare registrul de genuri tinde să acopere toate clapele. Presă filmată, documentar artistic, reportaj, poem cinematografic, chiar și incrușcările de genuri de tipul aceluia dintre reportaj documentar-poetic, poem cinematografic și filmare prin surprindere. În general, documentarul pare mai puțin preocupat de puritatea genului său și mai mult de ceea ce are de transmis.

Vom reînfrîna preocuparea pentru problemele sociale ale Fericii Holban (Copiii iar copiii) și Alexandru Bolanaru (Cazul D). Vom reînfrîna pasiunea lui Titus Mesaroș pentru poezia obișnuită a muncii (Trestia), a lui Mirel Ilesiu pentru surprinderea evenimentelor în ceea ce au ele mai intim spectaculos, în mecanismul desfășurării lor (Începutul). Pasiunea lui Jean Petrovici pentru neobișnuitul obișnuit (Pasiuni), a lui Gabriel Barta pentru poezia de fiecare zi pe lîngă care trecem vîrîndu-ne în cel mai micuț dintre gesturile noastre (Gara). Regăsirile sînt îmbucurătoare pentru că poartă

marca seriozității, a progresului cert, a maturizării. Trestia, Cazul D sau Gara (celte în întîmplare) nu sînt numai niște foarte bune documentare, dar și cele mai reprezentative pentru autorii lor. Imaginile făcute la un film sau la altul — de Sergiu Huzum sau William Goldgraber, de Doru Segal, Costea Ionescu-Toneu sau Tiberiu Olasz nu sînt numai frumoase imagini compuse, paginate sau luminate, ci și demonstrații de maturizare profesională, de înțelegere și cunoaștere a meseriei și a posibilităților ei, de înțelegere a intențiilor ei, de cerințelor filmului. Ca și în cazul regizorilor, imaginea reprezintă un om, un anume uni-

vers de preocupări, un anume stil, o persoană a cărei semnătură pe genericul filmului nu suportă confuzia. Ceea ce demonstrează în primul rînd documentarul prezent la Mamaia este poate tocmai cristalizarea unor personalități regizorale sau operatoricești.

CE SE VEDE LA SUPRAFATĂ

Ca notă comună, ca trăsătură de unire: poezia. Culoarea poetică, sentimentul poetic. Fie că e vorba de lăminare sau plante, de peisaj sau de oameni, poezia este prezentă în aproape întreaga producție a studioului supus astăzi ochului critic al Pelicanului Alb. Trestia o poartă în



Pasiunea lui Jean Petrovici: zmele din Pasiuni.



Poezia inclusă în mediul plantelor acvatice: Simfonie în alb, un experiment în colaborare: Ervin Szekler și Tiberiu Olasz.

De la studioul „ALEXANDRU SAHIA”

LA STUDIUL de filme documentare „Al. Sahia”, actualitatea rămîne în continuare în prim-planul preocupărilor cineastilor. Regizorul Jean Petrovici însoțit de operatorul Carol Kovacs au urmărit la Galați ultimele faze ale construcției primului cargonă românesc de 12.500 tone. Comanda 570 va fi un film care va vorbi nu numai despre încheierea construcției ce va purta înscrisul „Made in Romania”, dar mai ales despre participarea industriei întregii țări la realizarea acestui cargon. Pornind de la un reportaj cinematografic pe care îl realizase acum zece ani despre muncitorii de la uzinele „Steagul Roșu” din Brașov, regizorul Alexandru Sahia va lucra în filmul de urmele unui reportaj din 1966 să releva semnificațiile majore despruse din evoluția — în acest interval de timp — a eroilor primului său film pe această temă.

ÎNTORS DINTR-O recentă călătorie în Africa, regizorul Virgil Galoiescu lucrează la ultimele detalii ale unui film — *Insula sclavilor* — în care funcțiile exotice ale deșeurilor sunt relatate unor fapte de tristă amintire. Insula sclavilor este insula Gorea, situată în fața Dakar-ului, capitala Senegalului, folosită în trecut drept loc de adunare a sclavilor și de „distribuire” a lor pentru piețele Americii de Nord. Operatorul Constantin Ionescu-Fondu a filmat în țara un număr peisajului însoțit al insulei, ei și fragmente dintr-un spectacol de balet senegalez care evocă vechile realități ale țării.

AVIND CA PRETEXT o metatoră de o mare pregnanță lirică — podurile care unesc destinele și istoria unor locuri — Ce povestesc apele (sezonul) și regia Marius Oniceanu, imaginea Gheorghe Herschdorfer) va fi un film de descriere picturală, grefat pe un text poetic.

ÎN SFÎRȘIT, Cazul D, recent terminat, este o anchetă socială cu grave implicații etice, auzind îngrăditudinea și mîncuna, ipocrizia și cruzimea. Un film lucrat într-o manieră de cine-verit, după un scenariu al scriitorului Mihail Stălan, de regizorul Alexandra Bolangia și operatorul Sergiu Huzum și Gheorghe Herschdorfer.



Titus Mesaros: *Trestia*, ritm și poezie.

concepția lui, chiar în înțelegerea dintre imagine, muzică și idee. *Gara* în adevărul, în autenticul emoțiilor care traversează fețele oamenilor surprinși în momentele lor de tristețe sau de bucurie, de plictiseală sau de nervozitate, în atmosfera aceea de nostalgie adevărată care vine deopotrivă din imagine și din felul în care se ordonează unul după altul capitelele. În *Pasluni*, poezia se concentrează în imagini – cele ale cerului acoperit de zmece, ale oamenilor, atingând ca pe un mister corzile zmezelor... Poezia inclusă în mediul plantelor acvatice, poezia speculată grafic sau pictural (*Sinfonia în alb*), poezia de o tristețe gravă și lucidă a navigatorilor care dispar, poezia grea, subtilă și obsedantă a timpului care trece în *Române aspre*, poezia se vede cu ochii liberi sau cu lupa, în idee sau într-o intenție. Căutată sau spontană, lăsată să existe de la sine sau ajutată să se vadă, marcată prin muzică, prin ritm, prin comentariu sau, dimpotrivă, prin absența lui. Prin înlocuirea lui cu muzică (*Trestia*), cu inserturi (*Gara*), cu interviuri luate eroilor filmului și organizate în idee directorate (*Navigatori care dispar*) sau cu un amestec de comentariu și interviu ca în *Pasluni*. Fără îndoielă, absența comentariului crește tensiunea poetică în primul rând pentru că atenția spectatorului rămâne concentrată pe imagine și apoi pentru că eliberat de cuvânt filmul devine mai mult el însuși. Absența comentariului cere în schimb o imagine complexă, bogată, generoasă cu sensurile sale, o imagine plină și mult cuprinzătoare. Preocuparea pentru o imagine **cinematografică**, grăitoare, convingătoare și vie, este evidentă în aproape oricare dintre filmele prezentate în festival. Întru obținerea acelei

Imagini n-a fost disprețuită nici o metodă. Preferința clară și generală pentru metoda filmării prin surprindere este însă evidentă. La „*Sahia*” anul acesta surprinderea a fost la loc de cinste. Declarată (*Cazul D* și *Copiii, iar copiii*) sau nedeclarată (*Gara*), cu participarea și asentimentul eroilor sau fără, filmarea prin surprindere aduce în fața Pelicanului Alb acele faimoase „felii de realitate” emoționante și convingătoare pentru care îi învidiam atât de tare până acum pe alții...

Brănești, Crinca, Stierdi și cinci pictori contemporani (adunări sub titlul *Universuri picturale*) Ion Paceu, Ion Gheorghiu, Ion Săileanu, Vladimir Setran și Iacob Lazăr și-au găsit în anul care a trecut scenariștii, regiștii și operatorii care să se ocupe de opera lor, care să vrea – și să poată – să-i aducă în fața ochiului cinematografic. Ca filmul de artă este util a devenit un loc comun. Totuși, peliculele dedicate artei, pe lângă că sînt utile, sînt cel mai adesea realizate cu pricepere, cu fantezie și cunoaștere a cerințelor genului. Și totuși filmele Nicol Behar, Silvia Armasu, Pavel Constantinescu demonstrează existența în fapt a genului „de artă” și în peisajul documentarului românesc. Și totuși de doi ani filmul de artă nu și găsește locul în palmares. Pelicanul Alb se afla toamă în momentul prezentării lui, cu fața spre mare... N-ar fi rău să se întoarcă anul acesta măcar cu profilul și spre filmul de artă. Ca pelicanul vede și cu un ochi. Cu celălalt s-ar putea să „vizeze” un premiu și pentru imaginea filmului documentar.

În ceea ce-l privește, filmul documentar se află cu toată fața spre tribuna Pelicanului Alb.

Emilia POPESCU

PRIME APARIȚII ÎN BIBLIOTECA CINEFILULUI:

- **ION CANTACUZINO: „Momente din istoria filmului românesc”**
- **ANA MARIA NARTI: „Serghei Eisenstein”**

Prețuirea publicului pentru a fi receptiv la cele mai sensibile opere pe care le dă cinematograful include un proces complex, care cere timp și perseverență. Dacă presa (prin cronici, articole, informații) este un prim ghid de orientare al spectatorului, „Cinemateca” încearcă, printr-o selecție cel mai adesea riguroasă, să ofere posibilitatea unei vizuiri istorice și estetice asupra evoluției celei de a șaptea arte, cărții de film în revine importantul rol de a aprofunda principiile de bază ale artei cinematografice, de a explica diferite curente și școli, de a pune în dezbateri aria regiștilor și a actorilor.

În această privință își spun cuvântul atât traducerea cit și sergentul editura „Meridiane”, care o bună perioadă de timp s-a preocupat numai sporadic de tipărirea dedicată filmului, arată în ultima vreme un imbucător interes pentru lucrările de cinema. Apariția, cu ceva timp în urmă, a cărții lui Aristarco „Cinematografia ca artă”, o lucrare de o deosebită valoare estetică, s-a dovedit a fi un semn de bun augur. Cinefilii au găsit de curând în librării două cărți dintr-o colecție animată în repetate rânduri și trecută, aproape tot de aceeași ori, sub tăcerea: „Bibliotecă cinematografică”. Primele două lucrări publicate: **Momente din trecutul filmului românesc** de Ion Cantacuzino și **Serghei Eisenstein** de Ana Maria Narti, situează colecția în rândul tipăriturilor interesante și utile. Studiile adăugate își îndepărtase menirea pentru care au fost scrise, aceea de a fi bune lucrări de popularizare. Subiectele diferite supuse cercetării (într-un caz o întreagă perioadă din istoria unei cinematografii, în celălalt un singur regiștor și felul de a le trata (deocălt atât în privința metodei de lucru cât și al stilului propriu-zis) diferențiază cele două broșuri, sitund-o, pe fiecare dintre ele, pe un drum care, sperăm, va fi fructuos.

Lucrarea lui Ion Cantacuzino este o incursiune istorică documentată, susținută de exemple în trecutul filmului românesc. Sînt prefigurate condițiile în care se făcea așezată filmul românesc, sînt fixate principalele etape pe care le-a parcurs cinematografia noastră înainte de eliberare, este subliniată contribuția adusă de unii animatori de film (ca Leon Popescu, de pildă) sau de regiștori (de pildă Sergiu Brăzeanu, Jean Mihail, Ion Sahighian, Jean Geomil) la formarea unui mod al realizării cinematografice naționale. Fructuoasă, corectă, în Ion Cantacuzino aduce date noi despre film românesc care în trecut erau cunoscute doar dintr-un mod complicat și adesea nestăruit drum pe care-l parcurgea un film până la realizarea sa (cuvîntul martorului ocular e interesant mai ales la explicarea turnării *Nepot*).

N-ar fi potrivit să pretindem de la un studiu care se întindează

„Momente” să fie altceva decît își propune, în limitele înguste de o schiță pentru o viitoare istorie a filmului românesc, lucrarea aduce o bogată informație, izbutite caracterizări sugerează, chiar dacă analiza făcută de autor suscită unele observații (în locuri cu accentele puse asupra unor filme și cu trecerea prea din fugă asupra altora). Poate că „Cinemateca” înțelegă că Ion Cantacuzino le lipsește acel „suris de indulgență emoționantă” pe care autorul îi române la filmul de montaj *Lanterna cu amantii*. Textul, păstrîndu-și densitatea, ar fi pierdut astfel o anumită rigiditate și ar fi fost și mai plăcut la lectură.

Micromonografia Anei Maria Narti este scrisă cu o mai mare căldură, cu evidentă pasiune pentru subiectul tratat. Personalitatea lui Eisenstein se desprinde din lectura celor 43 de pagini în tot ce are ca caracteristic. Drumul său în cinematografia, nașterea și desăvîșirea marilor sale filme (*Potemkin*, *Alexander Nevski* sau *Ivan cel Groaznic*), disputele teoretice la care ia parte, activitatea sa de pedagog, toate servesc la o mai completă iluminare a figurii aceluia care a personificat pentru mulți genul în cea de a șaptea artă. În studiul Anei Maria Narti materialul faptic este folosit cu pricepere pentru un eseu inteligent și personal despre un om și o operă ce este consemnată în cartea de aur a cinematografului mondial. Mo-

nografia reușite să surprindă acea „unitate în diversitate” pe care, are opera lui Eisenstein, să caracterizeze, succint și pertinent, filmele aceleia (cerea este „descoperirea peșterii, contrastantă, risfrîntă stelar în mai multe sensuri și plină de neprevăzut a unor fapte autentice”. „Potemkin” este „o cronică patetică construită cu vigoarea și simplitatea vechilor tragedii”. „Octombrie” „crește stufoasă, scînteie în jocul imaginilor-idei și al musculaturilor revelații satirice”. „Eisensteiniană, aportul cineastului sovietic la gîndirea cinematografică a timpului său și a viitorului (rolul și funcțiile pe care le acordă montajului sau monodului interior), sînt conștiente în linii sigure. Ultimul capitol, „Jomul”, încheie cu efecva caracterizări sugestive (din care nu lipsește și florul emoțional), un portret în care criticul a știut să imbine informația cu capacitatea de a evoca.

Aspectul grafic al colecției este plăcut. Ilustrații, portretiri aleși și bine folosiți în text, adăugate, dai cititorului o perspectivă vizuală absolut necesară la un volum care vorbește despre film. În schimb copertile primelor două lucrări sînt destul de puțin inspirate.

Dorim ca tradiționalul „va urma”, pe care ne fac să-l întreprindem aceste prime apariții, să nu se lase prea mult așteptat.

