



nr 3  
ANUL V (51)  
revistă lunară  
**Ci  
ne  
ma**  
de cultură  
cinematografică  
BUCUREȘTI MARTIE 1967



Cadru din filmul de mare succes al lui Mircea Mureșan «Răscoala».

## 60 de ani de la RĂSCOALA din 1907

Există în viața fiecărui popor evenimente tragice ale căror ecouri se păstrează în conștiința generațiilor următoare, nealtrate de scurgerea nemiloasă a vremii. Există evenimente care prin natura lor deosebită, prin adâncile lor semnificații umane ne obligă să revenim mereu asupra lor, descoperindu-le de fiecare dată noi sensuri și dimensiuni. Timpul — necrutător față de micile întâmplări și pasiuni — conferă acestor evenimente valoarea unor diamante, în fațetele cărora se reflectă, în întreaga sa complexitate și profunzime, spiritul unui popor. Așa ne apare azi, după șase decenii, marea răscoală care a zguduit primăvara sîngerosului an 1907. Cineaștii, ei de mai sensibili față de permanențele noastre spiritua-

le, au încercat să cuprindă pe peliculele lor, în lumina unei înțelegeri contemporane, imaginea amplă, dramatică a mării răscoale. Tema revine obsedantă în creația lui Virgil Calotescu de pildă. În 1957, regișorul realizase, cu mijloacele documentarului, un film intitulat «Pe urmele lui 1907». Anul acesta, cineaștul a simțit nevoia să realizeze un nou film cu același titlu care, pe lângă un amplu material documentar inedit, conține și numeroase mărturii ale unor participanți la răscoală, care au supraviețuit represiunii și anilor.

Spiritul acelei epoci, universul uman al aceluia care au participat la evenimentele din 1907, și-au găsit o strălucită oglindire în «Răscoala», unul din cele mai valoroase filme

ale cinematografului noastre, realizat de Mircea Mureșan după romanul lui Liviu Rebreanu.

Cinematografia nu pare totuși să fi epuizat acest vast tărîm de inspirație. Credem că ochiul rotund al aparatului de filmat va mai cerceta încă multă vreme urmele răscoalașilor, dezvăluindu-ne în toată amploarea ei tragedia și semnificațiile acelor zile.

În perspectiva pe care ne-o oferă timpul, cei 11 mii de țărani, victime ale orînduirii acelei vremi au căpătat aura legendară a eroilor populari. De aceea istoria anului 1907 are încă ceva de împărtășit generațiilor ce vin și cinematografia va găsi întotdeauna în acest capitol de istorie națională o sursă bogată în inspirație.

### COPERTA I

**Julie Christie** — pe care spectatorii noștri au cunoscut-o cu doi ani în urmă ca actriță de teatru cu prilejul turneului în țara noastră a Teatrului Memorial Shakespeare și apoi în popularul serial «Sfîntul» alături de Roger Moore

(Foto Unifrance)



REDACTOR ȘEF: Ecaterina Oproiu  
 PREZENTAREA ARTISTICĂ:  
 George Pîrjol  
 PREZENTAREA GRAFICĂ:  
 Ion Făgărașanu

### COPERTA IV

**Monica Ghiuță** — tinăra actriță pe care ați văzut-o în filmul ei de debut, «Vremea zăpezilor»

(Foto A. Mihailopol)

### VA RECOMANDĂM DIN SUMAR:

Creatorii de costume Lucia Metsch, Hortensia Georgescu, Florina Tomescu, Nelly Merola, Ileana Oroveanu, Horia Popescu la revista «Cinema» — Colocviu realizat de Alice Mănoiu .....	1
Măreția și decăderea «fan»-ilor de Ecaterina Oproiu .....	4
«Zodia fecioarei» sau permanențele mitologiei de Călin Căliman .....	6
Adnotări la cronică de D.I. Suchianu, Ion Popescu Gopo, Mircea Mohor Cinematograful șoc .....	8
de Ov. S. Crohmălniceanu .....	18
Disney de Ion Popescu Gopo .....	20
Cybulski de M. Mihăilescu .....	21
Micromonografie — Tony Richardson și Albionul furios, de Gelu Ionescu .....	27
— Hebdomadaria de Valentin Silvestru .....	VI
— Tours 67 de Mircea Alexandrescu .....	VII

## CREATORII DE COSTUME

Lucia METSCH  
Hortensia GEORGESCU  
Florina TOMESCU  
Nelly MEROLA  
Ileana OROVEANU  
Horia POPESCU

LA REVISTA  
«CINEMA»

## ANALIZE-DISCUȚII

# COSTUMUL ARE UN REGIM SPECIAL ÎN PRESĂ: DESPRE EL NU SE SUFLĂ O VORBĂ

FL. TOMESCU: N-aș vrea să se creadă că rivalizăm pe acest teren publicistic cu colegii noștri, creatorii decorurilor («scenografie»), cum li numii chiar la revista de specialitate, uitând că «grafia scenei» cuprinde amândouă laturile: creația de decoruri și creația de costume. Dar cum eroarea s-a încetățenit, treacă de la noi de data aceasta!). Așadar, «scenografia», la discuția găzduită de «Cinema» făcea haz de necaz constatând indiferența criticii, care — când în sfârșit — se referă în cronici la creația de decoruri, o apreciază în 9 formule stereotipe. Sînt totuși 9, dragi confracți! Noi nu ne putem lăuda cu niciuna. Costumul are un regim special în presă. Despre el nu se suflă o vorbă.

H. POPESCU: Poate ar fi mai prudent să nu stîrnim critici. Să ne mulțumim cu anonimatul.

L. METSCH: E un adevărat record acest anonim. Cine știe, poate că publicul crede și astăzi că filmăm recurgînd la garderoba vedetelor ori la costumele de teatru. Ca în 1916.

REPORTER: De ce 1916?

L. METSCH: Atunci a fost conceput primul costum cinematografic de pictorul Paul Iribe (iar un an mai tîrziu primul decor cinematografic era semnat de Lepape). La puțină vreme, regizorul L'Herbier încredințează lui Claude Aumont-Lara crearea costumelor pentru filmul «Don Juan». Lara obține expresivitate decorativă prin contraste puternice între mat și lucios, negru și alb. Cu timpul, concepția asupra elementului dramatic și psihologic pe care-l reprezintă costumele evoluează considerabil.

REP.: Bineînțeles, azi am renunțat la contrastele frapante! «Cel 7 din Tebas» sau de pe Arizona sînt înveștimați sobori, rafinați...

H. GEORGESCU: Totul depinde de caracterul filmului; altă pondere are costumele în tragedie și alta la o «dramă de cameră». Și, bineînțeles, depinde de personalitatea regizorului care cere un gen de costum ori altul.

REP.: Dar concepția artistică aparține pictorului (să-l renumim în drepturi și să-l numim pictor-scenograf, ca să reparăm greșala). Schițele trebuie concepute în două săptămîni.

### ME PREA PUȚIN

N. MEROLA: Dumneavoastră n-ați greșit, ați prefigurat poate scenograful ideal, creatorul unic de costume și decoruri. Dar, ca să revenim la un plan

mai real: volumul lucrărilor în timpul realizării unui film este atît de mare și de complex în aceste două domenii scenografice, încît nu poate fi cuprins de un singur creator. Decît în cazuri foarte rare...

REP.: ... și fericite. Ca în cazul lui Gherardi, să zicem, scenograful lui Fellini la «8 1/2» sau la «Giulietta spiriduloșilor», adică la opere în care costumele și decorul sumptuos, simbolul fanteziei onirice debordante, al obsesiei spectaculosului, devin chiar tema filmului.

H. POPESCU: În condițiile în care schițele trebuie concepute în două săptămîni, Fellini să fii și tu ne mai poți ocupa și de decoruri. Sau de armonizarea lor cu costumele pentru a realiza unitatea plastică ideală la care vă refereați.

Ileana OROVEANU: Desigur, timpul scurt pe care-l invocă Horia Popescu, dar mai ales lipsa asistenților calificați, cărora să le încredințăm urmărirea execuției schițelor, ne îngreunează munca. Colaborînd cu fratele meu, Ion Oroveanu, la «Harap Alb», a trebuit să asigur eu supravegherea execuției schițelor, într-un cuvînt materializarea concepției noastre plastice. Fără această muncă pedantă, pe parcurs, intențiile pictorului pot fi date peste cap.

H. GEORGESCU: Funcția dramatică a decorului și costumului este importantă chiar la genul istoric, în care scenografia e chemată în primul rînd să dețeze, să localizeze acțiunea. La «Dacii» sau «Tudora» m-am străduit să găsesc acele detalii vestimentare care să sugereze intențiile sociale ale unor personaje, să le prefigureze biografia, drama. Pentru că drumul boierului Brîncoveanu țîntea ambiții spre tron (obsesie ce l-a devenit fatală) l-am îmbrăcat în caftan alb, domnesc care-i devansa cumva rangul.

REP.: Ați «trădat» deci istoria, de dragul intenției artistice.

### FILMUL NU E MUZEU

H. GEORGESCU: N-am trădat pentru că n-am falsificat istoria. Dar din iconografia vremii, filmul nu poate reține pe ecran decît esențialul, tendința epocii respective. La «Dacii» am lăsat ca element de bază alțița provenind din vechile motive geometrice de pe statuile de la Cirnea, alțița pe care am păstrat-o pe iia ficilei lui Decebal. De asemenea, citeva motive grafice de pe ceramica vremii le-am întrebuițat ca ornamente și metalice pe pieptarele soldaților, iar acei

ochi cu sens sacru — vechi motiv folcloric — îl veți regăsi pe coiful lui Decebal. Acestea sînt elemente care au rezistat timpului, marcînd spiritul și caracteristica unei civilizații. Ele m-au interesat în primul rînd și nu preluarea muzicală a elementului iconografic.

REP.: Orice artist se străduie să descifreze din documentația istorică spiritul epocii respective. Punînd în scenă piesele lui Shakespeare, Gordon Craig depășea cu mult cadrul istoric, oferind în spectacolele sale viziunea filozofiei shakespeariene.

L. METSCH: Cămașa lui Hamlet-Olivier din scena dinaintea duelui — o cămașă de culoare deschisă, cu gulerul desfăcut — purtată cu o ușoară oboseală, resemnare parcă, prevestea moartea eroului.

### EMULT MAI GREU SĂ REALIZEZI UN COSTUM BANAL...

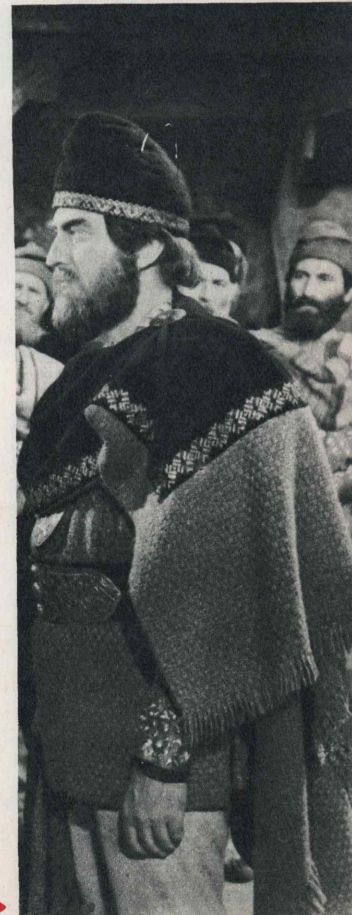
N. MEROLA: Costumul poate nu numai să prefigureze elementul real al dramei. El poate introduce nota de fantastic cerută de un anumit scenariu. În secvența finală din «Faust XX» trebuia sugerată infiltrarea spiritului lui Mefisto în persoana Margaretei. Elementul de surpriză și fantastic, conceput de Goppo, l-am concretizat în bizară toaletă pe care o poartă Margareta la aeroport, o toaletă cu o linie modernă, dar de o factură cu totul neașteptată. l-am înfășurat capul fetei cu un passe-montagne foarte strîns și umerii cu o pelerină scurtă care amintea de reprezentarea diavolului în iconografia Evului Mediu. La aceasta am adăugat o pălărie aproape bărbătească trimițînd la apariția diavolului-medic din începutul filmului.

REP.: Credeți că publicul sesizează aceste subtile intenții scenografice?

H. GEORGESCU: Noi, pictorii de costume, renunțăm uneori conștient la efecte spectaculoase care impresionează publicul, numai de dragul de a scoate în evidență expresivitatea unui joc sau frumusețea unei idei regizorale.