AI. RACOVICANU

De la studioul „BUCUREȘTI”

MIRCEA DRĂGAN și NICOLAE TIU au scris un scenariu inspirat, ca și filmul lui, din operele profeției lui Iovale greșite din Valea Jiului. Subiectul abordează dintr-un unghi nou această temă generoasă, întâind dincoace văduilor celor uciși în masacrul din 1929. Filmul este început, sub eșecul, sub eșecul regiștorului Mircea Drăgan, și se desfașoară într-un ritm susținut. Titlul filmului: *Golgota*. Din distribuție reamăncă pe Draga Olteanu, Viorica Părkas, Ioana Brănuț, Nungia Rodos, Răkă Nagy, Gheorghe Dinică, Sebastian Papadopol. Imaginea este curată de George Cornea.

EXTERIOARELE FILMULUI *Daci* se turnează în țara Butua, la Sarmizegetusa, la Hîrșova și în Bazești, la Babele, Searșarul; Titus Popovici. Regia: Sergiu Mălăeșcu. Imaginea: Constantin Ciabotaru.

ZODIA FECTIOARE se află în ultimul etapei de filmare. Scenariul: Mihnea Gheorghiu. Regia: Manole Marcus.

SURTEANUL este titlul unui film pe care Virgil Calotescu urmează să-l termine după un scenariu de Ioan Grigorescu. Acțiunea se situează în actualitate, într-o regiune petroliferă. Eroii, anșagăi într-un intens effort creator și de auto-depășire, încearcă să-și găsească în plină umană o dată cu supunerea unei sonde în erupție.

IRINA PETRUSCU și OCTAVIAN COTESCU formează cuplul principal al filmului *Dimineții* unui tîrziu cunoscute. Exterioarele se turnează pe malul Dunării la Turnu Măgurele, în noui păsăre modernă ai marilor uzine chimice.

SAPTE BARBARI ȘI O FEMEIE este titlul noul coproducție a studiourilor românești și franceze. Genul: capă și spadă. Regia: Bernard Borderie. Interpretul principal: Jean Marais.

NĂCĂ ȘI BARZA, continuarea filmului Năcă, a intrat în producție sub regia Elisabetei Bostan.



Cum lucrează Chaplin la **Contesa din Hong-Kong** ne divulgă, ca un reporter de primă clasă, Sophia Loren.

«Platoul e lumea lui. Este imposibil să-l descriu pe Chaplin regizând un film. Singurul lucru care se poate face e să-l privești. E un spectacol uimitor și emoționant. Acest om se mișcă, se chehtuiește, declamă, gesticulează! Ochii lui albaștri devin o sută, o mie, vede tot. Și apoi joacă toate rolurile. Înainte de fiecare scenă vrea să ne arate fiecare gest, fiecare pas, fiecare inflexiune, fiecare expresie. Joacă rolul meu, apoi cel al lui Marlon Brando, apoi al fiului său Sidney și ale celorlalți. Exagerează foarte ușor pentru a sublinia anumite efecte; dar privindu-l dintr-un fotoliu e ca și când ai vedea aleva filmul. Desigur trebuie să fie teribil de obosit, dar el e atât de prins încât nu-și dă seama. Pare un băietandru fericit.»



Juliette Greco, interpreta unui film, **Nebuna din Chaillot**, în versiune cîntată? Se vorbește insistent, ca și despre un alt film despre Nebuna din Chaillot, cu Melina Mercouri. Pînă atunci, mare cîntărețe i-a apărut un noudisc de la recitalul cu Filarmonica din Berlin. Înregistrat direct, discul suferă totuși o modificare față de spectacolul real: au fost tăiate cele 22 de minute de aplauze care au salutat arta lui Greco.



«Liz Taylor a îndrăznit!» Cu acest titlu în majuscule a apărut în diverse reviste această fotografie. Liz a îndrăznit să-și manifeste opiniile antisasiste, apărînd, împreună cu Richard Burton, într-o emisiune televizată susținută de Sammy Davis Jr., faimosul actor-cîntăreț-dansator de culoare. Și-au dat concursul benevol, deși cu o săptămîină înainte refuzaseră o ofertă a televiziunii de jumătate de milion de dolari pentru o jumătate de oră de emisiune.



Jean Seberg e unul din talentele aduse la suprafață de noul val. **Cu suflitul la gură** a însemnat începutul gloriei pentru ea, pentru Godard și pentru Belmondo. După o perioadă petrecută la Hollywood, unde a turnat alături de Sean Connery, a revenit în Franța pentru filmul lui Claude Chabrol, **Linia de demarcație**. În această povestire despre rezistența franceză, Jean Seberg se reîntîlnește, după șase ani, cu Maurice Ronet, partenerul ei din **Persoanele mari**.



Ursula Andress, căreia o publicitate nelimitată îi conferă titlul de «cea mai frumoasă femeie din lume» (?) e în orice caz una din cele mai la modă actrițe în momentul actual. A turnat alături de Peter O'Toole în **Pussycat**, alături de Belmondo în **Tribulațiile unui chinez în China** și de Mastroianni în **A zecea victimă**. Acum realizează alături de James Mason un rol de compoziție în **Crepusulul vulturilor**.

Povestea de dragoste dintre Napoleon și Maria Walewska a fost interpretată pe ecran, mai de mult, de Greta Garbo și Charles Boyer. În recentul film polonez închinat ilustriilor îndrăgostiți, eroii sînt Gustav Holoubek (în fotografie) și Beata Tyskiewicz. Dar, lucru neașteptat, acest film despre o iubire tragică va fi o... comedie. Anecdota istorică a fost inserată într-un cadru contemporan: un medic francez venit la un congres în Polonia se îndrăgostește de o fată frumoasă. Timid, neîndrăznind să-și mărturisească sentimentele, se închipuie drept Napoleon și pe ea, drept Walewska. O justificare pentru bietul doctor: locuiește în fostul palat al Mariei Walewska.

ci
ne
ma

SECVENȚE

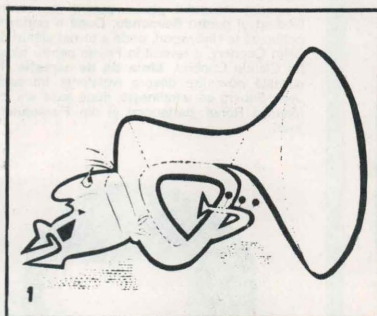


«În timpul turnării filmului AI 7-lea continent (în imagine o secvență) am avut adesea impresia că animez desene». (Dusan Vukotić)

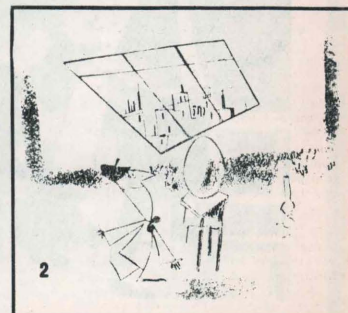


Correspondență din Belgrad

viitorul filmului de animație



Piccolo, unul din ultimele filme de desen animat realizat de Dusan Vukotić înainte de a se dedica — sperăm doar temporar — filmului artistic de lung metraj.



Oul de Vatroslav Mimica. Un sculptor celebru a făcut un ou. Încântat îl arată prietenilor, care găsesc fiecare că i-ar mai lipsi câte ceva ca să fie perfect. Până la urmă toți sînt satisfăcuți afară de el, care sub povara suplimentelor, se sparge.

INTERVIU CU VUKOTIĆ ȘI MIMICA

În clipa asta, aproape spontan, îmi vin în minte acele prime discuții ale noastre despre Festivalul de la Mamaia. Era în urmă cu 12 sau poate chiar 15 luni. Atunci și Vukotić și Mimica se întrebau cu ce se vor prezenta la festival, deoarece pentru ei întâlnirile cu autorii filmelor de desene animate constituie adevărate evenimente. Între timp însă s-a întâmplat ca amîndoi să părăsească temporar studioul din Zagreb ca să se așeze în spatele camerei de luat vederi pentru a încerca genul filmului artistic. **Luni sau marți**, este titlul celui de-al cincilea film artistic al lui Vatroslav Mimica iar **AI 7-lea continent** este filmul de debut al lui Duško Vukotić. Ambele sînt realizări care se află în centrul atenției opiniei publice iugoslave și de aceea acest interviu simultan este început pe bună dreptate

cu întrebarea:

— Există oare o continuitate între ceea ce ați realizat în filmul animat și ceea ce intenționați să realizați în filmul artistic? Cărui gen aparțineți cu precădere?

SĂ FII ÎNTODEAUNA LA NIVELUL SCHIMBĂRILOR!

Vukotić: Nu găsesc nimic neobișnuit în faptul că pe lângă desenul animat mă atrage și filmul artistic. Mi s-a întâmplat și mai înainte ca în timpul desenării să mă gîndesc la personaje în carne și oase, după cum în timpul turnării filmului **AI 7-lea continent** am avut adesea impresia că animez desene. Și asta pentru că filmul este ca și omul, un organism viu

ce iradiază încontinuu, și numai în confruntarea directă cu camera de luat vederi își verifică sincer și deschis esența. S-ar putea spune că formele pe care le cunoaște filmul modern se ridică asociativ deasupra existenței sale fizice, devin o descriere a stării de spirit și un impuls al momentului trăit de noi. De aceea, nu forma este atât de esențială, cît convingerea că oricît de abstractă ar fi sinteza sau poezia, ea este expresia propriei realități, care ne ajută să înțelegem mai bine viața de fiecare zi. Cred că filmele artistice și cele animate sînt strîns legate și că împletirea influențelor reciproce ajută la cucerirea unor noi posibilități de exprimare. Dacă nu lucrăm filme animate și mai ales **Jocul**, cu greu mi-aș fi imaginat vreodată un film artistic cum este cel pe care l-am terminat de curînd.

Mimica: Fiecare film realizat este o parte din mine și atunci la care să mă opresc? Mai ales că forme curate și ideale nu există nici în filmul artistic și nici în cel animat. Oare în viață nu se întâmplă la fel? Și dacă este așa, de ce să fim roboți forme, ai obișnuinței de a povesti sau ai tehnicii? Imediat ce termin un film, indiferent că este artistic sau animat, mă gîndesc la altul. Cînd în conștiință se plămădește un film, automat î se conturează și forma. De aceea cred că gîndul nu este niciodată impus filmului ca materie, ci el singur se materializează, fie în desen, fie într-o situație cu personaje vii. Esențial este dacă filmul artistic sau animat poate fi acceptat ca o expresie naturală a libertății omului și a concordanței cu lumea în care trăiește. În **Luni sau marți** am folosit pe larg experiența acumulată

Micul soldat, unul din primele filme realizate de Paul Grimault împreună cu echipa sa.



— Puteți să ne vorbiți de formația dumneavoastră ca realizator de filme de animație?

— Am desenat dintotdeauna și continui să-o fac, fie ca să mă distrez, fie ca să câștig bani. Ilustram cărți, făceam decoruri de teatru, cînd Pierre Prévart a insistat să mă apuc de film. Am ezitat multă vreme, apoi într-o bună zi m-am hotărât să încerc. Nu erau desene, erau personaje din metal. Ceea ce m-a ajutat foarte mult în animație a fost faptul că am practicat numeroase meserii, de la cea

de decorator la cea de muzicant de baluri, de la cea de tipar la cea de negustor de fiare vechi. Am trecut prin toate, atât din plăcere, cum vă spuneam, dar mai ales ca să pot trăi.

— Întîlnirea cu Pierre Prévart a fost deci determinantă?

— Într-adevăr. Trebuie să adaug însă că nu numai Pierre m-a stimulat, ci și fratele său Jacques, scenaristul Aurenche, muzicianul Crolla și toată lieta de prieteni de atunci (și de acum, pentru că i-am păstrat pe toți).

— Care este concepția dumneavoastră despre desenul animat?

— Fiecare subiect mă aduce la o concepție deosebită. Nu urmez niciodată moda și știți desigur la fel de bine ca și mine că în animație s-au manifestat destule în ultimii ani. Mi-am îndreptat ochii spre animație în momentul în care Disney era singurul care făcea cîte ceva. De la bun început am vrut să exprim altceva decît el, cu un desen dacă se poate mai personal. Ceea ce importă înainte de toate, este alegerea subiectului. După

în filmele animate și cred că datorită acestui lucru am ajuns la o serie de rezolvări noi în ce privește încadrarea, ritmul și mai ales montajul. Ideile care mă preocupă acum? Cine poate săi dăca atunci cînd vor ajunge la maturizare vor fi de domeniul filmului animat sau artistic? Esențial este să dai viață materiei, cu ajutorul unor forme determinate, să exprimi ceva nou depășind metaforele standard, să fii întotdeauna la nivelul schimbărilor cărora se subordonează totul, chiar și creația noastră proprie!

— Dacă o asemenea părere va fi acceptată și de ceilalți autori, ce se va întîmpla cu renumita școală a filmului animat din Zagreb?

Vukotić: Școala din Zagreb, sau mai bine zis studioul nostru, nu este nici un fel de școală superioară de artă, vreo Academie sau vreun internat școlar. Ea este înainte de toate o atmosferă în care posibilitățile individuale pot să se dezvolte la maximum. Stilul nostru este mai mult o unitate a diverselor genuri, născute și individualități ale autorilor, o unitate a contrariilor. Filmele autorilor mai tineri nu constituie un pericol pentru autorii mai vîrstnici, și deci nu există necesitatea de a se idealiza valorile lor sau de a le subaprecia. Fiecare operă are locul său în lumea animației și a școlii din Zagreb, care crește și descrește continuu. Legăturile dintre noi și cei care ne vor urma sînt dovada vitalității studioului și a maturității sale artistice. Toți dorim ca în filmele noi să vedem o experiență comună și pasiunea actualității, cotidianul și poezia veșnică, imaginația și adevărul. Autorul nu este stabilizat printr-un decret. Noi căutăm să dăm fiecăruia posibilitatea de a se exprima în felul pe care și-l alege.

Mimica: Dacă acum sînt oarecum în afara studioului nostru, acolo se află însă filmele mele și acest lucru e singurul important. Am trecut pe cînd pregăteam filmul artistic *Prometeu din insula Vișevia*, fiecare clipă liberă o petrecam ajutîndu-l și vîndu-l ce fac cei mai tineri. Esențial este să faci totul ca acei care au talent să se transforme în adevărate personalități. Principiul nostru este să nu îngrijim pe nimeni în exprimarea și născuțina sa artistică.