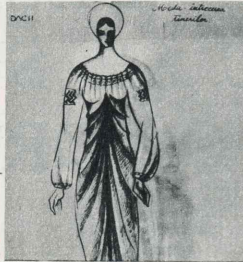
FL. TOMESCU: În fond, e cu mult mai greu să realizezi un costum șters, anonim, sau un tipaj aparent banal care să nu distragă cu nimic atenția de la elementul central al dramei. În filmul «Du-

Imbrăcămintea de o noblețe simplă a regelui dacilor (Amza Pellea).



# Filmul este arta de a însufleți obiectele. Costumele noastre au viață?

lia Medei e împodobită cu vechile  
motive geometrice dacice.



minică la ora 6» am încercat să încadrez chipul expresiv al Irinei Petrescu, ca în rama unui tablou. M-a interesat în deosebi realizarea — sau mai precis contribuția mea la realizarea complexului portret psihologic propus de Lucian Pintilie. I-am sugerat actriței o perucă foarte simplă, care să-i deseneze și mai bine conturul pur al obrazului. Și o îmbrăcămintă incertă, aproape fără timp.

REP.: Filmul lui Pintilie era un film de sondaj, de analiză psihologică ce permitea acest cadru imprecis. La fresca istorică însă...

## SACUL MARELUI PREOT DIN «DACII»

H. GEORGESCU: Desigur, rigoarea datării prin costum e cu mult mai mare în genul istoric. Dar și aici există, cum spuneam, posibilitatea esențializării modelelor vremii, necesitatea de a merge la «idee». Uneori, nemaivind în față paralizante documentare, ești obligat să inventezi soluții. Nu găseam, de pildă, nicierele elemente pentru costumul Marelui Preot dac. Mi-a revenit deodată în minte silueta unui țărăn pe care-l văzusem cîndva arînd în ploaie, cu un fel de sac, mai precis, a sariică trasă ca o pelerină peste umeri. M-a impresionat cum stătea acolo, singur cu plugul lui, între cer și pămînt, parcă înfrunzind timpul, ca un simbol al îndărătniciei vieții. Specificul religiei dacilor e că lega cerul de pămîntul rodnic. Acesta va fi și costumul Marelui Preot, redus la elementul esențial, un vestmint alb, ca un fel de sac-pelerină peste umeri. Un vestmint fără timp.

L. METSCH: Desigur, publicul, neavizat, nu va percepe explicit intenția Hortensiei Georgescu. Dar el va fi preșent pentru receptarea unor idei ale filmului, cum ar fi rezistența, vitalitatea acestor popor.

## NOI NU AM DESCOPERIT ÎNCĂ TRANSFOCATORUL PENTRU DETAIUL VESTIMENTAR

I. OROVEANU: Noi nu folosim suficient elementul sugestiv care poate crea și prin detaliul de costum simbolul cinematografic. Filmînd totul de departe, în planuri fixe, ca la teatru, regizorul nu ne stimulează destul imaginația, nu ne obligă să cream aceste amănunte vestimentare care să joace în film.

N. MEROLA: Eu m-aș plînge, dimpotrivă, că personajele noastre sînt foarte ades filmate în prim-planuri care distrug linia plastică găsită pentru o anumite siluetă. Și în felul acesta se distruge efectul de ansamblu al unui costum.

REP.: În ambele cazuri, regizorul trebuie să gîndească din capul locului aceste

elemente care vor caracteriza, încă de la început, personajul, să nu aștepte totul numai de la pictorul scenograf. Am văzut un film de 20 de minute realizat de un om de teatru, Alain Schneider, care vedea o rafinată înțelegere a costumului cinematografic. Eroul, filmat aproape jumătate de timp din spate, nu trăia decît prin paltonul vechi, o fostă manta care-i împovăra umerii, prin pălăria uzată. Îndesată pe cap, prin încălțămintea tirșită. Înainte ca actorul să se încoaică spre noi și să descoperim chipul de o rară expresivitate al lui Buster Keaton, știam mult — prin intermediul hainelor și al felului cum le purta actorul — despre acel bătrîn singuratic care traversează străzile fără să vadă oameni, magazine. Cîți regizori știu să facă să vorbească obiectele mute! Într-un film mut, pentru că schița lui Schneider, realizată acum doi ani se dispensa de cuvînt. Și nu-i avea ca scenarist «deci» pe Beckett!

H. POPESCU: Noi n-am descoperit încă transfoactorul pentru detaliul vestimentar. Uităm că filmul e arta elementului expresiv. Dar prevăzută încă din scenariu cu o funcție de caracterizare, așa ca ghetele și melonul lui Charlot sau romanticoasa pălărie ridicolă a Cabrierie.

REP.: E suficientă însă o asociație stîngace de imagine pentru ca un detaliu să-și piardă complet puterea de sugestie. Pentru «Răscoala», pictorița concepute vestmintei vaporos și totodată insinuant al Nadinei, descris în roman ca tulburînd simțurile tinărului țărăn, în scena care precede violul. Într-o scenă care ar fi trebuit deci să justifice violul. Dar în loc ca totul să se petreacă în iatacul parfumat imaginat de Rebreanu, filmul scoate personajele afară, în cîmp, și-l pune pe Ilarion Ciobanu să alege o bună bucată de drum cu cămașa străvezie în mîna, culegînd în această cursă și alte elemente vestimentare, iar tulburarea țărănului cînd își afundă capul în cămașa caldă, parfumată, este «stătiată» brutal în montaj și alternată cu o scenă pantagruelică de cămară întesată cu merinde, în care popoșete Petre înainte de a fugi după Nadina. Filmul este într-adevăr o artă a corespondențelor subtile!

## „VALURILE” DE PE PLATOU

N. MEROLA: Desigur, concepția noastră — oricît de inspirată — nu se poate formula decît în baza concepției regizorului. Și nu se poate finaliza decît în funcție de sensibilitatea și înțelegerea lui.

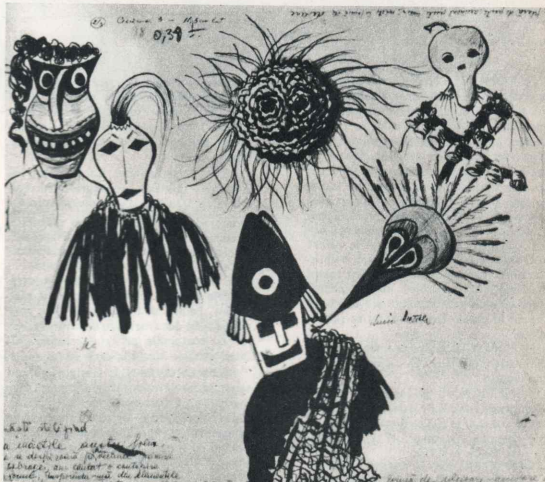
H. POPESCU: Ne mulțumim dacă regizorul are o concepție generală limpede a filmului. De cea plastică ne îngrijim noi!

N. MEROLA: Nu sînt de acord! Regizorul trebuie să-și vadă opera în mare,



Costumul Marelui Preot dac inspirat dintr-un detaliu de port țărănesc din Oaș.

Măștile și costumele din «Zodia Fecioarei» sînt stilizări ale unor elemente de uz casnic: ulcioi, plasă de prins pește sau păsări și animale.



dar și în detaliu. Mai ales în detaliu, așa zice. Sînt regizori, ca Goppo de pildă, care discută îndelung, la începutul filmului, cu scenograful. Nu-i dă pace formația lui de plastician.

REP.: Pe platou nu intervin însă modificări care răstoarnă discuțiile anterioare?

F. TOMESCU: Sînt, desigur, inevitabile «valurile», «vînturile» (respectiv fluctuațiile — nu atît de concepție generală, cît de viziune parțială). Dar, comunicate din timp colaboratorilor, se pot evita catastrofele.

H. GEORGESCU: E realmente o catastrofă pentru noi dacă în ajutorul filmării ni se anunță senin: am o idee colosală! De la sedință eroii merg direct la bal. Aveți grijă cum îi îmbrăcați.

H. POPESCU: Sau se modifică în ultimul moment distribuția. Contăm pe un actor — în cazul bun cînd aflăm distribuția, pentru că de obicei depunem schițele înainte. Concepem, deci, o anumită schiță tipologică (machiaj, perucă, costum) și deodată ni se anunță bomba: va juca altcineva.

## PUTEM SĂ ÎMBRĂCĂM ȘI CU ETICHETE... DAR E BINE?

I. OROVEANU: Noi realizăm o artă concretă, în spațiu. Trebuie să avem în

vedere deci că îmbrăcăm o persoană și nu un manechin. Sau un caracter literar. Oricît de bine ar fi el descris cu mijloacele cuvîntului (în cazul fericit cînd indicațiile nu sînt de calibrul: un bătrîn ursuz, o fată emancipată, un student frivol: atunci sîntem îndemnați și noi să-i îmbrăcăm cu... etichete).

L. METSCH: Una e să îmbraci pur și simplu un personaj și alta e să realizezi o costumaj adecvată tipului fizic și personalității spirituale a unui actor pe care îl știi cum se mișcă, ce culoare i se potrivește.

REP.: E într-adevăr supărătoare rigiditatea cu care poartă unii actori costumele confecționate la Buftea, o rigiditate care distruge nu numai firescul personajului, dar și firescul întregului film.

H. POPESCU: Cum să se familiarizeze actorul cu costumul?

REP.: Credeți că în condițiile ritmului modern de producție există undeva în lume, prevăzută în deviz, o perioadă de «acomodare» cu costumii?

## ACTORII AU ȘI EI HACHITE? — DA! AU.

FL. TOMESCU: Fără actori înțelegători, docili, e greu să-ți duci la capăt munca. Tîm minte că prevăzusem într-un film polițist, pentru interpretul unui

# Nu creai costume la „modă”. Moda omoară filmul!

**O schiță care indică nu numai pieșele vestimentare dar și interesantul efect dramatic (moartea din «Duminică la ora 6») pe care-l realizează costumul.**



personaj ce trebuia să rămână incognito, o pălărie cu bor mare care-l acoperea misterios ochii. Actorul s-a săturat s-o mai poarte și spionul s-a autodeconspirat înainte de vreme. Noroc că scena a căzut. Mai precis, a trebuit să cadă. O experiență mai recentă la «Un film cu o fată fermecătoare»: schișasem pentru Margareta Pislaru un anume gen de coafură care copundea eroinei, dar mai ales interpretei. Mă trezesc că îmi vine la filmare tunșă cu 2 cm mai sus decît convenea obrazului ei.

REP.: Noroc că rămîne oricum, o fată fermecătoare...

FL. TOMESCU: Uneori însă această neînțelegere a actorului poate contrazice chiar datele personajului. Tot pentru «fata fermecătoare», o fată fără prea mari posibilități materiale, concepsem o singură rochie, care prin cîteva trucuri feminine — o garnitură vaporosă — putea deveni cocheta. Actrița s-a plictisit însă să poarte mereu aceeași rochie, și ca să n-o indispuină, regizorul a lăsat-o să vină cu o toaletă a ei. Dar în viața personajului nu intervenise nici o schimbare care să explice logic de unde provenea noua toaletă (care — pe lângă toate — o și dezavantaja). Capriciul tinerei actrițe a creat personajului o notă de ambiguitate dăunătoare.

REP.: Poate actrița intenționa să aducă astfel filmul în pas cu ultima modă...

H. GEORGESCU: Iată-ne ajunși, prin ironia reporterului, la una din problemele estetice care încep să intereseze nu numai pe specialiștii de la Buftea. Și anume raportul între modă și film pe care-l amintea criticul Ov. S. Crouhălniceanu într-un interesant studiu publicat în revista dv. — «Cinematograful în luptă cu timpul». Într-adevăr, acele tendințe de autonomizare a costumiei — tendința care ascultă de moda timpului și nu de rațiunea interioară a operei — minează grav însăși valoarea filmului. Ce ridicoli nu se par astăzi umerii soldațești ai taloarelor din '40 sau buzele în formă de inimă ale vampelor de odinioară ale ecranului. Pentru a scăpa de fatala perisabilitate, creatorul de costume nu trebuie să imite moda din viață ci, pe baza elementelor reale, să conceapă o modă specială, o modă cinematografică.

## MODA OMOARĂ FILMUL

Și aici, ca la costumul istoric, intervine selecția, stilizarea, fantezia pictorialului. Modern sau istoric, costumul trăiește deasupra modai.

L. METSCH: Ai dreptate. Moda omoară filmul. Trebuie evitate excesele, împingătorul, ostentația. N-am să-mi îmbrac eroi în mini-jupe decît dacă

vreau s-o caricaturizez. Pentru că în scurt timp mini-jupe cade și personajul meu se va scoperi de ridicol. Și odată cu el, întreg filmul va părea desuet. Chiar dacă e jucat de Brigitte Bardot. Nu ultimul «Officiel» sau «Vogue» dictează moda ecranului. Trebuie să tindem către un costum stilizat, aproape fără timp. Și în primul rînd un costum cinematografic care să folosească posibilitățile pe care le pune la îndemîna filmul, ca artă complexă. Sau, mai exact, pe care ar trebui să i le pună filmul.

REP.: Desori în filmele noastre, eroii par îmbrăcați de duminică, în haine nou-nouțe, chiar cînd nu țin seama de ultima modă.

I. OROVEANU: Aici ar fi poate cazul să discutăm și o altă problemă importantă, sesizată în articolul pomenit, aceea a patinării costumelor. Pentru aceasta nu există rețete, fiecare pictor își pune la bătaie inventivitatea sa ca să dea îmbrăcămintii cea uzură necesară, să se simtă că haina e purtată, nu împrumutată de la garderoba studioului.

N. MEROLA: În strălucitate există chiar specialiști care degradează manual costumele, la comandă: un costum de 5 ani, de 20 de ani, de o viață...

I. OROVEANU: Mai ales într-un film color, unde se percep toate nuanțele, uzura costumelor devine pentru pictor o treabă extrem de migăloasă. La «Codin» am lucrat săptămîni întregi în curtea de la Buftea, decolorînd costumele hamurilor prin procedee chimice sau arzînd pur și simplu cu aparatul de sudură, părțile mai «puritate».

## RIGORILE CULORII

L. METSCH: Multe alte probleme, deosebit de interesante le pune filmul color. Aici regizorul trebuie să vadă ansamblul cinematografic și detaliul ca un adevărat pictor. Să conceapă decupajul, succesiunea cadrelor, familia de culori și dominantă fiecărei secvențe, evoluția costumelor în interioare și mai ales în exterioare, la diverse ore ale zilei și anotimpului, ca pe o complicată partitură cromatică.

H. GEORGESCU: De comun acord cu regizorul, la sugestia scenariului, am conceput costumele daciilor din materiale groase, de casă, în culorile naturale ale pietrei, mușților, pămîntului pe care îl lucrau strămoșii noștri.

L. METSCH: Și eu am colaborat foarte bine cu operatorul întorsureanu la «Zodia Fecioarei». El a înțeles și mi-a realizat printr-o iluminare și o unghiuiație specială, indicația mea ca Midia să apară cu rochia ei roșie sugerînd vinovația, treptat, din întuneric spre lumină. Fiecare operator ar trebui să decidă ilumi-



La filmele lui Fellini (scenograf Gherardi) costumele și decorul sumptuos, simbolul fanteziei și al obsesiei spectaculosului fac parte din însăși tematica artistului.

narea unui decor sau costum consultîndu-se cu pictorii scenografi.

N. MEROLA: Uneori poți obține prin jocul de culori al costumelor efecte caricaturale deosebite. Lucrînd la filmele lui Gopo (extrem de dificile pentru scenograf, fiindcă alternează tot timpul satira cu lirismul, convenția și fantezicul cu realitatea), am avut numeroase probleme de «divorț» voit între costum și decor.

FL. TOMESCU: Cum nu întotdeauna intențiile noastre exprimate în schițe sînt înțelese, poate n-ar fi rău ca o dată cu schițele să ne formulăm și în scris concepția noastră. E mai... «plastic».

(În orice caz mai sigur).

REP.: Să încercăm o scurtă recapitulare a problemelor esențiale, care să țină loc de concluzii.

Colocviu realizat  
de Alice MĂNOIU

- Costumul nu poate fi pentru film o preocupare minoră.
- Costumul — un important factor dramatic și psihologic.
- Costum istoric stilizat, dar nu falsificat.
- Costum de film — nu descenă.
- Modă cinematografică — nu jurnal de modă.
- Amănuntul de vestimentație — un simbol, o metaforă.
- Regizorul și operatorul de film color — doi cinești cu ochi de pictori.
- Unitate stilistică între costum și decor.
- Un costum care «să joace».

*Vedete nu există fără entuziasmul mai mult sau mai puțin frenetic al admiratorilor, fără starea de efervescență, de interes mereu în ofensivă și de curiozitate, de curiozitate nu întotdeauna de o pură noblețe, nu întotdeauna imaculat artistică a fan-ilor, adică — cum am spune noi — a fanaticilor, a adoratorilor de vedete.*



Garbo nu a fost numai un idol. A fost un fenomen social:

Fani, sau pe românește adoratorii fanatici ai vedetelor, sînt — sau par a fi — partea cea mai candidă a publicului. Ei sînt — sau se poartă ca și cum ar fi — îngerași fără prihană, care cred că tot ce zboară se mîncînză și tot ce strălucește-i aur. Ei sînt pușorii predestinați să înghită fără murmur, ba chiar cu un soi de voluptate, legendele de cele mai multe ori cusute cu ață albă pe care agenții de publicitate le țes în jurul stelelor; ei sînt cei care așteaptă ceasuri de-a rîndul la ușile hotelurilor ca să-l vadă pe idol apărînd și dispărînd; ei sînt cei care consumă tone de celuloză caligrafînd scrisori înfocate (Dragă Brîgîtte... Scumpul meu Marcello...) pe care vedeta nu apucă nicodată să le citească, dar la care răspunde conștient și tandru, printr-un secretar sau printr-o secție a întreprinderii cinematografice. Ei sînt cei care stabilesc — fără să o știe — bursa unei vedete, fluxul și refluxul popularității ei, cu o expresie tehnică: box-office-ul. Ei sînt cei care îi cer mîna Claudiei Cardinale, cei care o imploră pe Gina Lollobrigida să le trimită o șuviță de păr; cei care îi promet lui Liz Taylor că-i vor înfia copiii. Ei sînt colecționarii care păstrează cu o pioșenie bigotă: butoanele, cheile și flecurile star-urilor, un petec dintr-o cămașă atribuită lui Rossano Brazzi, un holzșurub de la automobilul lui James Dean. Ei sînt piștonii exuberanți care erau s-o sucească, s-o sucească la propriu, pe Brîgîtte Bardot, adoratorii neștiuși de care bălăul star în turneu american trebuia să se aperse folosînd agenții de poliție și de care nu a putut să scape decît deghizîndu-se într-un tînăr mustacios sau traversînd locuințe cu ieșire dublă, ca pe vremea lui Sherlock Holmes. Ei sînt acei neobosiți gură-cască, care fac de strajă în fața vilei vedetei, îi iscolesc grădinarul și-i trag de limbă menajera, cînd aceasta pleacă la piață. Ei sînt cei care se inghesuie, se lovesc, se calcă în picioare și se asfixiază ca să vinze un autograf. Toți par naivi. Uneori penibili de naivi, altelei îndușoșor de naivi, altelei scandale de naivi. Dar numai această puerilă ingenuitate să fie suportul stării lor de soldați voluntari și dezinteresați ai unui cult care nu le promise nimic, nici măcar viața de apoi!

#### DINCOLO? CE-I DINCOLO?

Dacă trecem dincolo de stratul de candoare care acoperă psihologia adoratorilor de vedete, simplitatea pare să se coloreze mai nuanțat. Dincolo de acest strat vom descoperi nostalgia unui strat social, poate nu prea activ, poate nu prea inteligent, dar plin de bunăcredință și de nădejdi; dincolo de admirația această expusă ridicolului stau speranțele nestăbule ale dactilografelor, mișinelor și ale altor fete credule, care așteaptă feți frumozii secolului nostru, care nu mai vin pe cai albi înșpuși, ci în Rolls-Royce-uri căpușite cu piele roșie; dincolo este amăgirea copilăroasă a chelneriței care crede că cea ce s-a întîmplat cu feteșcana aceea necăjită, pe nume Marilyn Monroe (minus sîrșitul) se va întîmpla — poate într-o zi — și cu ea; dincolo este fascinația pe care o exercită acea faimoasă lume a telefoanelor albe asupra unor ființe din umbra sau din penumbra vieții. Mai ales această fascinație pune în mișcare cultul vedetei. Ea este alcătuită din complexe de inferioritate, din speranțe disproportionaște și din forța hipnotică pe care spectacolul opulenței extravagante — o exercită aproape întotdeauna asupra spiritului mic burghez. O americană mijlocie poate să nu știe cum arată mausoleul din Halicarnas, dar este exclus să nu știe că faimoasa piscină a lui Jane Mansfield era construită sub formă de inimioară.

#### IDOLII — PROIECTIA UNEI GENERAȚII

Dincolo de exuberanța ingenuă și deseori deplasată a fan-ilor stă nevoia adolescenților — și nu numai a lor — de a găsi în lumea înconjurătoare modele de admirație și de imitație. O vedetă este proiectia lumii interioare

## MITUL VEDETEI

## Măreția și decăderea „fan“-ilor

de

Ecaterina OPROIU

a unei generații, proiecția nostalgiai ei, a idealului ei estetic și erotic. O vedetă exprimă stilul și gustul unei epoci, cultul sau mizeria unei epoci, modul de a concepe iubiri, coeficientul ei de sentimentalitate sau de cinism, gradul de conformism și de ipocritzie, sau dimpotrivă saturația în fața artificialității și a prejudecăților. O vedetă este barometrul unui moment istoric, al unui anumit moment istoric. Ea nu poate fi ruptă de generația care a inventat-o și a slujit-o. A o scoate din contextul în care a apărut înseamnă a o expune ridicolului. A o judeca în afara acestui context este o aberație. Răsfoiți istoriile cinematografului sau revistele anului 20 și imaginați-vă pe idolul aceluia deceniu, pe «nefericitul print al amorului», seducătorul cu tenul smead și cu priviri de jar, imaginați-vă pe Rudolph Valentino, cu freza lui sculptată-n briantînă, dansînd tango în mijlocul adolescenților ye-ye și al feteșcanelor în mini-jupe. Și doar Valentino n-a trăit pe vremea cruciadelor sau a lui Nabucodonosor. Acum patruzeci de ani, aparițiile sale în public au declanșat un fanaticism de masă. Idolul, mereu în lipsă de bani, făcea reclamă produselor cosmetice («Dacă tenul meu n-are rival, asta se datorează cremei X...»). Femeile se îmbulzeau în jurul estradelor, se călcau în picioare, se păruiau, leșinau. Cînd a murit (1926), sicriul său, păzit de poliție, a fost urmat de 30.000 de femei; la ceremonia religioasă au avut loc înclădări sîngerose, soldate cu morți și răniți, casa idolului a fost devastată de admirațoare. Arhiva filmului n-a mai consemnat un asemenea delir. Pentru generația noastră acest paroxism rămîne un mister. «Fata șeicului» la care părinții și bunicii noștri plîngeau, pe noi ne face să rîdem. E cu puțință ca peste un alt număr de ani, încelegem nostru Belmonto să apară generațiilor care vor veni, la fel de caraghios! Pentru noi așa ceva este de neconceput. Idolii cinematografici nu pot fi transplantați. Cu rarissime excepții ei nu pot respira decît oxigenul unui anumit deceniu. În afara acestui deceniu ei rămîn un motiv de stupefacție.

Rudolph Valentino a fost invenția unei generații sufocată de «la belle époque», cu divele-parizer încinse în corsete, cu interioarele în care se aglomerau pînă la sufocare pururile și franjurile unei mode moștenită de pe vremea lui Napoleon al III-lea, o epocă în care amozorii erau ascunși în dulapuri Biedermeier. Enigmatul, pasiionatul, exoticul Rudolph Valentino a fost tentativa mic-burghezei de a evade, chiar numai în imaginație, dintr-o viață prozică și fără mistere, cu soți musticioși și onorabili, care merg pe furie la french-can-can. Cîteva ani mai tîrziu, Marlene Dietrich cu costumele ei scandalose, cu corăpiile ei de mătase neagră, cu penele ei agățate pe cap și nu numai pe cap, cu vocea ei răgușită, cu privirile ei ucigătoare, cu figuratele ei uriașe — avea să fie tot o reacție, dar o reacție împotriva respectabilității, fronda în fața puritanismului burghez, a conformismului mălaie, a snobismului persoanelor «bine»; așa cum după 1932, Mae West cu formele ei pline, cu limbajul ei verde, cu totala ei lipsă de complexe avea să însemne primul triumf împotriva sentimentalismului cu aere de fatalitate, prima victorie cinematografică a ideii «naturalia non sunt turpia».