Acest lucru nu înseamnă însă autonomie absolută a fiecărui regizor sau desenator. Înnoirile care se fac în studio îi influențează pe toți: o condiție esențială pentru o animație creatoare și liberă. Numai autorii conștienți de forțele lor proprii și de posibilitățile generale pot să se lanseze în căutarea de noi forme estetice. De aceea nu trebuie să ne îngrijorăm de soarta școlii din Zagreb. Atîta timp cît există autori, va exista și ea.

ANIMAȚIA, O EXPRESIE ȘI O FORMĂ A GÎNDIRII

— Văd că dumneavoastră sînteți optimiști. Trebuie oare cu aceleași speranțe să privim și viitorul filmului animat? Unde duc drumurile animației moderne?

Vukotić: Descoperirile noastre parțiale și concluziile la care am ajuns, nu sînt suficiente pentru a susține cu certitudine că putem cunoaște viitoarea dezvoltare a filmului de desene animate. Este adevărat că nu există nici un motiv ca să fim pesimiști. Dacă nu credem în desenul miscat, și mai ales în animație, putem oare crea ceva? Dar în același timp, automulțumirea, indiferent de intensitatea ei, nu poate nega existența schimbărilor permanente și a posibilităților nevalorice. Mi se pare, și pe semne că li se pare și altora, că nu putea face mai mult! De aceea eu nu pot crede că *Jocul* este sfîrșitul dezvoltării mele artistice în animație. Arta, în general, și cea a filmului de desen animat, în particular, nu depinde niciodată de un singur om, și fiecare efort se adaugă la ceea ce este nou, încă nelpărgăsit. Disney, Grimault, Trnka, Lenica, McLaren, Gopo și mulți alții au un anume loc în lumea filmului animat. Și totuși nu există o formă în filmul animat care ar putea fi din nou reproducută, deoarece ea ar muri automat, ar pierde orice valoare, ar deveni statică, neputînd reține elementara viață a mișcării care totdeauna tinde spre perfecțiune. Din această cauză este greu de presupus că există o formă de film care ar putea să ne dea satisfacția maximă, care să ne fie suficientă pentru toate timpurile ca un ideal îndeplinit. În acest sens, îmbogățirea mișcării nu se poate considera ca un scop determinant, chiar și atunci cînd valorile obținute au

devenit o calitate trăinică a mișcării însăși. Importantă este transformarea care face posibilă animația din convingerea că libertatea desenului constă într-adevăr în nelimitarea posibilităților lui!

Din această cauză, animația modernă nu are nevoie de o selecție verticală. Chiar și primul este imposibil, deoarece insistînd asupra lui ar însemna îngrădirea libertății filmului animat și a dreptului celorlalți la o individualitate creatoare și la noi căutări. Școlile, stilurile și curentele vor depinde de autori. În lumea animației moderne există loc pentru fiecare om talentat. Și, întotdeauna, noi vom fi mai pușini decît are nevoie filmul animat! Și atunci, să nu fi optimiști?

Mimica: Adevăraților regizori și desenatori nu le trebuie nici un fel de optimism confirmat, ci curaj de a rezista pe acest drum al necunoscutului. Cine poate săi dăinuiască cu ei va reuși filmul următor? Sau mai exact, cum va arăta în general filmul animat peste 10 sau 20 de ani? Asemenea prevederi sînt de prisos, esențial este ca omul să fie consecvent cu sine însuși și să facă tot ce-i stă în putință pentru ca animația să devină o expresie și o formă a gîndirii. Autorul trebuie ca prin animație să se realizeze pe el, și în același timp să confirme continuitatea existenței umane și artistice. Asta nu este nici un fel de abstracție, ci imperativul vremurilor în care trăim. Creatorul care nu se dăruiește întru totui filmului animat sau filmului în general, nu poate să aștepte nici măcar ca opera să fie de actualitate, darmită de viitor! De aceea noi sîntem în stare ca pe baza filmelor pe care le întîlnim să indicăm numai drumurile de dezvoltare și nu și scopurile filmului animat. Tot ceea ce facem este pentru că să ne cunoaștem mai bine pe noi și lumea în care creăm și de aceea distanțele om-societate-timp ne sînt mai prețioase decît oricare exhibiție formală.

Atîta timp cît există filme, idei, curaj și necesități pentru o asemenea exprimare, va exista și viitor. Filmul este o șansă de viață și rămîne să vedem care cum o va folosi. Dacă pe acest drum ne așteaptă încercări, trebuie oare să disperăm? Crizele care se abat din timp în timp asupra filmului animat nu sînt un fenomen neobișnuit — dare asemenea schimbări nu se produc și în viața noastră particulară, în societate și în lume în general!

MAMAIA — PRILEJ DE AFIRMARE A CELOR MAI BUNI

— Ce trebuie așteptat, după părerea dumneavoastră de la festivă-luri și mai ales de la cel de la Mamaia?

Vukotić: De la fiecare festival, ca și de la fiecare artist în parte așteptăm întotdeauna mai mult decît ar putea probabil să ne ofere toate festivalurile la un loc. Festivalurile la care se prezintă filmele animate și autorii lor, au avut întotdeauna un farmec și o atmosferă deosebită, ca și cînd cu toții ne-am afla în lumea imaginației; omul simte deosecat că nu este singur, că și alții trăiesc aceleași eforturi, tînd spre ceva mai frumos, mai bogat în conținut. De Mamaia ne-am bucurat prea mult ca să ne dezamăgescă. Să-i susțină pe cei mai talentați! Să afirme noi valorii, să fugă de compromis, să ajute ca să ne cunoaștem reciproc mai bine, să fie un moment al istoriei a cărei importanță nu o vom măsura prin premii și manifestările de rigoare, ci prin influența asupra drumurilor de dezvoltare a filmului animat. Dar nu cer oare prea mult?

Mimica: Mamaia va însemna pentru noi mult, poate chiar mai mult decît festivalurile care au rămas în urma noastră ca o amintire plăcută. Nu este important cine va primi trofee, ci dacă ele vor fi o recunoaștere a celor mai puternici. Festivalul n-ar îndrăzni să aducă prejudicii autorilor sau filmelor, originii lor naționale sau alegerii tematicii, deoarece adevăratele valori sînt cu mult mai importante și numai prin ele poate fi ținut minte un festival.

Poate că la festival ar trebui să întîlnim ceea ce găsim în studiourile noastre, în mediul nostru: căldură și toate condițiile de afirmare a individualității creatoare. După cele știu despre pregătiri, cred că Festivalul de la Mamaia se va desfășura în totalitatea sa sub semnul entuziasmului și al dragostei pentru film și acest lucru a constituit întotdeauna o bază solidă pentru succes. La urma urmei, totul depinde de autori. Vom dezamăgi oare Mamaia și pe cei care cred în noi?

Petar VOLK

De vorbă cu PAUL GRIMAUT

aceea, numai după aceea lucrez la stilul personajelor. Fac un film doar atunci când am chef să-l fac și niciodată la comandă sau în scopuri publicitare. Nici n-aș putea cred să procedez altfel.

— De ce v-ați constituit o echipă?

— Nu se poate fără ea. Desenul animat cere o muncă extraordinară, mai ales dacă vrei să-ți asumi toată răspunderea de autor. Singur, practic, nu se poate lucra, mai ales dacă ți-ai ales ca meserie pe viață, animația. Ca să faci un scurt-metraj o dată la un an sau doi, riști să te sclerozezi. La început am fost doar François Hugo și cu mine. Pe vremea aceea nu știam nici unul nimic. Am învățat unul de la altul realizând un prim film cu marionete. Apoi, împreună cu Sarrut am înființat o societate, «Les Géméaux» care încetul cu încetul s-a dezvoltat până a ajuns o mică industrie. Prima ei peliculă se cheama *Domnul Pipe pictează*. De la 25 de oameni cliți eram am ajuns la peste o sută. Pe vremea aceea constituiam cea mai mare întreprindere de animație din Europa.

— În ce an?

— Ne-au trebuit patru ani ca să facem *Păstorița și Hornarul* iar primele proiecții publice au avut loc în 1952. Deci, cam prin 1948. A fost o muncă cu adevărat colectivă atît cu Jacques Prévert care a scris scenariul cliți și cu toți desenatorii și tehnicienii.

— Și după *Păstorița*?

— Am ieșit ruinați. A trebuit să ilustrez iar cărți, să schitez decoruri. Dar n-am abandonat animația și așa am ajuns să formez cîteva talente: Colombat, Laguionie și mulți alții.

— Care este metoda dumneavoastră personală de lucru?

— După mine nu există un autor complet. Nu e cu puțință să știi să scrii, să desenezi, să animezi, să transpui în imagini, să montezi etc.... De aceea fac apel la alții care știu anumite lucruri mai bine ca mine. Întotdeauna am căutat să lucrez cu un scenarist, în majoritatea cazurilor cu Jacques Prévert.

— Nu adaptați uneori cărți pe care le-ați citit și v-au plăcut?

— Nu-mi place să asociez imagini unui text gata scris și tipărit, unei muzici existente. N-am nimic împotriva adaptărilor, dar mie nu mi se potrivește. Eu mă înțeleg cu Prévert și împreună cred că avem ceva de spus publicului...



Domnișoara și violoncelistul de J.F. Laguionie în care autorul a folosit o tehnică «perimată», după părerea criticii de specialitate.



De vorbă cu J. F. LAGUIONIE

— Ce v-a atras spre animație?

— Întimplarea. Făceam marionete cînd l-am întîlnit pe Paul Grimault. Intenția mea era să schitez decoruri de teatru și m-am ocupat de acest lucru mai mulți ani de zile. Și nu mi-a stricat de loc. Grimault m-a învățat tot ce știu în animație. El mi-a fost profesor și sfătuitor.

— Considerați filmul de animație ca ultima dvs. etapă cinematografică?

— Deocamdată îmi dă posibilitatea să mă exprim, dar aș vrea să filmez pe viu, în direct. Evident însă că e mult mai greu.

— Vă sperie?

— Puțin, mai ales pe planul ideilor. Acum dispun de o libertate totală. Creez o poveste și niște personaje și pot să le modelez cum vreau. Cu actorii e altceva!

— De ce vreți să faceți altfel de cinema?

— Filmul de animație e handicapat de faptul că spectatorul nu se identifică niciodată cu personajele. N-ai ce-i face. Oricît de realiste ar fi desenele și decorurile, oricît de adevărată povestea, nu poți face nimic împotriva efectu-

lui de non-participare a spectatorului.

— Totuși copiii se identifică cu personajele animate.

— Tocmai, copiii sînt singurii care pot s-o facă. Poate că omul adult e prea «traumatizat» de realitate și nu mai știe să viseze decît atunci cînd vede oameni ca el, în carne și oase. Nu știu.

— Să fie oare vina lui Walt Disney?

— Categorie. Disney a făcut atîtea filme de desen animat și numai pentru copii, încît ani de zile n-am cunoscut cu toții altceva. Avînd în vedere că tematica lui era mereu aceeași, adresată copiilor, desenul animat își revine acum anevoie și o pornește greu pe alte căi. Spectatorul nu este educat să primească altceva, sau mai bine zis e prea bine educat de Disney. Iar distribuitorii și mai și. Totuși eu sper că nu ne vom da bătăi. Grimault a și reușit să facă cîte ceva în direcția asta în Franța.

— De ce folosiți tehnica hîrtiei decupate?

— Din economie.

— Care este concepția dvs.?

— Nu am o concepție a priori. Toate metodele sînt binevenite. E datorită realizatorului s-o aleagă pe cea care-i convine lui mai mult. Pentru mine contează în primul rînd subiectul pe care-l dezvolt.

— După proiectarea filmului *Domnișoara și Violoncelistul* vi s-a reproșat o tehnică învechită. E adevărat?

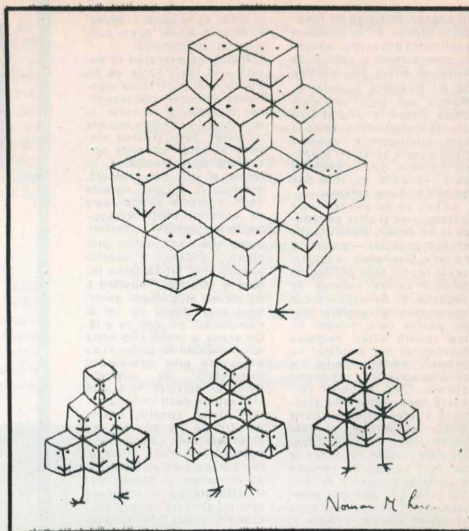
— E adevărat că am fost învinuit de o tehnică «perimată». Nu neg că am folosit așa ceva, dar la rîndul meu aș vrea să pun și eu o întrebare: nu credeți că tot ce era de inventat s-a inventat încă de la începuturile cinematografului? Acești «moderni» nu fac decît să treacă pe seama lor inovații vechi, ca să mă exprim așa. De ce n-am avea dreptul să utilizăm tehnica folosită acum o jumătate de veac? Știu că acest prim film al meu este departe de a fi desăvîrșit... Vreau să repet însă că ceea ce contează pentru mine este mai întîi povestea pe care o spun și nu voi cădea niciodată în extaz în fața unei piete de culoare sau a unui grafism încîntător. Desenul animat nu este pictură animată: este cu totul altceva!

Mozaic sau noi mijloace de a te juca cu formele geometrice.

Două opinii

despre Norman

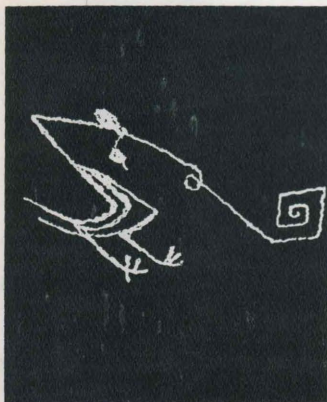
MCLAREN



Picasso al animației?



BLINKITY BLANK poem
sculptor al clipiilor



Trei ore petrecute în universul lui McLaren sînt de natură să te edifice asupra adevăratei personalității lui, astfel încît epitetul „genial” să nu pară nici exagerat, nici hazardat. Am asistat la perindarea fazelor acestei prodigioase creații, cu sentimentul că trăiesc un impresionant fapt de artă investit cu profunde valori de creație și cu un meșteșug prestigios. Dacă l-aș căuta lui McLaren un corespondent în artă contemporană, l-aș asemăna cu Picasso, referindu-mă la capacitatea unică de a circula prin toate genurile și stilurile, inventînd genuri și stiluri noi, utilizînd și înviind o mare varietate de materiale, cu un har egal. Atingînd o piatră sau o bucată de hîrtie, un ciob de sticlă sau un vas de pămînt, o plîză sau o plantă, Picasso le înscrisc cu o mișcare spontană (de o spontaneitate născută din îndelungi elaborări, meditații și experiențe) în zona artei; el supune materia, îi dă chipul și asemănarea artistului, construiește lumi inedite, de o convingătoare organicitate.

Ca într-un fel de vertiginos rezumat al istoriei artelor, întîlnim în retrospectiva McLaren stilul clasic, cel macabru romantic, pastorela, comicul concret și abstract, suprarealismul, simbolismul, figurativul și non-figurativul, totul purtînd amprenta unei puternice individualități înzestrate deopotrivă cu un înalt intelect, cu sensibilitate, cultură și o deosebită forță de expresie.

Ca în toate operele majore, în cele mai reprezentative producții ale lui McLaren, asistăm la colaborarea dintre rigoarea „aproape științifică” și spiritul imaginativ, dezinvolt, astfel încît opera e solidă, constituită, fundamentată, comunicînd totodată farmecul unei permanente libertăți interioare.

McLaren, ca și Picasso, poate lucra cu orice material, fie că pictează direct pe pîclă, fie că folosește oame-

ni sau obiecte, talentul lui animă totul. Un scaun poate fi cochet, răzburător, tandru, un om poate fi minuit ca un obiect. Exceptională mi s-a părut dramatizarea unui romb de cifre, în care, pe un ritm de o rafinată continuitate, s-au produs ostilități și reconciliieri, în care cifra 5 s-a dovedit a fi irascibilă, în care, ca într-un carou uman, au avut loc rumori, mișcări de trupe, înfruntări de caractere, stupefacții, nervozități, exaltări. McLaren a reușit performanța fără precedent de a sugera, printr-o cinetică specială, caractere umane, cu ajutorul semnelor abstracte convenționale, înfățișînd cu ele, asemeni prozatorului, conflicte recunoscutibile, cu acumulări, gradatii, apogee și rezolvare.

Ceea ce însă, personal, mi-a provocat cea mai mare emoție artistică, a fost descoperirea de către McLaren a unui mod de a interpreta muzica, în echivalente vizuale perfecte. Poștii au pomenit deseori despre astfel de corespondențe, despre culoa-

rea vocalelor, despre sonoritatea culorilor — dar niciodată pînă acum nu am simțit cu atîtă acuitate transpunerea exactă, deși interpretată, în vizual, a celor mai subtile planuri și sensuri muzicale. *Liniiile orizontale* și *Liniiile verticale* reprezintă o performanță de clasă, în care ascetismul mijloacelor pune și mai mult în valoare vibrația intimă a fiecărei deplasări de linii, lirismul și nostalgia cuplurilor abstracte, grația grupurilor pe transparență schimbătoare a culorilor din fundal. Dacă astfel de transpuneri pe jazz modern — pot încă părea oricum improvizate, echivalența plastică a unei din cele mai stricte forme muzicale — canonul — nu mai lasă nici un dubiu asupra faptului că McLaren este și un muzician exemplar, de o impecabilă calificare. Ca o adevărată „cartă a fugii” pentru ochi, artistul arată vocile, închipuînd, de astăzi, nu un exercițiu ascetic, ci o anecdotă cu oameni și pisici, cu un umor stăpînit de un irezistibil efect. Intrarea

vocilor, contrapunctarea lor, registrul în care se plasează pînă la estrea finală (comprimare uzuală în stilul fugii), nuanțele de intensitate, precipităriile și încetinirile, toate aceste specificități muzicale sînt comunicate vizual fără nici o derogare de la partitură.

S-ar mai putea vorbi pe larg despre tehnica lui McLaren, despre cromatismul lui, despre misterioasele expoziții și ornamente ritmate, despre excepționalul lui simț al vitezelor. Opera lui e suficient de vastă și atît de vioasă originală, încît poartă în ea substanța unor multilatere comentarii.

Cartă este că retrospectiva McLaren organizată de *Cine-panal* a constituit un eveniment artistic de prim rang și că emoția stîrnită atît oamenilor de artă cît și publicului larg se însoțește cu bucuria de a fi obținut, prin intermediul unei discipline recente și aparent circumscrise, date noi în cunoașterea frumuseții și semnificației lumii.

Nina CASSIAN

O estetică a „devenirii”

În domeniul cinematografiei de animație, Norman McLaren este indiscutabil personalitatea cea mai adînc investigatoare, mai pasionată, de experiment, mai deschizătoare de drumuri în direcția folosirii a noi mijloace de limbaj și expresie: calități care ilustrează deopotrivă un temperament, o avînută structură intelectuală și o concepție.

„Animația — spune Norman McLaren — nu este arta desenelor care se mișcă, ci a

mișcărilor desenate. Ceea ce se petrece între o fotografie și alta e mult mai important decît ceea ce există în fiecare fotografie. Așadar, animația este artă de a trata științific intervalele invizibile existente între fotografii.

Din punct de vedere al faimosului cineast, principiul enunțat mai sus (căci aici nu este vorba propriu-zis de o definiție, ci de un principiu metodologic) comportă poate mai mult o aplicare procedurală; dovadă că foar-

te adesea McLaren își însoțește filmele de o adnotare explicativă a inovației tehnice la care a recurs, spre a da astfel și altora posibilitatea de a-l fructifica experiența. Pentru noi însă cuvintele citate includ în primul rând esența unei gândiri estetice, a cărei înțelegere e necesară pentru juste aprecieri a operelor create, mai cu seamă a celor în care nu nu intervine narația și reprezentarea.

«Ceea ce se petrece între o fotografie și altă se reduce la un raport. Pentru orice cineast adevărat — o știu încă de la Eisenstein — tocmai acest raport este datorator de măsură pentru puterea de sugestie și de exprimare a opere cinematografice; motiv pentru care nimeni nu mai ignoră astăzi valoarea montajului; dar montajul nu acoperă decât o parte din problematica raportului amintit. Cînd McLaren vorbește despre straturile științifice a intervalelor invizibile dintre fotografii», el deschide — prin exemplul filmelor sale — căile de acces la un vast capitol de resurse expresive, implicate la dînsul nu atît în operația montajului, cît în succesiunea efectelor vizuale formale și în secvențele care le grupează; iar secvențele se pot întinde uneori la McLaren pe dimensiunile întregului film. Folosind cunoscută tehnică personală, a desenhării sau pictării direct pe peliculă, marele cineast canadian se dispensează de limita fotografiei; el își ia libertatea de a compune imaginile mult dincolo de straturile cadrului, obținînd astfel un efect aparte de fluentă și continuitate, un fel de compoziție în succesiune, care asigură organicitatea și unitatea mișcărilor pe suprafața și pe parcursul total al benzii filmate.

Am avut curiozitatea să studiez *Capriciul în culori* la masa de montaj. Am urmărit fiecare desen și pictură în parte. Descompusă static în elementele care pe ecran, suprapuse, îi creau viață, FRUMUSEȚEA se prezenta *altă*, dar se păstra întreagă. Desprinsă de sunet, curgea ea mută și înecată oferea privitorilor imagina unor insule de corali, văzute din cer, despiciind suvoii colorați ai curentilor oceanici, amestec de ape calde și reci, înțelese din loc în loc în vîrtejuri și despletindu-se apoi într-un joc vertical de unde. Uneori, cînd lăsam filmul să se proiecteze, mari aripi deschise, planînd peste o urzeală de volburii și subîrîmii, filiflău cu sutimea unei secunde. Opream zborul peliculei și deodată pilpîrile fulgului se transformau într-o dantelă metalică, tălăsi, cu o lucrătură în filigran. Am înțeles atunci că McLaren își compune lumea de infinit și de inefabil cu tot ceea ce, luat izolat, apare mai precis și mai conturat. Mișcarea e cea care, iluzionînd retina, presărînd-o cu năuciri, naște din concretul vitezei, într-o încordare sportivă, vagul abstract și indispensabil al poeziei. Captasem în năvodul peliculei imobilizate ceea ce McLaren numește desenul mișcării.

Ca orice estetică a mișcării, estetica lui McLaren este prin excelență o estetică a devenirii, a trecerii din ceva în altceva, exprimată în cazul de față prin uluitoare metamorfoze audio-vizuale, prefaceri de sonoritate liniară în melodii figurată, ca în *Flecure* sau alternanțe de aurore și crepusculuri ale unui și aceluiași contur, ca în *Găina cenușie*, peisaj și mișcare colorată de aprindere-stingere, ca mai tîrziu

și altfel, nu gradat ci brusc, în *Blinkity Blank*, poem scripitor al clipirii.

Pentru ca mișcarea să devină artă, ea trebuie să fie fructul unei regii, să se organizeze conform unei legi, în principal a ritmului și armoniei; această legitate converge spre crearea singurei structuri capabile să-i confere opere unitate. În forma ei cea mai lapidară, estetica lui McLaren nu este decât expresia voinței sale de a ilustra poetic componentele acestei structuri, punctîndu-i articulațiile prin cîte-o metaforă. Intenția vizează aici modalitatea însăși a structurii, epurînd-o de tot ce ar putea-o aservi unui scop diferit de cel al comunicării pe sine ca artă. De aceea, o însemnată parte din filmele lui McLaren ni se adresează prin intermediul elementelor de sugestie pură, al aluziilor fără altă întrerupere decât linia, culoarea, ritmul, sunetul, tratate ca atribute ale mișcării, ba chiar mai mult: ca expresie a mișcării. Astfel înțelegem, realizări ca *Linii verticale*, *Linii orizontale* și *Mosaic* pot fi vizionate cu o voluptate estetică similară audierii unui concert, dublat la fiecare măsură de corespondentul ei pictural.

Cu excepții puține și rămase aproape fără ecou pînă la McLaren elementele de sugestie arătate mai sus nu erau folosite independent de suportul lor natural: zborul trebuia să aparțină păsării, culoarea roșie focului. McLaren a dat culorilor zborului și elan pluttor culorii, lăsînd închipuirii noastre rolul de a le atribui un sens concret prin analogie cu realitatea: în același fel a colorat sunetul și a sonorizat culoarea. Cu trei sferturi de veac înaintea lui, în literatură, Rimbaud nu făcuse altceva în celebra sa poezie *Vocalife*, fundamentînd pentru viitorime o estetică a echivalențelor, plină de consecințe.

Recunoscîndu-se în McLaren un poet, s-a observat, pe bună dreptate, că înțîlmim în aceste mai mult pe omul de rigoare decît de fantezie; ceea ce revine la a constata că în filmele sale predomină lirica disciplinată, cîteodată chiar lirica unei anumite geometrii. Judecînd după filme ca *Aritmetica*, *Mierla*, *Canonul* și deja citatul *Mosaic*, evoluția de stil a cineastului canadian pare să fi fost călăuzită de postulatul tot mai severei încadrări a imaginii în ritm și măsură, cu un apel corespunzător la muzicalitatea și culorile sobre. Dar McLaren este și un artist plin de umor, umorul fiind adesea chemat să compenseze nuditatea rigori; el se împletește armonios cu sentimentul, spre disprețul total al celui mai vag sentimentalism, într-o competiție imaginativă care substituie anecdotele evenimentul-mișcare. Acesta e de fapt ticul cinematografic al unui film ca *Povestea scaunului*, unde gîndirea stilistică a realizatorului își imprimă astfel pecetea cu tot altfel de consecvență și în operele de pronunțată factură abstractă.

McLaren e un artist care nu poate fi imitat. Experiențele sale pot fi însă larg fructificate și constituite o bază, de acum înainte inalienabilă, a oricărei poetici a filmului de animație. Sunetul sintetic și imaginea desenată direct pe peliculă, puse în slujba celui mai înălțător imn adus culorilor și mișcării, rămîn marile cuceriri încă inepuizate ale celui mai inventiv dintre cinești.

Radu BOGDAN

ci
ne
ma

Panoramic peste platouri

în timp
la mama



ap ce maia...

...la Buftea, după pregătiri îndelungi și serioase, după multe probe, *Dacii* au început să pună stăpînire pe platouri. Trei platouri și cetatea construită în exterior pentru *Serbările galante* le aparțin. De două ori pe săptămînă, echipa de cascadori, prima în Buftea pe care regizorul și-a alcătuit-o din sportivi (nu se poate un astfel de film fără o asemenea echipă — spune Sergiu Nicolaescu și are dreptate) se antrenează cu conștiinciozitate în vederea luptelor pe care le vor avea de susținut cu dacii. (Foto 1)

— Va fi o superproducție?

— Da. Ecran lat, color, figurație multă, actori remarcabili ca Emil Botta, Geo Barton, I. Dichiseanu, Amza Pellea, Nicolae Secăreanu — vedete internaționale: Marie José-Nat, Pierre Brice, Georges Marchal. Va fi o superproducție, dar nu în detrimentul bunei calități dramaturgice, cheazăia fiind scenariul lui Titus Popovici.

— În ce măsură respectați adevărul istoric?

— Integral. Filmul va reda două fapte-istorice binecunoscute: războiul lui Decebal cu Domițian (87 e.n.) și moartea generalului Fuscus.

— Culoarea și cinemascopul nu vor modifica caracterul grav al aceluia război?

— Nu, în primul rînd, pentru că filmul nostru nu va fi strident colorat. Apoi eu țin neapărat ca războiul să arate așa cum e. Războiul înseamnă mizerie și asta vreau să se vadă bine în filmul meu.

— Dialogurile sînt în spiritul epocii?

— Da, dar transmise într-un limbaj modern și rostite simplu, fără emfază, fără declamație. Țin foarte mult la autentic și adevăr în jocul actorilor, în costum și în dialog. Aș vrea, dacă se poate, publicul să uite că are de-a face cu actori.

— Ambitii?

— Vreau să nu rămîn dator în fața publicului care așteaptă cu nerăbdare un astfel de film.



1



2

3



În afara *Dacilor* și în afara filmului lui Cristu Poluxis, *Fantomile se grăbesc*, care se termină (Ana Szeles și György Kovacs (Foto 2-3) filmau aproape zilnic în decorul de pe platoul nr. 3), la Buftea toată lumea se afla în faza căutărilor. Mircea Drăgan căuta șase femei pentru noul său film, *Golgota*. (Scenariul: Mircea Drăgan și Nicolae Țic.) În fața aparatului de filmat,

În timp ce la Mamaia...

actrița Draga Olteanu. (Foto 4)

Manole Marcus își căuta interpretele pentru filmul *Zodia fecioarei* (scenariu: Miunea Gheorghiu). În fotografie — Manole Marcus în dreapta, Margareta Pogonat și operatorul Sandu Întorsureanu. (Foto 5).