#### BARDOT-ISMUL, FENOMEN SOCIAL

La un moment dat, forța cu care s-a proiectat o anumită generație într-o vedetă a fost atât de profundă, încît starul a depășit ceea ce se părea că este un punct suprem, adică situația lui de idol. Pe această treaptă, stătea a deveni fenomen social. Cel 70 de ani de cinematografie cunoscut două momente de acest tip: unul se numește garbismul; celălalt bardot-ismul. Greta Garbo a fost un



Cind apar, lumea se stringe in jur și le privește ca pe o curiozitate a naturii...

mal du siècle. Personajul său intangibil, frumusețea sa «de opoziție», haloul de enigmă și subtil pe care DIVINA l-a purtat tot timpul în juru-i, ca și misterul său, deseori regizat, au închis nevoia de puritate și de absolut a unei epoci, refuzul unor generații de a se lăsa potopite de vulgaritate, proba pe care secolul XX a vrut să și-o acorde ca să-și demonstreze că n-a distrus sămânța romantismului și că mai poate aspira spre zone immaculate. Dar Brigitte Bardot? Cum se explică forța extraordinară a acestei tinere, care a devenit peste noapte un factor economic de importanță națională, un element care a influențat și influențează balanța de conturi a Franței? Bineînțeles este amestecat aici un bun coeficient de șansă. Dacă trecem însă peste el, mitul Bardot rămâne proiecția unei generații occidentale, pentru care războiul a reprezentat o nebuloasă amintire din copilărie, un tineret vital, nu lipsit de tandrețe, dar nici de egoism, un tineret care a ajuns mult mai rapid la o oarecare independență materială și care vrea «să-și trăiască viața» («vivre sa vie») — se numește doar filmul lui Godard, fără să mai țină seama de conformismul burghez (uneori chiar fără să mai țină seama de nimic), Brigitte Bardot, «femeia-copil», cu coama ei neșesălită, cu impermeabilele ei de midlineță în șomaj, cu oroarea sa de bijuterii, de pene și de deghizări sofisticate, a reprezentat contra-ofensiva generațiilor de după război împotriva tipului clasic al starului, împotriva tipului clasic al vampi sofisticate, care juca sentimentele cu fluturări de pleoape, cu palpitări de nări, cu buze tremurânde. Ea a scandalizat burță-verzime și pe clerici, pentru că a avut curajul să redea sentimentelor elementare și în primul rând iubirii — înfățișarea ei firească. Să nu poetizăm. Naturalitatea aceasta are și ea doza ei de sofisticare a antisofisticării. Mitul lui Bardot nu a fost ridicat și consolidat în afara oricărui interes comercial. Dar dincolo de scandalurile provocate de filmele ei și de calculele lui Vadim, mitul Bardot s-a clădit în mod poate paradoxal pe dorința unei generații de a demitiza vedeta: o genera-

ție care a refuzat să se mai închine la vechii idoli, dar care nu știe sau nu poate să renunțe la idolatrie. Pentru istoria cinematografului, Brigitte Bardot este momentul în care idoul coboară de pe piedestalul său și renunță la riturile sale intimidante. Cu Bardot, vedeta vrea să devină, să redevină om, cu ea starul începe să-și cristalizeze contrarul lui, adică antistarul.

Hollywoodul, principalul fabricant de mituri, este azi quasi-compromis. Marii actori ai Europei îi refuză avansurile și atunci când nu mai pot să țină piept tentației, nu mai ascund că traversează Oceanul exclusiv din motive financiare. Epoca de aur a idollilor a intrat în faza ei de aramă. Existențele incandescente ale actorilor de cinema, care în al 4-lea deceniu al secolului nostru hrăneau iluziile micii burghezii, au ieșit treptat din zona fabulosului. Vechile prințese ale ecranului se sting uitate. Elizabeth Taylor este ultimul exemplar al tipului de star în forma lui legendară. Ea cutreieră continentele cu o curte de regină, închiriază palate, dă publicității lista unor cadouri priariere și uluiește mica burghezie mondială cu fastul existenței ei de persoană îmbogățită, acaparatoare-risipitoare. Dar scumpa noastră Cleopatra este ultimul mohican, ultimul idol care vrea să dispară, așa cum a apărut. Iășindu-și adoratorii cu gura căscată, strivindu-i cu descrierea faimoaselor sale vestimente de cincișia, a diademelor regale, a celor 200 de valize și a celor 12 călești și pisicuțe cu care a poposit în peninsula Italia. În lumea filmului contemporan și mai ales în lumea filmului european în care există — orice s-ar spune — o cantitate mai mare de inteligență și de bun simț, tipul acesta de autopropagandă devine din ce în ce mai ridicol.

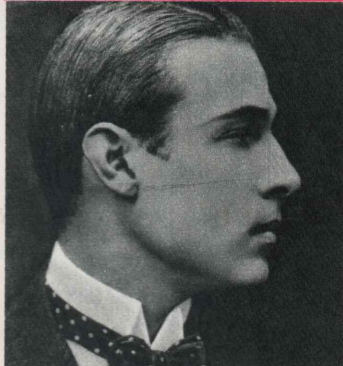
#### CARE ESTE AZI SOARTA FAN-ILOR ?

Soarta lor urmează, bineînțeles, soarta filmului. În ultimul deceniu pe toate continentele se petrece o bifur-

care a destinului cinematografului. Un drum este drumul superproducției, adică al operelor de mari resurse financiare. E drumul rentabilității și al divertismentului. Celălalt drum stă sub semnul încă destul de puțin cristalizat al «noului cinema». E drumul eforturilor de a face ca filmul să supraviețuiască ca artă. E drumul celor care se opun să mai facă din cinematograful o uzină de vise. Acest drum respinge ideea de fan. Pe acest drum condiția de «adorator de vedete» este o stare umilitoare. Mișcând pentru demistificarea vieții în general, noul cinema privește cu ironie, și uneori chiar cu furie, ideea de cult al vedetei. Priviți cum arată pe dinăuntru mitul vedetei — spune Malle în «Viața particulară». Priviți! repetă John Schlesinger în «Darling». În jurul celor mai profunde opere ale noului cinema există o atmosferă de anti-idolatrie. Mastroianni, Julie Christie, Simone Signoret și foarte mulți alții refuză să mai respire atmosfera de legendă susținută de o publicitate care contează pe infantilismul cine-consumatorului. Ei refuză să fie zeificați din multe motive, dar în primul rând pentru că această stare de idolatrie li se pare nedemnă de un secol al rațiunii și al lucidității.

Practic, fan-ii se află în acest deceniu sub două mari presii contrarii: presiunea noului cinema care îl îndeamnă: să nu-ți faci chip cioplit, nici să te închini lui — și presiunea filmului comercial (cu avangarda ei, superproducția) care are nevoie de starea de subdezvoltare intelectuală pe care o reprezintă cu destulă vervă fan-ii. Scoterea fan-ilor din starea de idolatrie este însă un proces care nu poate avea loc peste noapte pentru că aici e de luptat nu numai cu adorația oarbă, ci și cu omenesca noastră naivitate, cu credulitatea la fel de umană, cu nevoia omenescă de amăgire și de autocăgire, cu impulsul pe care îl regăsim la cele mai noble viețuitoare, impulsul de a căuta în mediul înconjurător modele de admirație.

Imaginați-l pe Valentino, revenind...



...azi, în mijlocul acestor frenetici admiratori ai Beatles-ilor și al lui Belmondo.



# „ZODIA FECIOAREI“ sau PERMANENȚELE MITOLOGIEI

de CĂLIN CĂLIMAN

Nu cred că ne înșelăm considerînd filmul lui Manole Marcus, prieluit de scenariul scris de Mihnea Gheorghiu, drept unul dintre cele mai ambițioase proiecte pe care și le-a propus cinematografia națională. Legendă și realitate, mit și contemporaneitate se conjugă, se întrepătrund, se condiționează și se dispută; legendă și realitate, mit și contemporaneitate sînt chemate să dimensioneze povestea cinematografică pe scara unei problematice umane și veșnic moderne, dincolo de un spațiu și un timp anume. Permanențele mitologiei, reflectate în universul de viață al unui sat dobrogean din timpul nostru, rezonanțele iuștitoare tragice, transmise peste epoci de modelele antice conferă peliculei o anume greutate specifică. Substraturile mitologice ale tragediei moderne pe care scenariul lui Mihnea Gheorghiu o aduce pe ecran sînt organice legate de trecutul și istoria pămîntului dobrogean, opera cinematografică conturîndu-și un pregnant specific național. Obiceiuri și datini pămîtene care au străbătut timpurile sînt integrate armonios în acest film în care, peste timp și secole, sînt aruncate punțile unor permanențe.

Acțiunea filmului se desfășoară în contemporaneitate, dar suflul tragediei antice se face simțit cu vigoare, învăluind povestea într-o aură fabuloasă, cu semnificații general umane. Dezbaterea epică și etică este concentrată în jurul psihologiei personajelor, a căror lume de sentimente este luminată din revelatoare unghiuri de vedere. Consecvent punctului de pornire, sintetizat în citatul virgilian ales drept motto — «Întoarcerea constelației Fecioarei prevestește timpul dreptății» — filmul își propune să întreprindă, în spiritul și tonul tragediilor antice, operația verificării trăinicieii sentimentelor umane, trecerea conștiințelor prin purgatorul purificator al propriilor responsabilități morale.

## ADEVĂRUL PURIFICATOR AL UNEI TRAGEDII MODERNE



Aici, în acest cadru ars de soare și vânturi, Lut (Cristea Avram) și Midia (Ioana Bulcă) au declanșat cîndva tragedia.

Dita (Ana Szeles) o eroină tragică modernă care preferă pieirea unei existente neconforme viselor sale.

Cinci fete tinere, îmbrăcate în alb, alcătuiesc un grup similar corului antic.



Tragedie modernă, cu ecouri antice, «Zodia fecioarei» este construită după canoanele tragediei clasice, unitatea de timp (acțiunea este cuprinsă în 24 de ore, între două răsărituri de soare), unitatea de loc și de acțiune conferindu-i posibilitatea unei exprimări concentrate, rotunde. O dată cu liniștea tragică așternută peste oameni și întinderile nesfîrșite de apă după deznodămîntul dramatic, parcă necesar, conflictul filmului este dus oină la epuzarea totală, pînă la ultima sa respirație. Personajele se află în fața sfîrșitului iremediabil al unui rău și tragedia celor doi tineri, Dita și Dionis, care, formați într-o societate nouă din temelii, ostiile compromisiurilor, ispășesc o vină în sine dramatică a părinților lor, se împletește cu sentimentul de înălțare morală pe care îl conține, dintotdeauna, adevărul purificator.

Scenariul lui Mihnea Gheorghiu i-a prilejuit regizorului Manole Marcus realizarea unui spectacol cinematografic de o bărbătească poezie, în care fabulosul și cotidianul se țes într-un tot unitar. Cu «Zodia Fecioarei», regizorul își depășește, credem, nivelul realizărilor sale de pînă acum. Mulți factori contribuie la reușita sintezei artistice. Încă din scenariu, personajele capătă forță de generalizare. În Dita, de pildă, tinăra și frumoașa dobrogeană, se întînesc trăsăturile obișnuite ale unei fete din zilele noastre cu ecourile mitologice ale zeiței dragostei pasionale, protectoarea principiului iubirii universale. În Dionis, tinerețea eroului se împletește cu bucuria de viață a tineretii lui Dionysos, legendarul stăpîn al bucuriei.

Construcția filmului urmează contrapunctul scenic. Acțiunea se desfășoară paralel cu serbarea spectaculoasă a recoltei. Ritmul filmului este susținut de această întrepătrundere de planuri, viață, tradițiile populare și mitologia completîndu-se în evidențierea sensurilor filozofice generalizatoare. Ca o presimțire a deznodămîntului, un leit-motiv tragic punctează de la un capăt la altul filmul. Din dreptunghiul ecranului, țapul rău prevestitor străjuiește desfășurarea. Întreg drumul Sabinei spre casă este tulburat de altfel de această presimțire tragică: urutul asurzitor al mașinii acoperă muzică și vorbe, exploziile de la cariera de piatră acoperă urutul asurzitor al mașinii, blocurile de piatră de pe marginea șoselei par stranii, ireale. Un zvon de furtună agită plasele pescarilor. Contrapunctic, o mască grotescă de carnaval, apoi apariția fratelui mut al Ditei, altă mască de carnaval, alta și alta, și apoi din nou coarnele amenințătoare ale țapului... Și tot



o producție a studioului «București»

**REGIA:** Manole Marcus  
**SCENARIUL:** Mihnea Gheorghiu  
**IMAGINEA:** Sandu Întorsureanu  
**MUZICA:** Tiberiu Olah  
**SCENOGRAFIA:** Ion Oroveanu

**COSTUME:** Lucia Metsch  
**SUNET:** Ing. Andrei Papp  
**MONTAJ:** Lucia Anton

**INTERPRETEAZĂ:** Gilda Marinescu (*Sabina*), Cristea Avram (*Lut*), Ioana Bulcă (*Midia*), Ana Szeles (*Dita*), Mircea Bașta (*Tekir*), Sorin Postelnicu (*Dionis*), Mania Antonova (*mătușa Hera*), Peter Paulhoffer (*Marin*), Jorj Voicu (*instructorul*).