Problele pentru *Ultima noapte a copilăriei* s-au terminat. Dacă tânărul Tunsolu Liviu (foto 6), elev în clasa XI-a la Școala de muzică, va fi sau nu va fi eroul principal al filmului, asta încă nu se știe. Distribuția nu a fost încă hotărâtă. Dar nu asta e cauza «disperării» lui Savel Stioiul (foto 7). Judecând după zîmbetul asistentului său, Remus Nasta, se pare că în regizorul Savel Stioiul moare un bun actor. (Foto 8)

UN FILM, UN ÎNCEPUT: Această fată fermecătoare.

Cel mai la începutul începutului se află totuși Lucian Bratu, cu filmul său făcut după scenariul lui Radu Cosășu, *Un balonșide spre singurătate*, care între timp a primit un nume mai cinematografic: *Această fată fermecătoare*. Un film care se înscrie în categoria etichetată atât de săracios: filme despre tineret. La urma urmelor, eticheta nici nu are atita importanță.

L-am întrebat pe Lucian Bratu dacă materia primă, scenariul, îl satisface.

— Este singura certitudine în această fază de neliniște, de căutări, de... incertitudini. E un scenariu care îmi dă foarte multe satisfacții, bucuria că e ceva și speranța că filmul va ieși bine.

— Cum vă gândiți să-l ecranizați?

— În concepția mea, filmul umează să fie realizat pe viu. Nu că aș ține neapărat să fac «ciné-vérité», dar fata fermecătoare circule prin tot Bucureștiul, parcurge multe și diferite medii, oferindu-mi posibilitatea de a prospecta orașul nostru, de a-l înfățișa în adâncime din punct de vedere viață, locuri, oameni. Aș vrea să renunț total la figurație. Am senzația că filmându-mi actorii pe o stradă plină de oameni care trec întâmplător, obțin senzația de viață și de adevăr mai bine decât recurgând la înscenări.

— Nu va fi un decalaj de atmosferă între eroii dumneavoastră și cei întâmplători?

— Pentru asta am cerut concursul operatorului Tiberiu Olasz. Am nădejdea că el mă va ajuta să evit decalajul. Tiberiu Olasz a fost documentarist și am mare încredere în ochiul lui format pe adevăr de viață. Pentru același motiv, am ales ca decorator pe Giulio Tincu, un om cu mare respect pentru adevărul artistic și de viață. Vom avea decoruri foarte puține pentru că intenționez să filmez în ceea ce se cheamă interior concret, dar am nevoie ca acelea puține construite, să nu se deosebească cu nimic de cele naturale. În măsura în care e posibil, intenționez să nu utilizez nici costume cusute în atelierele noastre, ci provenind din garderoba actorului.

— Cum veți rezolva problema dialogurilor? Cele luate în priză directă, în rumoarea străzii nu vor fi utilizabile?

— M-am gândit și la asta. Se vor postsincroniza, firește, dar după o bandă-«ghid» pe care actorul o va asculta la cască în momentul postsincronizării. Problema acestor filmări presincronizate și realizarea unor utilaje speciale pentru mobilitatea aparatului de filmat în interioare concrete, unde nu se pot disloca pereții. Afară va trebui să găsim modalități de a nu atrage atenția trecătorilor... Va fi un film cu probleme.

— Problema cea mai mare mi se pare a fi găsirea interpretei principale.

— Asta e adevărat. Trebuie să aibă un farmec real, o spontaneitate deosebită și mai ales să înțeleagă exact acest stil de lucru «pe viu».

— Restul distribuției?

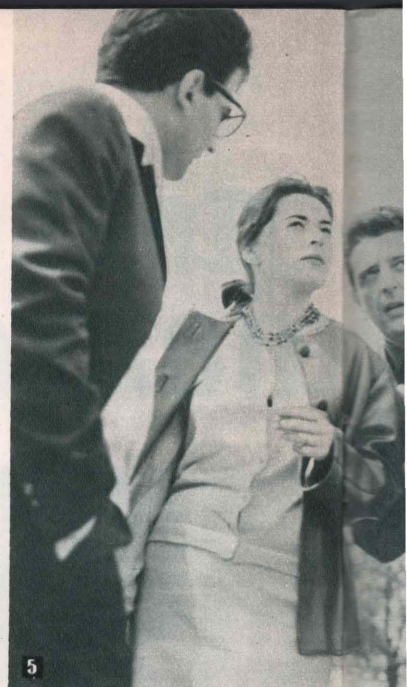
— Nu, încă nu am nimic. Deocamdată nimic. Superbă fază a unui film, aceea în care mai poți spune încă: nu știu nimic.

Peste toate serioasele și multiplele preocupări ale studioului, într-o zi a sosit în vizită pe platouri elevii unei Școli generale de 8 ani care au ținut neapărat să se fotografieze împreună cu regizorul lui *Harap Alb* (foto 9).

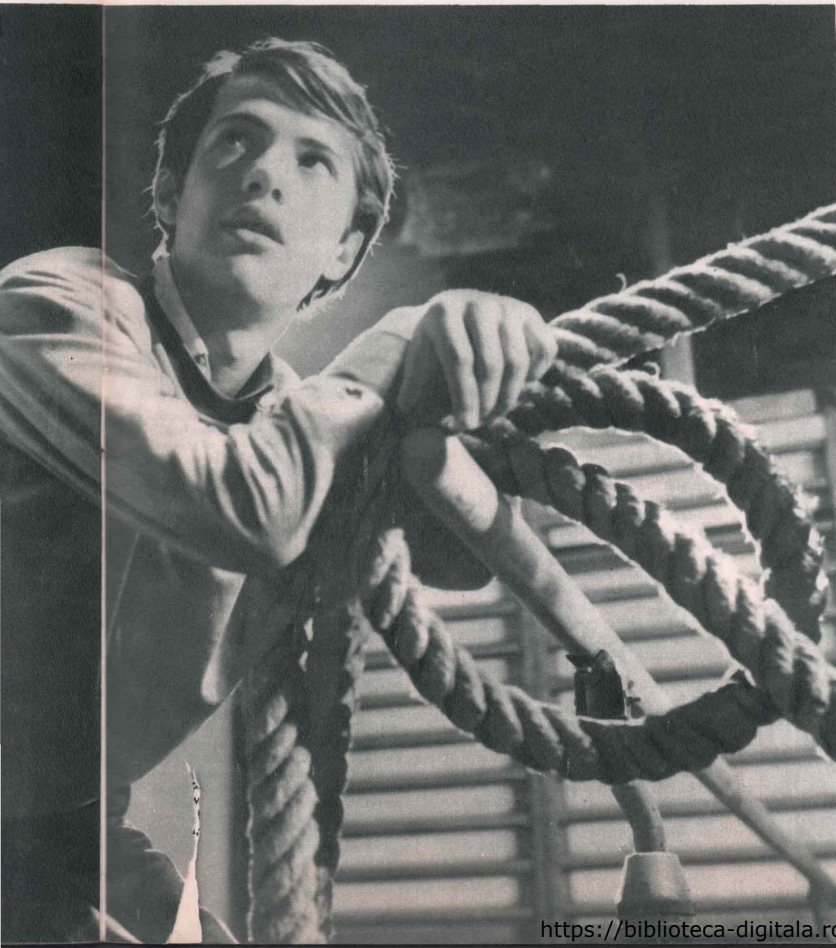
Și iată cum Gopo nu poate lipsi din nici unul dintre numerele revistei noastre.

Emil NICOLAU

Foto. A. MIHAILOPOL



6



ci
ne
ma

Un film
pe lună



DILIGENTA

vehicul al
destinului

DILIGENTA, o producție a studiourilor americane.

REGIA: John Ford.

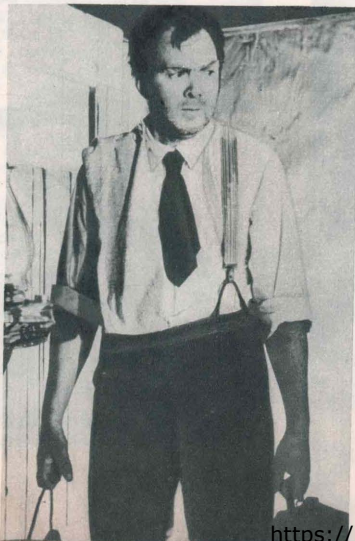
SCENARIUL: Dudley Nichols (după Hălă la Lordsburg) de Ernest Haycox).

IMAGINEA: Bert Glennon

MUZICA: Boris Morros.

INTERPRETEAZĂ: Claire Trevor, John Wayne, Thomas Mitchell, John Carradine, Andy Devine, George Bancroft, Louise Platt

Doctorul Boone (Thomas Mitchell).



Despre *Diligenta* se poate afirma orice: chiar și o gugumănie, sau mai ales. E un privilegiu al clasicității acesta de a putea fi abordată oricând, oricum, de oricine; și e birul pe care trebuie să-l plătească prestigiul.

Pare-se că într-adevăr, dintre cele 55 de western-uri ale lui Ford, cel mai bun este acesta; cel mai bun, pentru că e realizat cu maturitatea mijloacelor creatoare. Este o pildă antologică despre cum trebuie făcut un film: nu un film genial, sau mare, sau psihologic, sau de aventuri, sau «de autor», ci un film. Clasic, se știe, este adjectivul care se acordă operelor care, prin cuprins și prin însușiri de construcție, sînt demne de a fi studiate în clasă. Calitatea primordială, fundamentală — din cite cred eu — într-un film (și *Diligenta* are în chip evident această calitate) este selecția. Despre ce anume selecție e vorba? Pentru ca o povestire să intereseze, nu numai momentan, ci să și rămînă în amintire, pentru ca să poată interesa și mai târziu, deci pentru ca să poată interesa oricînd, trebuie să fie una, una singură. Să aibă deci un caracter de unicitate (unicitatea fiind înțelesă aici în dubla ipostază a unicului: un fapt singur, nerepetabil,

care-l izolează din mulțimea de fapte posibile și, în același timp, un singur fapt). Astfel spus, autorul trebuie să știe să selecteze dintre întâmplările care-l solicită atenția acea întâmplare, numai a susceptibilă de a stîrni interesul unui număr cit mai mare.

Această rigoare în selecția evenimentelor — un singur fapt, dar expresiv și epuizat din toate unghiurile de abordare — această unicitate duce, nu numai etimologic, dar și logic la o altă lege de creație (lege care, atunci cînd este respectată, se transformă în calitate), și anume la unitate. Opera trebuie să fie unitară, să aibă adică un punct de forță, un nod în care să se rezolve toate convergențele povestirii respective. Unitatea, superior înțeleasă și în dialectica riguroasă a compoziției, duce la rindu-i, la atît de visată conciziune. Realizarea armonioasă a acestor trei premise teoretice este în funcție de simplitate. Simplitatea este garanția clarității (firește, e vorba de simplitatea operelor de valoare, căci numai ele trebuie luate în considerare în cazurile teoretice). Logica expunerii, progresia acțiunii, expurgată de nesemnificativ — nesemnificativ artistic — simplitatea mijloacelor de construcție, unicitatea și

unitatea evenimentului, conciziunea, toate aceste însușiri necesare (la care e neapărat nevoie să se adauge «talentul» autorului, mai bine spus dramul de inefabil creator) justifică interesul publicului, asigură durabilitatea, permanența în durată, conferă acea noblete pe care o pomeneam mai înainte și care obligă: clasicitatea.

Toate aceste însușiri — ideale în fond, și coexistente mai mult în plan teoretic — pot fi întâlnite în filmul lui Ford, ca într-un sinopsis.

Diligența e un film care trebuie văzut și re-văzut, gustat ca un vin vechi și bun. Și vinurile bune se descriu, se beau. O înghițitură poate fi însă elogiată și, cu acest prilej, analizată respectuos, cu nemărturisita speranță că vom dibui secretul de soare al podgoreanului. Iată-ne, așadar, la secvența finală, în Lordsburg, punctul terminus al traseului diligenței. Diligența a fost de fapt până acum locul unitar al acțiunii, un loc unitar în mișcare, deplasându-și personajele în decururi diferite, păstrându-le însă permanent pe parcurs unitatea de grup.

Procedeul izolării unui grup uman eteroclit într-un spațiu dat — fix ori în mișcare — e vechi de când lumea, dar utilizat cu ingeniozitate se dovedește întotdeauna bogat în surprize de ordin etic și estetic. Cursa diligenței i-a prilejuit regiilor un expozu quasi-biografic, din detalii de acțiune existențiale tuturor personajelor — călătorii — recombinându-se în evoluție. Diligența este vehiculul destinului lor și, într-un

orașului, Lucy Mallory își găsește soțul în viață etc. Sfârșitul sumbru al unuia dintre eroi (Hatfield) este compensat de nașterea copilului doamnei Mallory. Diligența sosește la destinație cu același număr de călători. Viața s-a îmbărcat precut înaintea morții și echilibrul e păstrat.

Iată cum se consumă răzbunarea (justificată) a lui Ringo Kid, care a venit să-i ucidă pe cei trei frați Plummer, tihlari și asasinii. Răzbunarea lui Kid e investită cu o aură morală, în acele vremuri tulburi, când legea nu prea putea să țină în respect nelegiuirea, exterminarea criminalilor fiind un act de asanare socială, orice bărbat onest fiind dator să intervină. Sînt două scene, una care se petrece pe străzile din Lordsburg, noaptea, și cealaltă în interiorul saloon-ului, pe care frații Plummer, care terorizau orașul, l-au părăsit cu puțin timp înainte, porțiți în căutarea lui Kid.

Frații Plummer⁴¹ înaintează cu armele în mîini pe o stradă pustie. Prin fața lor trece o pisică neagră, care le taie drumul și în care Ike Plummer trage un foc de revolver, dar o ratează. El rostește, rîzînd, cîteva cuvinte doar: «Ah, ah! Cîț pe-ac... rămîne pentru data viitoare!» Luke Plummer, cel mai mare dintre frați, rămîne impasibil, în timp ce pe stradă panica provocată de detunătură îi grăbește pe ultimii întîrziși. Un călăreț galopează speriat. Linuștea revine. N-au mai rămas decît cei trei, cu Luke, șeful lor, decanul de vîrstă, la mijloc. Văzuți din față, înaintînd spre aparat.

maxim, de la care înainte poate începe slăbirea încordării, Ringo (în acest al șaptelea plan) intră într-o zonă de umbră, se așvîrle brusc la pămînt și trage spre aparat. Rafală și schimb de focuri.