## Întoarcerea constelației Fecioarei prevestește timpul dreptății

(Virgiliu)



contrapunctic, serbarea veselă a recoltei, pregătirea grandiosului spectacol în aer liber, mesenii nunții, grupurile de femei care comentează evenimentele...

Viața satului dobrogean, tradițiile folclorice, motivele mitologice se întrepătrund, se completează, se dispută...

Momentul culminant al filmului este finalul. Aici, în înlemnirea statuară, dureroasă a grupurilor de oameni ce scrucează depărtările, în căutarea zadarnică a unui semn de viață, contemporaneitatea și mitologia se confundă. Grupul femeilor îndoliate par coloane de piatră ale marelui amfiteatru. Este un moment de intensă tragedie, care se consumă liniștit, în tăcere, fără exteriorizări, fără multe vorbe.

Culoarea, în filmul lui Manole Marcus, are deosebite valențe afective. Cromatica urmează fidel scurgerea timpului și adâncirea dramei psihologice, particularizând prin nuanțe diferite chipul fiecărei ore din cele 24 ale filmului. Operatorul Al. Întorsureanu este autorul unei imagini cu certă originalitate. Marea își schimbă nuanțele într-o devenire ciclică, de la roșu irizațiilor solare până la seninul apelor calme care ascund «palatul de cleștar» al celor doi îndrăgostiți, de la ceața tulbure a mării înnoptate prin care plutesc parcă duhurile zeităților avatice și până la noua explozie solară a roșului aprins, încărcată de alte semnificații. La reușita sintezei artistice, remarcabilă este contribuția compozitorului Tiberiu Olah. Fără ostentație prezentului deznodământului tragic constituie un leit-motiv și al benzii sonore, neliniștea personajelor, sentimentele lor tulburi fiind însoțite, pregătite și comentate muzical cu o revelație discretă. Cadrul ales pentru desfășurarea acțiunii și adaptările de rigoare, pentru ca atmosfera satului de pescari să se asociază organic cu vestigiile unui trecut legendar, sînt datorate lui Ion Oroveanu; încă odată, pictorul scenograf face dovada gustului și rafinamentului său artistic. Pe de altă parte, «Zodia Fecioarei» constituie o reușită verificare a consecvenței cu care regizorul Manole Marcus cultivă în filmele sale forța de expresie a decorurilor naturale.

UN SPECTACOL

PATETIC

O

CONSTRUCTIE CONTRAPUNCTICĂ

Poate că filmul nu a găsit întotdeauna tonul cel mai potrivit în armonizarea — dificilă de altfel — a realismului vieții cotidiane cu sensurile mari, filozofice, ale povestirii cinematografice. Unele stridente există în film, și cu toate eforturile unor actori de talent (ca Jorj Voicu sau Jean Constantin), cu tot umorul unor evoluții ale celor doi, repetițiile marelui spectacol în aer liber par că vin din alt film. Aceasta se întâmplă, poate, pentru că realizatorii au încercat să dea cit mai multă viață și spirit, episoadelor, dar trebuie să recunoaștem că satira la adresa unui instructor artistic cu vederi cam înguste nu-și prea avea locul tocmai în «Zodia Fecioarei». Unele dialoguri (între Dita și «Neptun», sau discuția fetelor pe plajă) rămîn deficitare la capitolul autenticității, poate și datorită unei interpretări pripite, spre deosebire de celelalte momente ale filmului, de mare vigoare artistică.

Din distribuția, în general bună, ne oprim de la bun început la două: o reafirmare și un debut. Ioana Bulcă, nu știm de ce îndelung uitată de cinematografie după rolul frumos din «Moara cu noroc», reappare pe ecran în Midia. Personajul său este puternic ancorat în viața de zi cu zi și poartă, totodată, amprenta modelului antic; frumusețea agresivă a Midiei ascunde în același timp și o mare generozitate sufletească. Tragică revelație pe care eroina o trăiește este redată de actriță cu discreție, măsură și nuanță. Debutul pe ecran al actriței Gilda Marinescu, în rolul Sabine, coincide cu afirmarea unor adevărate descoperiri în cinematografia. Confrontările dintre cele două femei, de-a lungul filmului, ca și tragedia lor împăcare din final, sînt câteva dintre cele mai bune momente din «Zodia Fecioarei». Personajul Hera, interpretat de Mania Antonova realizează de asemenea un moment de mare intensitate al filmului, după cum se cuvine a fi notat debutul tînărului Sorin Postelnicu (Dionis) sau contribuțiile altor actori: Ana Szeles (Dita), Cristea Avram (Lut) și mai ales Mircea Bașta (Tekir), grav, profund, în același timp de loc teatral.

«Zodia Fecioarei» este un spectacol străbătut de patosul unei arte cu revelatoare profunzimi.

## PLEDOARIE PENTRU FRUMOS

D.I. SUCHIANU

## DOUĂ INTERPRETĂRI

ION POPESCU - GOPO

## SURISUL TRAGEDIEI

MIRCEA MOHOR

Există în acest film un aspect de care cronică lui Căliman nu s-a ocupat. Un caz elocvent de sinteză între antiteze. Avem pe de o parte un fapt odios, dintotdeauna inspirator de oroare: incestul. Avem pe de altă parte doi tineri, aproape copii, care reprezintă maximum de puritate morală, îmbogățită de o imaginație care preface totul în bunătațe și frumusețe. Acești doi copii se iubesc și se pregătesc de nuntă. Dar chiar în ziua aceea află că sînt frate și soră. Tatăl fetei și mama băiatului avuseseră legături vinovate; fiul ei era copilul lui. Cei doi tineri vor avea și ei un copil, care va fi deci de două ori incestuos. Oroarea care îi cuprinde pe amîndoi nu se traduce în lamentare. Doar cîteva scurte fraze spuse de fața tatălui ei în fața celeilalte femei. Fraze care sună lapidar ca un verdict de tribunal. După aceea oroarea ia forma unei imense și senine nevoi de purificare, de spălare a nevinovatului lor păcat.

Oroarea de incest este aci așa de imensă, încît merge pînă la propria ei anulare. Urîciunea va fi distrusă prin moarte. Nu moartea disperată a sinucigașului, ci o moarte înțeleaptă, cuminte. Urîciunea adusă de alții peste fericirea lor nu va știrbi nimic, nu va împuțina cu nimic puritatea amorului dintre ei. Acesta va rămîne ce a fost el totdeauna: ceva frumos și nevinovat.

Mihnea Gheorghiu a demonstrat un adevăr dialectic: că din o oroare foarte mare, din groaza față de urîciunea, murdărie, decădere, perversitate, se poate naște, ca o contradicție, o mare curățenie morală.

Preluarea miturilor, legendelor și confruntarea lor cu realitatea este frecvent întîlnită în cinematografie. Exemple pot fi nenumărate. Notez ca preferate: «Frumusețea diavolului» (1949) de René Clair, «Orfeo Negro» (1958) de Marcel Camus sau «Orphée» (1949) de Jean Cocteau. Am indicat doar trei dintre filmele care mi-au plăcut mai mult, și dintre acestea trei eu prefer fie interpretarea lui René Clair, fie pe a lui Jean Cocteau (ultima erudită și mai greu de pătruns). Manole Marcus a ales spectaculosul lui Marcel Camus. Interpretarea unei legende, a unei povestiri clasice populare, a unor titluri foarte cunoscute, pune de la început în discuție: *atitudinea realizatorului*.

Realizatorul are de ales, în mare, două atitudini: ori se *supune* miturilor, legendelor și este dominat de inevitabilitatea deznodămîntului adesea fatal eroilor ori, și aceasta ar fi cea de a doua atitudine, ia poziție față de mit, pătrunde în nebulosa care-l înconjoară, îi caută rădăcinile reale, prezentîndu-l omului modern ca pe o imagine a ignoranței trecutului în comparație cu cunoștințele contemporane. Nu sînt critic cinematografic și de aceea pot să argumentez cu exemple concrete cuvintele mele. Față de mitul faustian și legenda lui, echipa condusă de mine a transformat înfricoșătorul tîrg într-un fapt real, pot adăuga *banal* (*Ucigă-l loaca* apare ca un neputincios în fața omului înarmat cu cunoștințele și cultura modernă, și fuge pînă la urmă păcălit, demonstrînd astfel dezordinea și haosul lumii în care «trebuie crezut și necercetat»). Regizorul Manole Marcus face concesiile fatalității, nu-i caută o explicație științifică, supunîndu-i pe eroii săi neîndurătorului destin. Cred că aceasta ar fi observația principală pe care o aduc filmului «Zodia fecioarei». Cînd am citit scenariul lui Mihnea Gheorghiu — într-o formă încă nefinisată — am fost entuziasmat și așa fi vrut să realizez filmul, dacă mi-ar fi fost incredințat. Dacă așa fi făcut acest film, așa fi folosit exact aceiași actori, excelenți, același operator a cărui imagine trebuie lăudată, același decorator pe care-l felicit și același compozitor talentat. Filmul ar fi ieșit poate la fel, deși colegul meu are mai multă experiență și îl admir pentru toate filmele sale — dar dacă l-aș fi făcut eu, spuneam, așa fi avut cealaltă atitudine față de mit.

Nu vom putea înțelege pe deplin sensurile filmului «Zodia Fecioarei» dacă vom face abstracție de accepțiunea pe care realizatorii o acordă ideii de destin privit ca forță motrice obligatorie a genului tragic. Filmul conține în acest sens o definiție deductibilă. Pentru asta trebuie să pornim de la observația că Lut și Midia au trăit o dragoste similară celei dintre Dita și Dionis, dar că dintr-o pricină sau alta ei s-au despărțit. Dragostea a continuat să persiste în inimile lor și a determinat, cîndva, într-o noapte, pe malul mării, adulterul. Dita-Dionis au moștenit de la cei ce le-au dat viața setea de dragoste. În calea fericirii lor se interpune însă vina părinților. Din schema subiectului, rezultă limpede că Lut și Midia își reneagă idealurile, devin prizonierii inerției, acceptînd o existență care nu este altceva decît un compromis. Destinul aici nu este înțeles ca o forță exterioară omului, ci într-un anume fel ca un atribut al acestuia. Eroarea tragică rezultă din modul în care eroii înțeleg să existe, în raport cu valorile, iar culpa tragică aparține în întregime eroilor. De remarcă în cazul celor doi tineri, Dita și Dionis, că moartea nu apare ca un imperativ al conflictului, ci ca un act liber consimțit. Nimeni nu le cere să moară pentru a ispăși o vină care este și nu este a lor. Dimpotrivă, neputînd să existe conform aspirațiilor care îi caracterizează, cei doi tineri preferă să piară curmînd, o dată cu viața lor arsă de seceta neîmplinirii, și perpetuarea eternă a erorii. Ei pierd conștienței de faptul că împreună cu ei piere și sursa tragediei lor.

De aci, de pe acest pisc al durerii și generozității, formula filmului își dezvăluie un sens surprinzător. Cele două planuri, real și șimțic, aflate în contrapunct, nu sînt decît capetele de evoluție a fenomenului tragic. În serbările dionisiace distingem pretragedia. Obiceiurile diferitelor civilizații se succed ca tot atîtea forme de evoluție a tragediei.

Asociat cu conflictul tragic propriu zis, planul mitic capătă astfel semnificațiile unui necrolog pe care un dramaturg înzeștrărit el elaborează pe marginea existenței milenare a fenomenului însuși. Fascinantă viziune. O viziune care conferă operei de artă dimensiunile unui act de cultură.

# RESPONSABILITATEA ARTISTULUI

A apărut pe ecrane la începutul lui martie, «Un film cu o fată fermecătoare» (titlul pare să indice mai degrabă un provizorat, pare să fie o paranteză pe lângă un alt titlu care n-a fost găsit încă, sau asupra căruia nu s-a convenit). Facem observația aceasta pentru că ea indică o incertitudine care, într-o măsură, s-a răsfrînt și asupra tratării temei, ca și asupra moralei povestirii cinematografice. Presa cotidiană, săptămînalele, ca și radio-ul și televiziunea au comentat amplu și în spirit critic pelicula studioului București, revenind asupră-i între altele și dintr-o nevoie de a repune în discuție o problemă ce angajează o enormă responsabilitate — este vorba despre etica tineretului — și care nu putea fi doar *in parte* lămurită. Filmul a suscitât discuții, filmul a devenit apoi dintr-o dată indiscutabil prin revelarea unor greșeli de fond și de concepție socotite a fi precumpănitoare.