În planul opt, Dallas, care-l iubește pe Ringo și care a căutat să-l convingă să renunțe la răzbunare, Dallas, văzută de sus, lingă o punte, departe de locul acțiunii principale, șoptește: «Ringo! Ringo!», își îngroapă fața în mîini și plînge. Aici se isprăvește secvența străzii.

Imediat după ea, o scurtă secvență, de aproximativ 40", interiorul saloon-ului. Primul plan, lingă bar, toți rancherii stau nemîșcați cu ochii ațîntiți la ușă. Tăcere. Ușa se deschide. Oamenii se îndepărtează cînd apare Luke Plummer, șeful.



Un fost magistrat, Hatfield (John Carradine), un voiajor comercial (Donald Meek) și un medic decăzut (Thomas Mitchell), trei din călătorii care participă la această aventură a existenței.

Luke pășește spre bar foarte încet, foarte rigid, foarte dur. Este limpede pentru toți, inclusiv pentru spectatori, că frații Plummer, *gun men* reputeți, l-au lichidat pe Ringo, «cavalerul dreptății». Toată scena a durat 30". În această clipă, de deconectare a încordării spectatorului (conflictul e rezolvat, chiar dacă soluția îl dezamăgește, publicul fiind evident de partea lui Ringo Kid), Luke se prăbușește mort. Scurt prim-plan de 5" al feței lui Luke căzută. Asta e tot. Am înțeles să relaxez în cuvinte imaginile din aceste zece planuri în care destinul unuia dintre eroi își găsește rezolvarea, zece planuri totalizînd cît mult 3', și în care conflictul, pregătît de-a lungul întregului drum cu diligența (aproape 1 ceas și 40 de minute, dintr-un ceas și 45 cît are tot filmul), atinge paroxismul și se rezolvă. Model de sobrietate în exprimare, de simplitate, de economie constructivă, de conciziune cu alte cuvinte. Rezultatul este desăvîrșita claritate a acțiunii, efectul emoțional puternic. Și emoțiile artistice de calitate rămîn în amintirea oamenilor. Memoria peliculei o împrăștiată pe cea a generațiilor adulte și o impresionează memorabil pe cea a generațiilor tinere. *Diligența* e un film la fel de tîrziu ca și în 1939, și secretul acestei tinereți durabile e o Fintînă a Juvenției artistice: senectutea unei noțiuni, noțiunea de clasic.

Romulus VULPESCU

* Relatez după decupajul regional al filmului, combinat cu vizionarea lui.



Ringo Kid (John Wayne) și Dallas (Claire Trevor), condamnați de societate, descoperă dragostea.

Frații Plummer înaintează ostili către Ringo.

anume sens, chiar un vehicul al destinului pur și simplu. În tot cazul, între Tonto, orașul de plecare (în film) al cursei *Overland Stage Lines*, și Lordsburg, punctul terminus, spectatorul este un călător care la parte la evenimente — și bagă de seamă că a fost pasager abia la sfîrșitul filmului — un călător în fața căruia se leagă, se desface, se ciocnesc destinele celorlalți, pe care hazardul (numai aparent) al călătoriei i-a întrunit. Destinul i-a însoțit în cursă, dar îl așteaptă în ipostaza lui fatală, în Lordsburg, la capătul cursei și, pentru unii, al existenței. Existența tuturor participanților se rezolvă într-un plan sau în altul acolo, la sfîrșitul călătoriei. Bancherul fraudulos și anticipativ e arestat, Ringo Kid își împlinește *vendetta* și își găsește dragostea. Dallas, fata pierdută, își recîștigă demnitatea, recale Hatfield, aristocratul mistert, își încheie existența la porțile

Apoi, văzuți din spate, cînd au ajuns la capătul străzii. La celălalt capăt apare umbra lui Ringo, care înaintează spre ei. În planul următor, Ringo, văzut din spate, în timp ce înaintează și, în depărtare, cei trei apropiindu-se. (Remarcați simplitatea montajului alternat, care sugerează în 3 planuri numai, opoziția adversarilor, opoziție care pînă acum fusese sugerată numai teoretic, cei trei frați și Ringo fiind arătați separat, în locuri diferite.) Înaintarea mutuală continuă (văzută de sus, din spatele lui Ringo); apoi, din nou Ringo, mimat din față, înaintînd cu arma pregătită, venind din umbră, spre lumina unui felinar. Alt plan apropiat, cu frații înaintînd. Alt plan al lui Ringo privind spre aparat și continuînd să înainteze. Suspense-ul este realizat în șase planuri care nu depășesc 1'30" de proiecție! Cînd emoția spectatorului, sursăscită de alternanța de planuri a ajuns la punctul



un KIPLING al VESTULUI

În multe privințe cineastul irlandez John Ford — autorul clasicei *Diligenta* — face parte din familia spirituală reprezentată în epoca noastră de marele poet englez Rudyard Kipling. Îi apropie pe amândoi o concepție eroică despre viață, simțul poeziei naturii, definirea individului în acțiune, apărind valorile spirituale ale grupului uman din care face parte. Pădurea indiană în care stăpânește eroii lui Kipling se ridică în fața noastră ca o simfonie gigantică, în care orice viețuitoare, de la minuscula găță și până la om, își caută rostul și caută să afle Legea firii. Universul lui moral este supus ideii de ordine, fără de care viața s-ar desface în toate piesele din care a fost alcătuită și ar fi cuprinsă de haos. Ford «simte» natura cu aceeași intensitate, dar fără vibrația tainică care răsună în opera scriitorului englez. El nu meditează decât asupra lucrurilor sale dure, implacabile. Poezia lui Ford este de esență dramatică.

În westernuri pe care le-a scris timp de patru decenii regizorul american este maestrul necontestat al genului. Eroii lui se mișcă într-un univers miniatural, înzolați întotdeauna într-un spațiu incertuit de pericole. Ei reprezintă

în acest moment umanitatea, în tot ce are aceasta caracteristic, bun sau rău, și de care depinde destinul: înțelepciune, curaj, viclenie, inconștiență, aspirație către puritate și liniște sau ură. Ford se apleacă cu nestăpânită curiozitate asupra lor, pentru a afla rosturile ascunse care-i mișcă, și care-i fac pe unii să aleagă drumul eroismului, pe ceilalți drumul lășității. E ca și cum soar a întregii lumi depinde de hotărârea pe care o vor lua cei cîțiva izolați.

Hotarele lumii fizice în care se mișcă personajele lui Ford sînt limitate. Spațiul exercită parca o constrângere asupra oamenilor și li silește să se unească. Eroii săi se află de fiecare dată într-un exil, ei nu pot reveni în lumea mare decât împreună sau de loc. În *Outcasts of Poker Flat* găsim deci lagărul călătorilor de aur, în *Action ranchul* aurifer asaltat de bandiți, în *Air-Mail* avionul de curse, în *Prisoner of Shark Island*, temnița. În *The Informer* — inspirat după romanul compatriotului său Liam O'Flaherty — locul acțiunii este Dublinul anilor '20. Înconjurat însă de cețurile patriei sale cu razele de lumină care înoată greu prin norii de întuneric, Dublinul pare o insulă pustie, cu desă-

virșire izolată. În *Stagecoach* eroii călătoresc într-o diligență, în *The Long Voyage Home* într-un cargo, iar în *The Grapes of Wrath* într-un automobil. Orice fugă ar fi asemeni unei evadări. Diligența sau automobilul apar, pe fundamentul nisipos al deșertului, ca niște corăbii stranie în furtună.

Diligenta este capodopera creației fordienne, capodopera westernului și unul din acele filme care au înfruntat timpul și acțiunea sa de eroziune. Filozofia lui se exprimă de astă dată cu o limpezime totală, cineastul, după nenumărate schițe, a putut da ideii care-l preocupă forma definitivă.

Intr-un orașel tipic din Texas — Tonto — diligența care face curse spre Lordsburg de două ori pe lună, este gata să plece. Frumoasa Dallas este adusă de un adevărat alai. Comitetul doamnelor din cine stie ce puritană ligă a decenței locale, alungă astfel ispită din calea soților lor. Alături de ea iau loc în diligență, Dr. Boone, în permanență beat, jucătorul profesionist Hatfield, Mr. Peacock, voiajorul comercial al unei firme de băuturi alcoolice, a cărui indeletnicire este mascată de chipul său candid de clericoman, Mrs. Lucy Mallory, șeful Curly Wilcox, aflat în urmărire la Ringo Kid — aventurierul evadat din închisoare — și bancherul Gatewood.

Diligenta pleacă însoțită de o escortă militară, regiunea fiind bîntuită de raidurile răzbuțoare ale Pieilor Roșii, conduse de Geronimo. În curând se asociază grupului și Ringo Kid, al cărui cal fusese rănit. El se constituie prizonier pe cuvînt de onoare, și se va bucura deci de libertatea relativă a celorlalți călători.

Diligenta se deplasează straniu, ca o corabie prinsă de mare. Ca niciodată, coloadele de piatră și arhitectura insolită a marelui amfiteatru natural, care este peisajul Texasului, te duc cu gîndul la o străveche civilizație dispărută, din care n-au mai rămas decît ruinele amenințătoare asemenea unor paznici colosali, pentru a asista parca la pedesirea cutelor zărilor care au tulburat liniștea locului. Potrivit filozofiei lui Ford, șase oameni reprezintă umanitatea. Ei trebuie să îndeplinească toate fazele ciclului de perpetuare a vieții: nașterea, dragostea și moartea. Doamna Mallory va naște într-un han pustiu. Ringo Kid și Dallas, amîndoi condamnați de societate, descoperă dragostea în timp ce Hatfield moare eroic. Călătoria dintre Tonto și Lordsburg, este călătoria în existență. Aventura se transformă în parabolă, fără să pierdă spontaneitatea și vivacitatea la fapăturilor vii plămădite de viață.

Pe parcursul călătoriei, călătorii, ca într-un sfîrșit de carnaval, își arată în spatele măștii stereotip pe care o poartă, adevărul chip. La plecarea din Tonto avem portretele inerte și banale ale imagierii populare din Far West. Individualitatea lor nu contează. Ringo Kid e

Omul certat cu Legea, Curly Wilcox e Șeriful, Gatewood e Bancherul, Dallas, Prostituată. Dar pe măsură ce diligența înaintează, portretele se animă, o privire, un zîmbet, o cută pe frunte, un gest pripit sau violent, încep să aibă valoarea unor confidențe despre destinele necunoscute ale unor oameni adevărați. Imaginea artificial colorată a unui tip standard, convențional, este dată la 5 parte pentru a face loc unui adevăr omenesc complex, nu numai nebanuit la început, dar cu desăvîrșire opus. Jucătorul de cărți decăzut are distincția unui cavalier rătăcitor în fața iubitei din tinerețe. Răufăcătorul măturisește nobetea unui suflet pur. Răfuiala cu frații Plummer, care are loc la sosirea diligenței în Lordsburg în luptă deschisă, este perfect justificată de morala epocii, acțiunea fiind ucigașii fratelui său. (Trebuie să observăm acum, că Vestul este ultimul loc, în care s-a mai păstrat, nu pentru mult timp de altfel, duelul.) Gatewood este un delapidator, iar Dallas se poate regenera la flacăra dragostei adevărate. Ford insinuează încă o dată puritatea sentimentelor unor oameni crescute în natura liberă și trage un semnal de alarmă împotriva morții falsificate a metropolei, al cărei reprezentant în diligență este bancherul.

Cu o artă aflată în plenitudinea forței sale, regizorul — după ce a expus o suită reprezentativă de portrete din muzeul Grévin al Far-Westului tradițional — răstoarnă rînd pe rînd fiecare tablou, cu persistența obsesivă a reflexiei sale, că adevărul nu stă niciodată la suprafață. În film există un episod vestit care păstrează ceva din cele mai de seamă virtuți ale genului și poate sugera complexitatea forței de percepție a cinematografului. Într-un plan fix, cu precădere folosit de regizor în acest film, vedem la o mare depărtare, jos, diligența mișcîndu-se ca un melc pe fundul unei mări secate de mult. O statuare bizară de piatră înconjoară scena nisipoasă, afirmînd prin dimensiunea colosală a formelor sale ridicate spre cer, insignifianta grupului omenesc și zădărnici eforturile lor. Nu o privire izolată de pe munte urmărește cursa, ci parca întreg muntele privește, cu statornicia forței sale primare. Aparatul panoramează ușor, lateral, și deodată descoperim, imobil, indienii la pîndă, gata de atac. Așteptarea dinainte de atac îngreunându-se, devine de nesuportat. Apoi par să fi țîșnit din rocă, și un același izvor elementar curge prin ei. Pericolul plutește în aerul devenit mai dens, timpul pare suspendat. Astfel că pornirea luptei propriu-zise dezlănțuie în noi un sentiment de ușurare. Nișimeni nu va reuși să exprime mai bine ca cinematograful — și momentul din *Diligenta* rămîne unul din cele mai perfect construite pînă acum, drama așteptării pericolului, «suspense-ului», încărcatura emoțională pînă la refuz a clipele de viață care angajează destinul omenesc.

Iordan CHIMET

Ci
ne
ma

Scriitori români și filmul

De cîte ori s-a discutat despre producătorul *Războiului Independenței*, Leon Popescu, s-a insistat poate prea mult pe laturile exterioare ale activității sale, pe unele aspecte administrativ-economice ale întreprinderii ce o conducea, și aceasta în dauna sublinierii tendinței importante pe care el a promovat-o: punerea filmului românesc, încă de la nașterea sa, sub auspiciile înalte ale culturii și artei. Cînd ținem seama de faptul că la viziunile de lucru ale lui Leon Popescu participă Gîrleanu, Minulescu, N.D. Cocea, C. Moldovan, A. de Hertz, I. Livescu, M. Sorbul și Liviu Rebreanu¹, cînd în filmele sale joacă Nottara, Demetriad, Aristiză Romanescu, Iancu Petrescu, Bulfinski și Marioara Voiculescu, cînd cîntărim mai atent semnificația acestor realități, nu putem să nu conchidem asupra valorii de «fapt de cultură româ-

neasc
pescu
Sub
activi
Rebre
Sin
abia
foarte
blică,
mires
scrit
giale
iectel
deau
1913
avea
Filmă
pendi
apro
noi s
perm
ză la
itori
l-au
la fil



Pădurea spinuraților

REBREANU

Primul nostru scenarist

nească» a activității lui Leon Popescu.