## Condiția operei de artă este de a educa

Nu vom stăruir aici spre a face în amănunt o analiză a filmului, considerînd că e mai util cu acest prilej să reamintim răspunderea artistului față de societate, ca și condiția funciară a oricărei opere de artă, care este aceea *de a educa*. Nu credem că această intenție le-a fost străină sau că a fost cu bună știință eludată de realizatorii filmului cu «O fată fermecătoare» și nu dorința de a ne oferi o poveste fără morală a fost scopul lor cum nici, ceea ce ar fi mai grav, să ne ofere o poveste în care să triumfe imoralitatea. Ar fi să punem suspiciunea înaintea rațiunii și gîndul pătimăș înaintea principialității etice și estetice, singurele care pot călăuzi și arta ca și critica ei (care de multe ori nu vede decît fie numai defecte, fie numai calități).

De unde acele lipsuri în filmul care a nemulțumit atît? Legat de aceasta, am dori să amintim aici — a cita oară? — importanța de a avea *film de actualitate* ca și *difficultatea* și *exigența* de care trebuie să țină seama scenariul de actualitate. Lipsa de distanță între faptele ce se petrec și artistul care le observă este în acest caz nu un avantaj ci un handicap.

Nenumărate exemple arată că o cinematografie de prestigiu s-a afirmat întotdeauna ca atare prin filme de actualitate, prin filme în care spectatorul s-a putut recunoaște și a putut recunoaște lumea în mijlocul căreia trăiește, ridicîndu-se totodată la nivelul unei înțelegeri superioare a societății, a raporturilor sale cu

alcătuirea respectivă. Așa s-au petrecut lucrurile în cazul neorealismului italian, și mai de curînd în cel al «free-cinema»-ului englez.

Înțelegerea cuprinzătoare și exactă a lumii în lumina celei mai avansate dintre filozofii, posibilitățile de realizare și de afirmare pe plan uman, pe care socialismul le oferă omului împreună cu certitudinea destinului său în ambianța societății noastre au dat naștere unor noi trăsături de caracter, unor caractere noi și unui complex de relații care sînt deosebite, specifice acestei lumi. Iată un prim jalon care ar fi pentru artist unul din planurile activității sale, al observațiilor pe care le face înăuntrul acestei lumi. Există astăzi pe șantiere și în uzine, pe băncile școlilor de specialitate și institutelor de învățămînt superior, un tineret crescut în spiritul acestei epoci, gata să preia și să ducă mai departe realizările de pînă acum, un tineret care poartă cu sine o psihologie și o problematică surprinzătoare tocmai în nouitatea, în prospețimea ei. Iată dar sursa de la care pornește artistul care vrea să vorbească despre tineret. Este un punct de pornire sau un reper pentru povestitorul care selectează pentru ca apoi, prin exemplul la care se oprește, să pledeze o cauză superioară.

## Opera de artă este atitudine. este poziție

O condiție a exprimării artistului stă în capacitatea lui de a sesiza și reda pilduitor pentru ceilalți, folosindu-se de mijloacele atît de convingătoare, de seducătoare și de spectaculoase ale artei, ceea ce trebuie urmat și ceea ce trebuie abandonat dintr-o întimplare denumită conflict dramatic. Cu riscul de a deveni pedanți, vom aminti că un conflict dramatic autentic face să se înfrunte cu forță, cu fluctuații și surprinzătoare pîruete, dar totdeauna cu triumful unei idei nobile, fapte și poziții antagonice, că însăși această dispută slujește la conturarea ideii pe care artistul urmărește s-o impună și că o învățătură se degajă de fiecare dată cu impetuozitate la capătul desfășurării dramatice. Echivocul n-a generat niciodată opere de artă, și nici confuzia. Opera de artă este atitudine, este poziție.

## De la cauză la efect

«Un film cu o fată fermecătoare», deși analizat în numeroase cronici de specialitate în dorința de a i se

desluși limitele, lipsurile și eventualele lui trimeri, rămîne în continuare pasibil de analize profesionale, menite să discearnă pe lângă dificultatea neîndoieinică a problematicii abordate, obligația de a dezbate și pleda, pro sau contra unor manifestări, tocmai din dorința de a educa și a face mai ușor de înțeles unele comportări «ciudate». Este cu alte cuvinte nevoie să se arate cauzele și efectele atunci cînd vrei să pui în discuție un caz cum este cel al «eroinei» filmului lui Bratu, Ruxy, și nu numai de a ilustra — cum din păcate se cam întîmplă în film — unele episoade care privesc existența sa «neobișnuită». «Fetele fermecătoare» nu sînt o noutate nici în literatura clasică, nici în cea modernă și nici în cinematografie. Ca fenomen periferic ele există și în societatea noastră, fără să fie un produs uman al acesteia, și deci fără posibilitatea de a o exprima într-un fel sau altul. Ruxy n-ar fi putut să apară așadar pe ecran decît în postura unui copil rătăcit, observat prin ochii mării familii pe care o alcătuim și supus judecății acesteia. Aceasta ar fi fost una din modalități. Obligatoriu, personajul trebuie deci investigat în funcție de două din dimensiunile sale: una care se referă la cauzele care l-au determinat să se abată de la conduita normală a existenței noastre și cealaltă — a aspectului penibil și umilitor pe care-l capătă întotdeauna acest mod de viață la cei care îl practică.

Există, credem, două atitudini posibile în discutarea artistică a acestui caz:

a) Să observi și să aprofundezi chiar pînă la nuanțe, dramatica și nociva în același timp, experiență de viață pe care o săvîrșește Ruxy — ceea ce și-a propus scenariul — mergîndu-se pînă la consecința ultimă a gestului ei care este scoaterea acesteia (și dacă termenul n-ar fi prea aspru și cumva retoric, chiar pierrea ei) dintr-o societate care înțelege să trăiască altfel (dar care trebuie să existe ca un punct de reper în film, pentru ca între actele săvîrșite de Ruxy și cadrul moral și uman permanent, să se nască o continuă confruntare). În acest caz sfîrșitul trist și ireversibil al lui Ruxy n-ar fi apărut decît ca o confirmare a faptului că în lumea noastră ireverența față de normele etic-morale, complacerea în «experimente ciudate» de viață duc dreptat la autoexcluderea din rîndurile ei. Personajul putea fi privit cu o sensibilitate pentru soarta tristă și tragică a lui și atunci am fi asistat la o dramă, sau putea fi ironizat, satirizat prin comentariul cu care autorii unui film însoțesc ceea ce descriu ca fapte și întîmplări.

b) Personajul și conflictul filmului puteau fi și astfel dimensionate încît pe măsura desfășurării acțiunii — existînd intenția de a dovedi că mediul în care trăim veghează asupra vieții și comportării noastre, mai devreme sau mai târziu, o va aduce pe calea cea dreaptă. În acest caz trebuia să simțim această veghe iar treptele recuperării unui personaj ca Ruxy, de pildă, să fie vizibile pentru cel ce urmărește filmul. Aceasta ar fi justificat finalul fetei fermecătoare în actuala lui înfățișare.

Pe cît se pare însă necunoașterea îndeajuns a

esenței unei asemenea «fete fermecătoare» și a adevăratelor ei raporturi cu societatea în care trăiește, a făcut ca realizarea filmului să se vadă silită nu arendori fie să invente raporturi, fie să sară peste unele explicații necesare, peste adîncirea unor sugestii de care ar fi fost nevoie spre a înțelege «unde bate» aceasta peliculă, ce anume vrea să susțină și ce anume vrea să infirme. Este de remarcă între altele că toate personajele principale ale peliculei aparțin periferiei noastre sociale, că le putem într-adevăr întîlni în viață dar sub forma unor cazuri izolate care, asemenea eroinei, neavînd nimic comun cu esența societății noastre, nu o pot desigur reprezenta. Fauna aceasta ocupă totuși în exclusivitate ecranul fără a i se opune pregnant un alt termen de comparație, fără să fie conținută de un mediu social judicios determinat, în raport cu care ea se vădească a fi o minoritate infimă. Lăsați la voia întîmplării, asemenea eroi pe care realitatea îi refuză, pretind totuși, în virtutea acelei condiții de generalizare, specifică artei, să-i fie ambasadori.

### Influențele și punctul de vedere propriu

Unii critici au acuzat filmul de influențe insuficient asimilate. Personaje de tipul Ruxy există în toate cinematografiile și oricare din filmele serioase produse de aceste cinematografii (și nu ne referim decît la filmele serioase atunci cînd vorbim de influențe), putea oferi cite ceva demn de luat în seamă. «La Vérité» conține o eroină aproape identică cu cea din «Un film cu o fată fermecătoare» (surprinsă evident pe un alt plan, cu toate limitele filmului pomenit). Și cu toată incapacitatea autorilor de a-și explica într-un fel eroina, ea sfîrșește totuși în mod tragic demonstrînd că acest fel de viață nu poate duce la nimic bun. Este, orice s-ar spune, o atitudine. La fel se petrec lucrurile și în «La dolce vita», de astădată însă cu un «băiat fermecător». Modul de viață al lui Marcello îl face pe acesta să-și piardă, să-și rateze o velleitară vocație de scriitor. Episodul penibil, al cărui erou este tatăl venit din provincie, este capabil să sugereze subtil dar categoric, sfîrșitul lui Marcello. Acesta va cădea într-o bună zi înfrînt de excesele și rătăcirile în care se complăce și nu va avea unde să se retragă, pentru că el nu are o familie, nu are de fapt pe nimeni. Lo Duca ne spune într-o frumoasă imagine că Marcello va pieri singur, asemenea unui bizar și ciclopic monstru marin, aruncat de valuri într-o dimineață undeva, pe o plajă pustie.

Nu credem totuși că e nevoie să abatem discuția de la subiect, invocînd drept cauze ale unor neajunsuri și neîmpliniri, unele influențe suferite de realizatori din alte cinematografii. Cultura — este un lucru în general știut — trăiește pe principiul vaselor comunicante, iar transferul de gânduri artistice, de sugestii privind limbajul și modalitățile unei arte nu face decît să tonifice arta. Dar nici o cultură nu trăiește din astfel de «guri de aer» luate pe apucate și din cînd în cînd. Propria noastră cultură și artă ne oferă și climatul și terenul unei considerări proprii a fenomenelor de viață și gîndire în lăuntru lumii noastre. Avem de

## Filmul în general și filmul de actualitate în special

comunicat un punct de vedere care poate el însuși să influențeze pe alții. Dar pentru aceasta nu trebuie decât ca acest punct de vedere să fie deplin constituit și formulat fără echivoc și fără confuzii.

Iată de pildă, ca să luăm un exemplu din propria noastră cinematografie, un alt film pe teme de tineret, «Diminețile unui băiat cuminte». El abordează cu o mai mare competență această arie tematică, reflectînd-o cu finețe și complexitate, într-o peliculă cinematografică a cărei valoare artistică a fost semnalată și îndeobște recunoscută.

Vive este un erou care conține trăsături definitorii pentru caracterele pe care societatea noastră le modelează. Cinstea personajului față de sine însuși, setea lui uriașă de a-și găsi un loc pe măsura realelor lui capacități, face din locul acesta, nedescoperit încă de Vive, însuși scopul existenței eroului. Judecat într-o accepțiune mai largă, Vive este un Peer Gynt al zilelor noastre, iar filmul «Diminețile unui băiat cuminte» este o replică inteligentă la o anume filozofie care se mărginește să surprindă datele imediate existențiale.

Cinematografia noastră a realizat de-a lungul anilor o seamă de filme pe teme de tineret. Unele cuminți și modeste, în care se arătau și se combatteau mici defecte de formație și de caracter, sau dimpotrivă se evidențiau trăsături pozitive și noi, apărute în peisajul uman tineresc. Au fost și încercări, și unele reușite, dar pînă acum — ca de altfel destul de rar cînd e vorba de filme de actualitate, fie ele cu tineri sau cu maturi — critica a avut întotdeauna prilejul să se oprească atît asupra problematicei cît și a modalităților de a o dezbate, și s-au simțit în șovăiala sau în observațiile făcute la adresa cîte unui film, nemulțumiri și exigențe elementare, în ce privește în special baza unui film: scenariul.