Sub aceste auspicii își începe activitatea de scenarist Liviu Rebreanu.

Sîntem în vara lui 1912. Rebreanu abia publicase un prim volum, nu foarte luat în seamă de opinia publică, dar în care Mihail Dragomirescu descoperea «pe tinărul scriitor cel mai apropiat de Caragiale și Brătescu-Voinești»⁶. Proiectele marilor romane abia prindeau contur (abia anul următor — 1913 — mărturisește Rebreanu avea să fie anul muncii serioase). Filmările *Războiului pentru Independență*, începute în martie, se apropiau de sfîrșit. Era nevoie de noi scenarii. Și așa cum o va face permanent, Leon Popescu apelează la scriitori. Invitațiile «către scriitori și artiști», lansate în presă, l-au adus probabil și pe Rebreanu la film. Asta din punct de vedere

formal. Pentru că felul în care scrie scenariile Rebreanu, denotă preocupare și atenție deosebită, un interes cinematografic aparte, aptitudini pentru înțelegerea exigențelor ecranului.

Drama cinematografică *Un vis năprasnic*⁹ are ca erou un muncitor zidar care îmbogățit peste noapte — fericit cîștigător la loterie — și sub influența nefastă a unui profitor («Domnul» devenit pe parcurs «Inginerul») cade treptat pradă viciului, se ruinează, ajunge în pragul sinuciderii. Intervenția soției iertătoare creează happyendul și aduce morala convențională a filmului. Fără a intra într-o analiză detaliată a scenariului, vreau să atrag atenția asupra felului în care Rebreanu își prezintă eroul muncitor, personaj de dramă socială cu totul singular pe ecranele epocii, grăia deosebită pentru detaliul vizual, atenția pe care scenaristul o

acordă ambianțelor de filmat, recuzitei, concretului necesar filmării. (N-ar fi exclus ca însuși scriitorul să fi fost chemat să-și realizeze filmul. Pe manuscris sînt notați cu creionul unii dintre interpreții necesarul de recuzită, detalii ce țin deja de lucrul efectiv la film.) Iată pentru ilustrare: «I. Casă în construcție (în dosul parcului Oteleșanu, colțul casei ce se construiește la ramificarea străzilor). Pauza de la amiază. Lucrătorii s-au dat jos de pe schele. S-au așezat să mănînce și să se odihnească. Unii lingă maldărul de nisip, alții în fața grămezilor de cărămizi, iar alții sus pe schele, unde i-a găsit bătaia clopotului după încetarea lucrului, stau întinși alături de basmau pe care au de-ale mîncării. În față, în colț, între o grămadă de cărămizi și alta de var stîns și nisip, Lazăr șade singur. Se apropie «Domnul». Acesta vine plim-

bindu-se, fredonînd ca un om care a mîncat și a băut bine, cu țigara între măsele, învîrtind bastonul între degete. E un domn elegant; figura lui nu spune nimic, dar în colțurile buzelor niște cute mărunte arată că e un om care-și trăiește traiul, fără să se sinchisească de mijloacele prin care și-l procură. Cînd ajunge aproape de Lazăr, care cade într-un fel de toropeală resemnă, «Domnul» se oprește și începe să-l măsoare cu privirile pe lucrătorul care nici nu-l bagă în seamă. Privirile «Domnului» sînt în același timp și disprețuitoare și compătimitoare. Compătimirea lui însă nu e decît un act de grandomanie: îi place să facă pe compătimitorul atunci cînd aceasta nu-l costă nimic. În sfîrșit, «Domnul» zărește pe Lazăr. Dintr-o privire înțelege că omul ăsta n-a mîncat. Se apropie deci de dînsul și cu un gest proteCTOR îi grăiește: — «Domnul» (înte-



Răscoala

penindu-se pe baston și muțindu-și țigara cu limba dintr-un colț al gurii în celălalt) Dumneata n-ai mâncat? Lazăr ridică ochii spre d'nsul; fața «domnului» nu-i inspire încredere. În loc de răspuns se uită acolo de unde trebuie să vie Mindora). «Domnul» (stăruind flegmatic): Ei, și de ce n-ai mâncat? Lazăr (se face a nu-l auzi). «Domnul» (scoate foarte tacticos punga, scormonește un ban, pune punga iar în buzunar, întinde cu un gest mărinos banul lui Lazăr): Pof-tim, voinice! la-ți un codru de pline și o țuică și mănincă bine! Nu-mi place să văd oameni flămînzi... Lazăr (se scoală pe jumătate și se uită foarte liniștit în ochii lui): Ce dorești dumneata, dom-nule? Nu cumva crezi că sînt cerșetor? (se scoală în picioare; e o

mîndrie patriarhală într-insul cînd zice): Nu sînt cerșetor, domnule! Sînt muncitor, auzi? (scîndînd) Mun-ci-tor...»

Ghinionul⁵ este un scenariu de cu totul altă factură. Situațiile specifice comediei burlești sînt preluate cu virtuozitate filmică de scenaristul român care-și creează personajul, un funcționar ghinionist, stabilindu-i datele unei existențe autonome de factură comică, mai degrabă caricagiească decît «la Max Linden». Cu totul remarcabil aci mi se pare simțul pentru montaj pe care îl dovedește (în 1912) scriitorul, profesionalitatea deosebită a redactării. Iată, spre exemplificare, un fragment: «Pe stradă în fața casei lui Ghinion (se vede trotuarul, poarta casei din

stradă cu șinele tramvaiului). Ghinion iese în poartă fugind și vine în față. Se oprește. Se uită în toate părțile. Se uită și la ceas. Din toate se vede nerăbdare. — Nu vine tramvaiul, fir-ar al dracului — zice el uitîndu-se iar încolo, de unde așteaptă tramvaiul. Un vagon de tramvai cu cai vine în goană. Tăblița cu «complex» e lăsată în jos. Ghinion aleargă înaintea vagonului făcînd semne disperate cu mîinile să oprească. Vizitiul însă ride batjocoritor și arată tăblița: «Complex». Ghinion rămîne nenorocit. Aceleași semne de nerăbdare. Alt vagon vine în goană. Tăblița asemenea. Ghinion asemenea.

Vizitiul, în loc de răspuns la chemarea lui Ghinion, dă bici calilor. Ghinion, de nenorocit ce este,

se închină și scîlpă în urma vagonului. Dar iată imediat alt vagon. Gol. Ghinion îi face semne. Acum vizitiul oprește. Deci Ghinion se repede să se urce...»

Dacă despre un film după scenariul *Un vis năprasnic* nu avem date, în privința realizării *Ghinionului* există unele referiri. Filmul făcea parte dintre cele anunțate de Leon Popescu la 22.VI.1913⁶ ca fiind gata, în stoc. Nu cunoaștem însă nici o relatare sau referire a cuiva care să fi văzut filmul sau care să știe că acesta s-a proiectat. În același interviu, Leon Popescu anunță filmul ca rînd în completare la *Păcotea*, ori atîse ulterioare anunță împreună cu *Păcotea*, un film cu Maximilian, (Nu poate fi vorba de schimbarea actorului sau de-o eroare de nume. Reporterul a văzut filmul cu Maximilian și așteaptă «o comedie plină de haz jucată de domnul Ciucurete, după libretul domnului Rebreanu»...)

Evident, cele două scenarii necesită o analiză mai amănunțită pe măsura importanței lor excepționale pentru istoria filmului în România pe care n-o putem întreprinde acum. Ele sînt primele mărturii ale contribuției scriitorilor noștri la arta pe care Rebreanu o aprecia pentru că «ne arată o lume de poezie, de realitate crudă, ori de frumusețe de basm, inegalabilă»⁷

B.T. RÎPEANU

- 1) «Rampa» din 14.VI.1913
- 2) «Convorbiri critice» din 25.XI.1910
- 3) Bibl. Acad. R.S.R., manuscris nr. 4061, pag. 116—133. Datat 19.VII.1912
- 4) N. Leonard, Fanny (Rebreanu), Florica Simionescu, Olga Culita, un lucrător.
- 5) Bibl. Acad. R.S.R., manuscris nr. 4061
- 6) «Rampa» din 22.VI.1913 — Intervi cu Leon Popescu
- 7) «Intelctualul» — Elita și cinema-teatrul. În «Cinema» din 16.III.1927.

MERIDIANE

ci
ne
ma

CAPCANĂ

În pădurile sălbatice ale secolului trecut, din Canada, necucerite încă de oameni, viața era de o asprime dramatică. Oamenii aveau de luptat cu natura copleșitoare și cu ei înșiși. Filmul *Capcana* istorisește existența lui Jean-La-Bête, un vînător care trăiește 300 de zile din an punînd capcane pentru animale. Pentru a putea avea o soție în singurătatea în care trăiește, cumpără literalmente o orfană mută, pe nume Eva. Aceasta se va simți în singurătatea pădurilor necuprinse și ea prînsă într-o capcană.

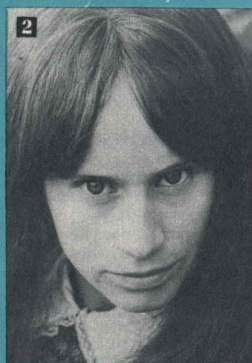


Foto 1 și 2. Rolul Evei este interpretat de excepționala Rita Tushingham, actriță în vîrstă de 23 de ani pe care am admirat-o în *Gustul mierii*. Acest personaj mut i-a dat ideea Ritei Tushingham de a realiza un nou film în care toți actorii sînt folosește vechea tehnică de a filmelor fără dialog. Nou în acest film va fi faptul că toate celelalte sunete cu care sîntem înconjuși vor fi reproduse și că va fi colorat.



Foto 3. În rolul primitivului Jean-La-Bête apare Oliver Reed, un tînăr actor despre care regizorul Sidney Hayers spune că e unul din puținii actori britanici, cu statură de uriaș, potriviți pentru acest rol.

Foto 4. Nelipsita ingenuă cu bonetă și suris «cheese» din filmele despre vestul sau nordul sălbatic este interpretată de Linda Goranssen — o debutantă în vîrstă de 18 ani.



uma vago-
alt vagon.
me. Acum
Ghinion se

după sce-
c nu avem
ării Ghinio-
riri. Filmul
e anunțate
VI.1913⁶ ca
cunoaștem
au referire
filmul sau
a proiectat.
n Popescu
în comple-
tise ulte-
cu Pacos-
u. (Nu poa-
ea actoru-
me. Repor-
Maximilian
plină de
Ciucurete,
ului Re-

RÎPEANU

13
25.XI.1910
nuscisr nr.
19.VII.1912
eanu). Flo-
za, un lu-

nuscisr nr.

3 — Inter-
și cinema-
16.III.1927.

Jean-La-
năr actor
y Hayers
ori brita-
și pentru

bonetică
a despre
te inter-
debu-

ci
ne
ma

Cronica Cinematecii

LADY MACBETH SIBE- RIANA

Andrzej Vajda este un regizor de o mare originalitate. Între alte probleme care îl frământă este și aceea a tineretului de azi (Vajda are 40 de ani; el este tineretului de acum 20 de ani). Pe cel actual îl dezaprobă, dar se căzneau să-l descrie cinstit și să-l înțeleagă, deși îl este teamă că deocamdată nu e aci nimic de înțeles, că acest tineret nu posedă noțiunea viitorului (v. *Dragostea la 20 de ani*), iar trecutul apropiat, adică suferințele războiului, ororile naziste, răzcoalele, luptele fratricide (*Ei iubeau viața, Lotna, Cenușă și diamant*), acest trecut se topește, vai, în amintirea oamenilor. Este mai rău decât uitat; acest trecut așeză, ca ceva plictis și... anost! Dar toate acestea tot nu descăsură pe Vajda. Tot mai speră că un viitor inteligent, decent și uman ni se pregătește.

Printre filmele sale, care au toate temă «de actualitate», *Lady Macbeth siberiana* pare a face excepție. Pare, căci în realitate e dintre toate, poate cel mai cuprinzător al realizatorilor de azi. Transpunerea lui în altă țară și epocă e un procedeu «literar», ca Spania lui Beaumarchais, iar pomenirea, în titlu, a lui Shakespeare este și ea o dovadă de actualitate. Căci a fi shakespearean înseamnă a avea acea actualitate perpetuă proprie marilor probleme, ca de pildă problema pasiunii și problema nedreptății. *Lady Macbeth* era capabilă de o mie de omoruri pentru acel lucru, care o îmbăta: tronul. Ideea ei despre drept și dreptate e stupidă și vană. Dar era pentru ea o problemă fascinantă. Pe Katarina Lvovna o fascinează altceva. Ceva serios și grav, nu ceva deșert ca un tron regal. O atrage nevoia de a face lucruri care să se potrivească cu ea, cu ființa ei. O! niste lucruri care nouă ne par foarte banale. Katarina vrea să aibă un bărbat care să-i placă și un copil pe care să-l iubească. Adică exact ce nu avea și nici nu putea să aibă vreodată. Katarina se plictisește groaznic. Dar nu așa ca paraziții *high-life* ai lui Fellini sau Antonioni, ci cu exasperarea înăduată a omului cărui îi este interzis să fie el-insuși. Interzis de cine? De toți. De socru-său, de părbatu-său, de lumea din sat, de întreaga așezare



Cum vă place, în care
marele Will descoperă
marivodajul înainte de
Marivaux și unde Eli-
sabeth Berner far-
mecă prin grație și ver-
vă (ecranizare și regie:
Paul Czinner — 1936)

Othello, așa cum l-a
văzut lutkevici — re-
gizorul și Serghei Bon-
darcuk — interpretul.



strimbă în care trăia. O groaznică societate, unde toți sint căli, toți te opresc de a ti cu însuși. Katarina e tânără, frumoasă, voluntară și chiar deșteaptă de vreme ce își dă seama că într-o lume ca asta unde toți îți sint dusmani, modalitatea de a te apăra este să uci. Acțiua care interpretează rolul Katarinei este o femeie de o aprigă frumusețe. Ba chiar mai mult decât frumoasă, căci ea devine deodată intens frumoasă ori de câte ori se deșteaptă într-însa dreptul de a trăi. Poate fi ceva mai sfîșietor ca o lume unde simpla dorință de a fi om, de a-ți alege bărbatul și de a face cu el un copil, să fie ceva tabu, ceva irevocabil interzis, și cel mult posibil prin asasinat! Sfîșietor și totodată grandios, căci este o feroasă măreție într-un astfel de imperiu al vrăjmășiei, meschinăriei, plătudinii și plictisului. Măreție redată nu numai prin apriga, shakespeareana figură a Katarinei, dar și prin decorul exterior, foarte stilizat, ca pentru a arăta că singurele lucruri care au voie acolo să fie frumoase sint pomii și lacul, viscolul și pădurea, norii și cerul.