În privința acestuia, adică a scenariului, se degajă o seamă de constatări care de asemenea este locul să le pomenim chiar cînd vorbim despre «Un film cu o fată fermecătoare»:

a) Nu este suficient să-ți propui o temă foarte atrăgătoare și interesantă pentru ca acest simplu fapt să și rezolve problema realizării unui film. Nu întotdeauna o temă care surprinde cîte ceva din complicatul mecanism al unei societăți (și mai ales din ineditul mecanism al unei societăți noi) poate să se și dezvolte într-un scenariu. Este aici un aspect înfîlțit destul de des și anume de a transforma în scenariu ceea ce nu este de fapt decît o idee care ar mai presupune o amplă tratare spre a deveni text sugestiv pentru un film.

b) Un scenariu cu o temă și o tratare capabile să rețină atenția este susceptibil în general cam de două aventuri cinematografice: 1) să fie acceptat cu prea puțină exigență sau 2) cu prea multe moșeli în așa fel încît, într-o împrejurare scenariul să fie necopt, iar în cealaltă să fie răscopt.

c) În al treilea rînd, un scenariu care pare să se bucure de un anume echilibru, de o armonie între ceea ce autorul își propune și ceea ce izbutește să și spună, devine un element esențial al filmului, dar pe care spectatorul nu-l citește direct ci prin intermediul unui regizor. Și aici timpul fluctuațiilor și al posibilităților este destul de mare: ori realizatorul îl ia drept o sugestie și îl traduce în limbaj cinematografic transferînd ideile în imagine expresivă și dîndu-i un conținut adecvat, potențînd acele părți ce par mai slabe sau dimpotrivă temperînd unilateralizările, lucrurile incoerente sau poate chiar ilogice — și atunci avem de-aface cu o colaborare destul de rar înfîlțită prin care se dobîndește succesul; ori realizatorul citește la suprafață textul scenariului, intuindu-i doar un conținut fugar, unele nuanțe și trimiteri, ca și țesătura faptică ce fac din el o lucrare artistică și atunci de la scenariu la film se produce o schimbare de profil care de cele mai multe ori desfigurează ideile și observațiile, curmă fluiditatea narațiunii și dă naștere unui hibrid (rezultat din punerea laolaltă a unor fragmente de scenariu și a unor fragmente de meșteșug ale regizorului); înfirșit, un regizor poate «fotografia» un text fără să-l citească ideile, ci doar descrierile de cadru.

S-ar putea să existe încă multe alte modalități de contact între un realizator de filme și un autor de scenarii. Nu știm exact în care loc s-ar putea situa colaborarea dintre cei care au realizat «Un film cu o fată fermecătoare». Pare să fie limpede însă — din desfășurarea prea monotonă și sacadată, echivocă destul de des în afirmație și palidă în conținut, din ritmul care nu s-ar spune, de multe ori, că urmărește drumul ascendent al unui conflict construit cu știința schimbărilor și evoluției dramatice — că o înfîlțire sub cele mai bune auspicii artistice între realizatori nu s-a produs aici. Aceștia fie că nu s-au explicat îndeajuns, fie că nu s-au înțeles pe deplin, fie înfirșit că au alăturat automat și nefiltrat artistic unele cerințe de modificări de scenariu (pentru că din păcate și aceasta este o modalitate de a înfîlții cîteodată nefericit realizarea unui film), cert este că au lăsat ca pelicula lor să concretizeze în imagine și ideile artistice incomplet formulate. De aici o seamă de neajunsuri și posibilități de interpretare greșită, de confuzii și de concluzii nedorite. De aici sentimentul — citibil în unele critici foarte acute — că o problemă prea serioasă și plină de răspundere a fost tratată prea ușor, fără să se ajungă la lumini și explicații plauzibile și chiar așteptate, de ordin etic și moral.

Îndeobște, trebuie să învățăm și din succese (dar cu modestie și nu cu îngimfarea care se întîmplă să vină cu mai multă ușurință și să fie asimilată ca un drept la afirmare) ca și din neîmpliniri (dar nu cu aerul de victimă căreia îi place să aștepte consolații și mîngîieri). Este bine să tragem concluziile cu luciditate, cu simțul răspunderii și cu dorința de a nu repeta decît experiențele izbutite. Altminteri filmul ar rămîne o artă incapabilă să se maturizeze.

Mircea HULUBAȘ

SILVIA  
POPOVICI  
despre



GIOCONDA FĂRĂ SURIS



FRANCISC  
MUNTEANU  
despre



CERUL ÎNCEPE LA ETAJUL III



▲ Cine va fi Mihai? Cine va fi Ana? La ora la care s-a scris reportajul se credea că Silviu Stănculescu și Valeria Marian, studentă la I.A.T.C.

▲ «Cerul începe la etajul III» în faza probelor. Operatorul Nicolae Girardi (la aparat), maestrul de lumină Robert Fleischer și asistentul de regie Mihai Constantinescu, înaintea primei probe de filmare.

▲ Fiecare regizor este — sau e de dorit să fie — un Pygmalion. Valeria Marian va deveni și ea «descoperirea» lui Francisc Munteanu?





Cartea scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry, «Pământul oamenilor», a inspirat titlul și tema competiției internaționale de la Montreal (Canada). Competiția a acceptat orice gen de filme, cu condiția ca ele să nu depășească durata de 50 de secunde. Țara noastră s-a înscris în competiție cu 9 filme-pilulă, realizate de Animafilm.

Titlurile:

«Uitucii», «Așteptarea», «Pași», «Oul», «Idila», «Lumina», «Evrika», «Ideea» și... «Pământul oamenilor».

Autorii:

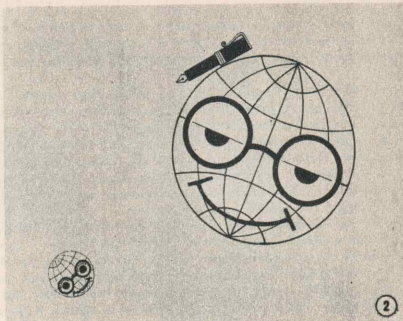
Ion Popescu Gopo, Constantin Musteștea, Virgil Mocanu, Victor Antonescu, Geneviva Georgescu, George Seidel și Olimp Vărășteanu.

1. În 50 de secunde omulețul lui Gopo are timp să arunce în aer Pământul, să plîngă pe ruinele lui, să-i revie cu o floare și să pornească, uituc, din nou la distrugerea lui. («Uitucii»).

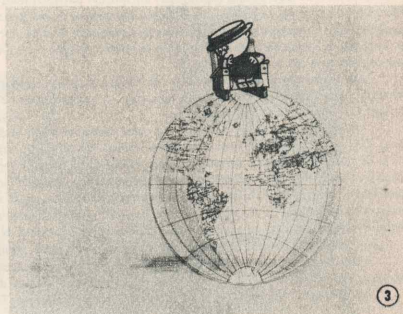
2. O planetă studioasă și o alta cochetă, care-i tulbură mereu ocupațiile serioase. Rezultatul întîlnirii: un pui de planetă, fericită că i s-a dat viață. («Idila»).

3. Timp de 40 de secunde cineva așteaptă nerăbdător, probabil un vehicul. În ultimele 10 secunde la orizont apare Pământul care se oprește docil în fața unicului său pasager: Omul. («Așteptarea»).

**FILME-  
PILULĂ  
PE TEMA  
„PĂMÎNTUL  
OAMENILOR“**



**ANIMAFILM LA MONTREAL**



**STUDENTII  
PE  
PLATOU**



Operatorul George Cornea și studenții săi.



Felicia Cernăianu și Carmen Galin.

**O SALĂ DE AȘTEPTARE**





Charlie Chaplin



Geraldine Chaplin



Henry Fonda



Jane Fonda



Simone Signoret



Catherine Signoret Allegret

De-a lungul istoriei omenirii, codul civil (apocrif sau științific alcătuit) a consemnat și lăgărat cele mai ciudate moșteniri: moșteniri de sclavi, de titluri nobiliare, de coroane, de imense bogății sau numai de datorii. Singura valoare care nu a fost niciodată înregistrată de tratatele de drept la capitolul «moșteniri posibile» a fost vocația artistică (poate și pentru că talentul a depășit întotdeauna canoanele juridice). În ciuda acestei imperfecțiuni legislative, asemenea descendenți de onoare au existat în cultura tuturor timpurilor. Familiile celebre — de genul Al. Dumas tatăl și fiul, sau I.L. Caragiale și Matei Caragiale — s-au numărat mai ales din tagma scriitorilor. Iată însă că, o dată cu secolul XX, moștenirea de talent a început să devină tot mai mult un apanaj al cineaștilor, cu deosebire al actorilor de film. Semnalul dat cândva de Douglas Fairbanks sr. și jr. este continuat astăzi de nume nu mai puțin cunoscute. Dintre ele, pe primul loc este Charlie Chaplin, care va trebui să-și împartă moștenirea între mai mulți pretendenți, formînd — împreună cu ei — un adevărat «clan» Chaplin al actorului de film: Geraldine (care a jucat recent, alături de tatăl său în «Contesa din Hong-Kong»), Sidney (pe care îl vom vedea în coproducția româno-franceză «Șapte băieți și o ștrengăriță») precum și foarte tinerele Josephine și Victoria. Henry Fonda are doar doi urmași: Jane, devenită deja o mare stea a ecranului și John, despre care Henry spune că «e mai talentat decît mine și îl așteaptă un viitor pentru care îl invidiez». În sfîrșit, ultimul (nu și în ordinea valorii), copil al seriei pe care v-o prezentăm în acest număr este Catherine Allegret (fiica celebrului regizor Marc Allegret), care a jucat alături de mama sa, Simone Signoret, într-un film de mare succes, «Compartimentul ucigașilor» de Costa Gavras.

- CHAPLIN
- FONDA
- SIGNORET



Dan Năuș în rolul deținutului.

Pe unul dintre platourile Bufeii — acela pe care se instalează un decor pentru «Amprentă», într-un colț se filma. Nu «Maiorul și moartea», nu «Amprentă», nu «Șeful sectorului suflutei», ci un filmuleț de 150 de metri, lucrarea de sfîrșit de semestru a studentei Felicia Cernăianu din anul III al I.A.T.C., clasa regizorului Mihai Iacob. Operatorul, erau de fapt trei: Iosif Demian, Radu Iansen și Billy Barnabas, un tînr din Uganda care studiază la noi operatoria. Toți trei aparțin clasei operatorului George Cornea.

Pe o temă dată de catedră (o sală de așteptare), Felicia Cernăianu a construit o poveste scurtă care se petrece bineînțeles într-o sală de așteptare, în timpul războiului. Eroii — un deținut și o fată care așteaptă trenul. Viitoarea regizoare și viitorii operatori lucrează pentru prima dată în condițiile unei echipe de filmare, în condiții de platou și de producție cinematografică, anul III fiind primul an în care studenții-regizori și studenții-operatori învață să facă un film împreună, pun adică bazele colaborării de mai târziu.

Echipei i s-au creat toate condițiile unei filmări pe platou. Pentru un film de 150 de metri regizoarea și operatorii săi au la dispoziție o zi de pregătire și două zile de filmare. Păstrînd proporțiile, este o filmare în toată regula. Pentru studenții experiența este de două ori interesantă și folositoare. O dată ca primă experiență și a doua oară pentru că ea vine să pregătească de fapt lucrarea de sfîrșit de an, hotărîtoare pentru viitorii regiști și operatori.

Reportaj realizat de EVA SÎRBU

■ EI DESPRE ALȚII ■

**FELLINI DESPRE ANTONIONI.** În 1965, la Festivalul de la Bergamo, a fost prezentat documentarul lui Gianfranco Mincozzi, «Michelangelo Antonioni, povestea unui autor» (16 mm, alb-negru) care înmănușează, printre altele, o serie de mărturii ale unor personalități cinematografice în legătură cu creația lui Antonioni. În aceeași ordine de idei, revista «Postif» a chestionat alte câteva personaje din lumea filmului, absente din documentarul lui Mincozzi, lată ce declară Fellini: «Sper că stima și prietenia pe care o am pentru el nu mă influențează — vreau să spun — nu mă împiedică să emit o opinie absolut obiectivă. Ceea ce îmi place mai mult la Antonioni este constanța, coerența sa. Este un autor care a căutat întotdeauna să rămînă fidel genului său de cinema și care s-a impus nu numai opunîndu-se exigențelor și barierelor ridicate de producători, dar mai ales, repet, printr-o fidelitate față de el însuși cu adevărat emoționantă.»