Taine spunea că personajele lui Shakespeare sint cazuri patologice. Se înșela criticul francez. Acele personaje își arată doar mai tare ca alții pasiuni pe care le avem, normal, cu toții. Povestea lui Vajda este un caz shakespearean crucial. Eroina cere de la viață s-o lase să facă lucruri normale și care să semene cu ființa ei. E normal deci ca atunci cînd societatea îi refuză categoric această normală cerere, ea, alegînd mijlocul extrem de a anula aceste refuzuri, să creadă că preface omorul în conduită normală, realistă, logică. Criticii cinematografici, în unanimitate, au observat cum această Katarina, departe de a stîrni oroare, ca Lady Macbeth, inspiră simpatie. Căci nu avem aici povestea unor vremuri anacronice de departe ambii regale, ci aventura unui suflet sincer și curajos într-o lume strim-bă, într-o încă și mai «putredă Danemarcă». O lume care seamănă cu o anumită lume de azi unde numai revoluția, adică moartea societății vechi, poate pune capăt injustițiilor și imoralităților.

Prin tragismul său, filmul lui Vajda este unul din marile filme ale cinematografului de astăzi. (Pentru a găsi exte-

rioarele care îi trebuiau, Vajda le-a lucrat în Iugoslavia). Este un film realist ca un roman de Dostoievski și epic ca o legendă de Nibelungi.

CINEMATECA

L-A SĂRBĂTORIT

PE

SHAKESPEARE

Deși tardiv, nu putem trece peste buna inițiativă a Cinematecii de a cinsti memoria marelui Will print-o amplă retrospectivă. S-au putut revedea, cu acest prilej, filme de valoare diferită și inegală, pe care le-am putea caracteriza sumară așa: *Hamlet*-ul lui Laurence Olivier și *Romeo și Julieta* al lui Castellani se clasează în frunte prin amestecul lor de originalitate și fidelitate. A fost o îndrăzneță originalitate de a răsturna greutatea balanței și de a ilustra, cu imagini, cuvîntul textului (și nu invers, cum se face normal, comentînd cu vorbe defilarea în imagini). Această fidelitate față de opera originală nu se oprea aici; mai comporta o operație: aceea de a alege frazele, tiradele tipice (căci nu se putea filma tot textul). Această selecție a pasajelor într-adevăr capitale a fost făcută de amîndoi regizorii citați cu o știință admirabilă.

În *Henric al V-lea*, același Olivier introdusese o altă inovație. El ne înfățișase un local de teatru, un han amenajat ad-hoc pentru o reprezentare din epoca elizabetană: forfoalea a publicului, pregătiri în culise, apoi pe scenă penele de joc, actori care pierd șirul și se bibile etc. Pe de altă parte, ni se prezentau șarje de cavalerie adevărate, lupte autentice pe vase cîmpuri reale, totul «pe viu». Și pe lingă asta inovația cea mai tulburătoare: la începutul spectacolului, crainicul roagă frumos onor publicul să-l ajute. Căci, zice acel crainic: numai dumneavoastră spectatorii puteți, cu binevoitoria dumneavoastră imaginație, să prefăceți strîmtele scînduri ale unei platforme improvizate, în întinsele cîmpii

ale Franței și în vâlnicele lupte de la Azincourt.

Despre *Hamletul* lui Kozintzev am mai scris în paginile acestor reviste. Revăzându-l mi s-a părut foarte bine interpretat de actorul Smoktunovskii. Defectele filmului au fost culoarea spălăcit-cafenie (în loc de alb și negru cum se cuvine în «Hamlet»), precum și desfășurarea (pe ecran lat) în lărgime, în loc ca imaginea să plonjeze în adâncimi și să urce în înălțime (cum se cuvine tot în «Hamlet»). În sfârșit, capetele personajelor nu erau toate reușite. Polonius, vulpoiul șiret și înșurător semăna aici cu un foarte obez cneaz, iar mama lui

Hamlet, femeie de 40 de ani, foarte frumoasă, era aci o bătrână ofilită. Dar, încă o dată, jocul lui Smoktunovskii reușea să dea valoarea pozitivă operei.

Incântător a fost redată atmosfera volată de glumă din *A douăsprezecea noapte* (de Jan Frid, producție sovietică), între altele și grație alfabetului coloristic (tonuri tandre, cu mult roz și bleu pastel, contrastând cu haina neagră a frumoasei Viola).

În programul pentru abonații Cinematocii s-a dat *Othello* de Orson Welles. Este un mare, mare film. Mai întâi, ca și la Olivier, ca și la Castellani, găsim inversarea



Hamlet-ul lui Olivier, model de originalitate și fidelitate.



Romeo și Julieta în nobila interpretare a Norniei Shearer și a lui Leslie Howard (regia George Cukor — 1936).



Max Reinhardt a ecranizat în 1935 *Visul unei nopți de vară* cu Olivia de Havilland și Dick Powell.

raportului cuvînt-imagie. Textul shakespearian, debîtat în chip magistral de Orson Welles însuși, este un adevărat regal. În această privință regăsim acea fidelitate de care am mai vorbit. În altă privință fidelitatea lasă de dorit. Este astăzi bine stabilit că *Othello* nu numai că nu e gelos, dar chiar întrușipează acele nobile exemplare de umanitate care s'ntocmai incapabile de gelozie. De această părere (exprimată în categorice cuvinte) sînt doi autori: marele critic Georg Brandes și marele dramaturg... William Shakespeare. Iată ce spune *Othello* (propriile sale cuvinte): «Mă vezi pe mine inventînd bănuiele la fiecare fază a lunii? Să-mi zici berbec dacă mă vei vedea vreodată

frămîntîndu-mi sufletul cu presupuneri găunoase și răsuflate cum sînt presupunerile tale». «Nu, iago; înaltele de a mă îndoi, vreau să văd, și dacă mă voi îndoi, va fi pentru că am și dovezi». Adică, înainte de a mă îndoi, trebuie să fi avut... certitudinea! Sau, în alt admirabil pasaj: «Păi dacă ar fi să fiu gelos, ar trebui să fiu și pentru că nevastă-mea e frumoasă, și pentru că îi plac bucatele gustoase, pentru că iubește petrecerile în societate, pentru că îi place să alba hăz la vorbă, pentru că se înnebunește după cîntec, după dans...».

Acest aspect al piesei ne-am fi așteptat să-l vedem folosit de marele artist Orson Welles, care însă aici s-a

lăsat furat de tradiționala părere că *Othello* = Gelozie. Este de altfel singurul lucru care se poate reproșa acestei adevărate capodopere cinematografice. Aici, mai mult dect în *Cetățeulul Kane* (unde era doar primul balon de încercare), Orson Welles și-a aplicat concepția lui (cîndva revoluționară, iar azi încă impresionantă) despre filmare și decupaj. Aparatul îmbrățișează un cîmp vast, cu care începe (și adesea se termină) o lungă secvență, decor imens înăuntrul căruia se detașează vremelnic multe, multe grosplanuri diferite, potrivit progresului poveștii, păstrînd montajului o continuitate, o fluiditate realistă, alternînd cu scurtmea bruscă a unui plan apropiat care timp de cîteva clipe domină tabloul. Detașare ritmată, relief de amănunte, fără acea fragmentare sacadată în care cade, de obicei, folosirea grosplanului.

Decorurile și costumele reprezentînd Veneția sînt de o măreție inegalabilă. Fiecare imagine o piesă de muzeu. Și, lucru interesant, acest sentiment de grandios nu distonează cu impresia de lux și strălucire a amănunțelilor; în schimb este foarte deosebit de un alt grandios pe care același Orson Welles l-a realizat în *Lady Macbeth*, și unde Orson Welles s-a silit să zugrăvească o ambianță preistorică, o sălbăticie totodată frustă și ciclopeană; o ambianță pre-elizabetană, aproape realistă, pe făgașul închipuirilor noastre istorice de astăzi; o tratare probabil mai fidelă a epocii de barbarie de pe vremea regelui Duncan.

Fiindcă vorbeam de «ne-gelozia» lui *Othello*, e inutil să ne mirăm că și Iutkevici, în filmul său, a neglijat acest aspect (în rolul lui *Othello*: Bondarciuk). Afară de asta, imaginea e neplăcut badijonată cu portocaliu, aur și albastru-verzui.

Semnalez, pentru sfîrșit, extraordinara imagine a filmului lui Welles. Mai fusese folosit acest procedeu în *Cetățeulul Kane* unde aparatul pătrunde într-un vast local prin fereastra spartă de pe acoperiș. Un astfel de plonjeu impresionant găsim și în *Othello*. Plafonul palatului are o cupolă mobilă. Curteni și burghezi se grămădesc acolo și privesc ce se petrece jos, în camera de culcare a lui *Othello*. Îl văd cum o ia în brațe pe moartă și se prăbușește și el, mort, lîngă ea. Apoi plafonul cu polei se închide ca un capac, sigilînd acest tragic sfîrșit de poveste.

În ansamblu, regretăm că în cadrul comemorării lui Shakespeare nu ni s-a dat și *Lady Macbeth* al lui Orson Welles. Sperăm că-l vom vedea în curînd. După cum sperăm că Arhiva se va decide să achiziționeze admirabilul, clasicul *Midnightsummerdream* de Max Reinhardt, precum și, probabil, excelentul, vechiul (1936) deci puțin costisitorul *As you like it* (cu Lawrence Olivier și Elisabeth Bergner, regia Paul Czinner — Anglia).

D. I. SUCHIANU

tradiționala
lo = Gelo-
el singurul
ite reproș
e capodo-
afice. Aici,
Cetățeanul
loar primul
re), Orson
t concepția
șionară, iar
nantă) des-
apaj. Apar-
n câmp vast,
i adesea se
ș secvență,
ntrul căruia
nelnic mul-
anuri dife-
presului po-
ontajului o
lilitate rea-
u scurtimea
iteva clipe
etașare rit-
inunțe, fără
sacadață în
ei, folosirea

costumele
eșia sînt de
șilă. Fiecare
de muzeu.
sant, acest
randios nu
npresia de
a amănun-
este foarte
lt grandios
son Welles
ly Macbeth,
Welles s-a
ucă o am-
i, o sălbă-
stă și ciclo-
ntă pre-eli-
e realistă,
irilor noas-
tăzi; o tra-
ai fidelă a
rie de pe
uncan.

eam de
de Othello, e
Orăm că și
ul său, a
ct (în rolul
ondarciuk).
maginea e
tă cu por-
bastru-ver-

tru sîrșit,
agine a fil-
Mai fusese
procedeu
unde apa-
tr-un vast
a spartă de
astfel de
nt găsim și
onul pala-
lă mobilă.
ezi se gră-
ivesc ce se
camera de
ello. Îi văd
pe moartă
ei, mort,
afonul cu-
un capac,
c sîrșit de

gretăm că
horării lui
s-a dat și
lui Orson
-i vom ve-
După cum
se va deci-
admirabi-
htsummer-
Reinhardt,
li, excelen-
doi pu-
s you like
Olivier și
regia Paul

CHIANU



RĂSCOALA



HAIDUCII



VREMEA ZĂPEZILOR



DUMINICĂ LA ORA 6

AL III-lea FESTIVAL NAȚIONAL AL FILMULUI MAMAIA 1966



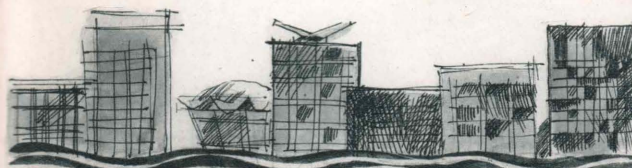
PROCESUL ALB



TUNELUL



Dr. FAUST XX



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 Scintei” — București

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

NOTE TV MARKETING

350, CENTRAL POST OFFICE, TOKYO, JAPAN

REPUBLIQUE FRANÇAISE
RADIO-DIFFUSION-TELEVISION
FRANÇAISE

WALT DISNEY PRODUCTIONS (FRANCE)
52, CHAMPELLES
75 PARIS-VIII^e

WALT DISNEY
PRODUCTIONS

PARIS 45

Monsie
Direct
25, rue
B u c

Союз Работников Кинематографии СССР

Москва, Васильевская ул. 43

Оргкомитет

РАБОТНИКИ КИНЕМАТОГРАФИИ
СССР

ул. 43, Васильевская ул. 43

ПОЧТА
СССР

ZENITH TRAVEL SERVICE, INC.
3755 WILSHIRE BLVD., LOS ANGELES, CALIF. 90005

AIR MAIL

ci
ne
ma
de cultura
cinematografica

中国电影发行放映公司
北京西交民巷 84 号
CHINA FILM DISTRIBUTION & EXHIBITION
CORPORATION
No. 84 Hsi Chiao Min Hsiang, Peking, China.
(Cable address: CFCORP)

DIRECTIA FESTIVAL

WITLIFFTHAST
PAR AVION

17 3 05

DELA
DELA-ALISENHADEL-DESIGNSB

030
100

Directia Festivalului International
de Animatie - Mamaia 1966

Str.

NATIONAL FILM BOARD
ANT POINT OF ANALYSIS
INC.

ulaznica

DURAN YERVOIC
DURAN YERVOIC
PATRO KOLAR
KIS KOLAR

Bruno Bozzetti

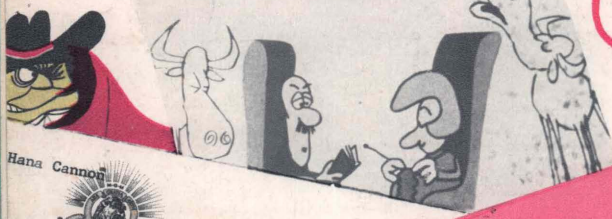
SOC. RESP. LIM - MILANO - VIA MELCHIORRE GIOIA

VIA AEREA
AIR MAIL

PRIMUL FESTIVAL INTERNATIONAL
AL FILMULUI DE ANIMATIE
MAMAIA - 1966

GRAPHIC
films ltd

6 HOURS • LONGMETRAGE



Hana Cannon

ANIMATION/VISUAL ARTS DEPT
6280 SUNSET BOULEVARD
HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90028

animatie