**POST-SCRIPTUM** — Antonioni a terminat la Londra ultimul său film: «Explozia». Punctul de plecare al acestei noi drame antonioniene este o fotografie pe care un tînr (David Hemmings, o descoperire a lui Antonioni) o face unei doamne (Vanessa Redgrave, premiată în 1966 la Cannes pentru rolul din «Morgan, un caz pentru tratament» de Karek Reisz).



Antonioni ne-a obsenuit pînă într-atît cu Monica Vitti, interpreta lui preferată, încît ne-o închipuim de neînlocuit pe genericile filmelor sale. Și totuși, eroina din «Explozia», ultimul film antonionian (turnat la Londra) este Vanessa Redgrave.

Gil Delamare a fost unul din ei — cel mai cunoscut dintre cascadorii francezi. Specialitatea lor sînt căzăturile (de la cît mai mare înălțime, de pe cal sau din tren etc.), încălțările (cu sticle, mese, scaune, în judo, în catch și tot ce se mai poate imagina), salturile în gol cu automobilul sau motocicletă, lansările din avion fără parașută, într-un cuvînt, tot ce implică pericol într-un film și constituie — de altfel — momentele de deliciu ale spectatorilor. Tot ceea ce nu pot filma chiar protagoniștii, căci vedetele, în asemenea cazuri, cedează locul duburilorilor.

În Statele Unite, cascadorii sînt formați și antrenati în școli speciale. În Franța ei își dezvoltă mai mult sau mai puțin înfîmplător vocația și, asociindu-se, formează echipe de cascadori, dintre care unele foarte căutate (și bine remunerate) în lumea filmului, mai ales a filmului de aventuri. Celebră este în special echipa condusă de Ivan Chifre (din care făcea parte și cel mort la 31 mai 1966 — Gil Delamare), formată din 10 bărbați și o femeie (Michèle Delacroix — mîndria întregii echipe).

#### «TRUCURILE» LOR?

În primul rînd, o pregătire cît se poate de serioasă. Majoritatea lor au antecedente ce le favorizează actuala «specializare» — sînt foști campioni la cursele automoto, la parașutism (Michèle Delacroix), box, judo sau ski. Toți își urmează cu rigurozitate antrenamentele. Adevăratele trucuri sînt de fapt mult mai puțin spectaculoase decît ne-am fi așteptat: se sare de la o înălțime de 10 m pe cutii goale de carton (pentru a amortiza șocul; totuși și așa, o simplă neatenție echivalează cu o fractură), sticlele sînt de obicei din ceară transparentă, hainele cu care intră în foc (dar care nu acoperă și fata) sînt de azbest, mașinile care se prăbușesc — cu sofer cu tot — în mare sau în prăpăstii nu sînt Citroën sau Ferrari veritabile, abia ieșite din fabrică, ci niște vechituri ajustate pînă la forme convenabile (altfel ar fi prea costisitor).

#### CĂDEREA, ROSTOGOLIREA, PRĂBUSIREA

Din echipa cascadorilor lui Ivan Chifre face parte de altfel și un mecanic, care supraveghează precizia executării fiecărui detaliu tehnic. Iar detaliile nu numai că sînt foarte multe, dar trebuie și înlocuite mereu cu altele și mai ingenioase — mecanicul devine un adevărat inventator — căci niște cascadori serioși nu pot «vinde» de fiecare dată același spectacol. Chiar și istoria uneia din cele mai banale ocupații de cascador — căzătura — demonstrează explicit acest lucru: dacă la început era suficient să știi să căzi de pe un cal bătrîn și liniștit (probabil că primul cascador din istoria filmului a fost un jocheu surprins înfîmplător de frații Lumière într-unul din momentele lui puțin glorioase), sau să te rostogolești precut pe cale 20 de trepte de la intrarea unui hotel, mai tîrziu, westernul a impus diligența și o dată cu ea prăbusirea de pe capră drept între copitele cailor. Epoca automobilului nu s-a lăsat mai prejos — oricum, a cădea cu 50 km pe oră este totuși ceva — dar progresul a fost trecător: între timp începuseră să circule trenurile ultra-rapide, care aveau marelui avantaj de a permite căderea chiar între osii — un efect sigur, mai ales în condițiile filmului sonor. Astăzi, și acest gest teribil este aproape un joc de copii. Este cu mult mai spectaculoasă mașina în care se află (plină la un punct) un om, mașina care se repede în prăpastie cu 120 km pe oră și se rostogolește de citeva ori. Cînd nu se poate procura o prăpastie se folosește cu o ușoară teamă de desuetudine, pur și simplu marea (se pare că ultima variantă este preferată de cascadorii nefiniți, după spusele lor, «absolut de loc periculoasă»; mecanicul însă o socotește cu totul supărătoare, căci în acest caz nu mai poate recupera niciuna din piesele mașinii întrebuințate).

Această istorie a căzăturii este tipică. În viața cascadorilor pătrunde tot mai mult elementul super-tehnic al civilizației moderne. În cursul, trucurile lor vor fi trucuri cibernetice — afirmă proorocii. Și totuși există și «marile truc», poate trucul cel mai uimitor al cascadorilor lui Ivan Chifre și al tuturor cascadorilor în general: este curajul, curajul cu care sărea Gil Delamare din avion, cu parașută închisă, pînă la a realiza joncțiunea cu un coleg (secvență din «Fantomas»), curajul cu care Michèle Delacroix face echilibristică pe hornurile celor mai înalte blocuri din Paris sau acrobații suspendate sub un helicopter la 1 000 m înălțime («Gentlemanul din Cocodry»), curajul cu care acești oameni își riscă de fiecare dată viața.

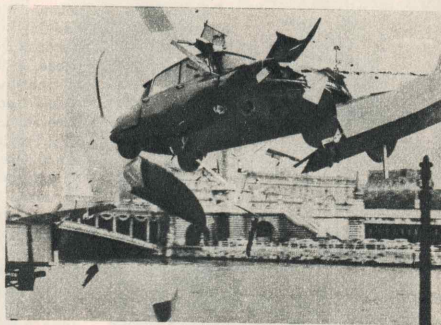
Ce vor deveni acești cascadori atunci cînd vîrsta (sau fracturile) nu le va mai permite să risce? Desigur că și-au pus și ei această întrebare, căci mai toți urmează cursuri de artă dramatică, pentru a deveni — poate — la un moment dat ei înșiși actori, sau se preocupă de regie de film. Regie de film pe care decumdată o fac, cu evident aplomb, doar în secvențele în care apar ei.

# CASCADORII



La antrenament regula absolută a cascadorului: să știe să cadă fără să se facă zob.

marele  
lor  
truc?  
curajul



Aparent o față ca toate celelalte. Și totuși... «Nu știu ce înseamnă amețala — spune Michèle — iar acoperișurile Parisului nu mai au nici un secret pentru mine». Specialitatea ei: acrobațiile pe marginea prăpastiei.

TEHNICIENII  
RISULUI

Una din ultimele cascade ale lui Gil Delamare: o plonjare cu mașina în Sena. Următoarea «figură» i-a fost fatală



## UN FILM TONIC



### „JANDARMUL DIN SAINT TROPEZ“

o coproducție franco-italiană  
REGIA: Jean Girault  
SCENARIUL: Richard Balducci,  
Jean Girault, Jacques Vilfrid  
IMAGINEA: Marc Fossard  
MUZICA: Raymond Lefebvre  
INTERPRETEAZĂ: Louis de Funès,  
Geneviève Grad, Michel Galabru,  
Daniel Cauchy, Maria Pacome,  
Claude Pieglu, Madeleine Delavaivre,  
Patrice Laiffont, Christian Marin,  
Jean Lefebvre.

Există fără îndolală și filme tonice. Filme în a căror tovarășie te simți în vacanță, filme care selectează pentru tine cele mai pitorești locuri din lume, cele mai colorate colțuri de mare, cele mai frumoase femei, cei mai primi-juni-primi, cele mai spirituale replici, cele mai... cele mai... Și care dacă, pe deasupra, mai aruncă așa, ca din întâmplare în distribuție un Louis de Funès, ca de exemplu în acest „Jandarm din Saint-Tropez”, știm că nu va fi nevoie de pleoara cronicarului, ca publicul să cumpere un bilet.

Tot „Jandarmul din Saint-Tropez” este de fapt egal cu Louis de Funès. Același Louis de Funès care și-a așteptat, ca figurant sau în roluri obscure, gloria aproape 18 ani și care astăzi la bursa vedetelor este cotelat cu 900.000 de franci pentru un rol. Excelentul comic a cărui personalitate, menită parcă să furnizeze râlit, este la fel de greu de cîntărit în cuvinte cât ar fi de greu de imitat pe ecran, poartă de astă dată haina unui slujitor al legalității, care pînă dește neobosit infractorii. Când, pe plaja înscă de soare, adoarme alături de ceilalți camarazi ai săi, el nu se vizează, asemenea lor, nici mingiile de flori, nici erou de western, venit la timp să-și salveze iubita. El se vizează la datorie cu arma în mînă, escaladînd tranșee și capturiînd dușmanii. Dar în acest Saint-Tropez estival și colorat, „dușmanii” lui pot fi cel mult nudiștii și vajnicul nostru jandarm nu ezită să-i facă prizonierii lui, punînd la cale un ingenios „hold-up”, și să defileze apoi mîndru în fruntea acestei puțin obișnuite prați.

Dar sursa și efectul comic al unui astfel de film, care rămîne doar un plăcut divertisment, nu trebuie cercetate cu lupa, gagurile nu trebuie explicate, glumele nu trebuie povestite, iar ticurile mimicii lui de Funès trebuie neapărat văzute, pentru că într-un astfel de film elementul surpriză trebuie să rămînă intact, cu rît și mult cu ct el este agreabil și suculent.

Simona DARE

## MĂRIA SA PRETEXTUL...



„33”

o producție a studioului „Mosfilm”  
REGIA: Gheorghe Daniela  
SCENARIUL: V. Ejov, V. Konefki,  
G. Danella  
IMAGINEA: Serghei Vronski  
MUZICA: A. Petrov  
INTERPRETEAZĂ: Evgheni Leonov,  
M. Mordiuokova, I. Ciurikova,  
A. Sokolova, M. Gladunco.

Ce se petrece cu venerabilul Travkin, ct se poate de modest lucrător al unei ct se poate de modeste întreprinderi de băuturi alcoolice? Cum se face că, dintr-o dată, acest bărbat nici prea frumuseț, nici prea tînăr, și cam dolofan și cam chel, devine un adevărat erou național, — supraadulat de femei, supra-solicitat de amatorii de autografe — și trimis nici mai mult nici mai puțin în Martie, pentru a stabili primele contacte cu martienii? Pînă la senzaționalele împliniri ale antisenzaționalului erou, viața își urma cursul firesc: în prea modesta întreprindere de băuturi alcoolice, Travkin se indelectinea cu amestecul serafic al licoriilor alcoolice. Și dintr-o dată, peste noapte...

Dintr-o dată, peste noapte, intervine Măria Sa Pretextul...

Măria Sa Pretextul a avut totdeauna o funcție determinantă în obținerea efectului comic. În toate epocile comediei, în toate stadiile evoluției sale... De la comediile burlești ale marelui mut — unde grandioasele pretexte, care erau frișca și coaja de banană, prilejuiau neuitate și teribile gaguri mecanice în lanț — și pînă la umorul de substanță modernă al unui Tati.

Venerabilul Travkin nu are ca noi, ca mine, ca tine, ca el, treizeci și doi de dinți în gură. El are treizeci și trei... De aici, întreaga suită de peripeții fantastice ale eroului, pînă ieri anonim... Desigur odiseea „stomatologică” a personajului principal, prin dispensare și spitale, ne interesează mai puțin, și este evident că nu asta a urmărit în principal filmul. Adec din te plus — care a pus în mișcare atîtea și atîtea energii — este pretextul ingenios și viabil, ales de realizatori, pentru o satiră care depășește sfera cabinetelor dentare.

Tîntele satirei sînt: birocracia și ridicolul unei seditințe în care ritua-

luri retrograde minimalizează și supt pinesc confruntarea de opinii... Cutul lipsit de conținut al „vedetei”... Invidia — întrupată de străsnicul rival al eroului, care-și poartă dîntele de lapte ca pe un adevărat trofeu pentru a demonstra că are și el 33... Falsule probleme, care răpesc timpul altora... În fața nealvuzutului caz, în oraș izbucnește o adevărată „rino-cerită” — epidemică, pe care autorii filmului — coscenarist și regizor fiind talentatul Gheorghe Danella — o înfățișează cu vervă și umor.

Toate ar fi bune, dacă fantezia autorilor s-ar fi dovedit constantă (sînt pasaje întregi, mai ales în prima parte a peliculei, cam sărace în inventivitate), și dacă pretextul ar fi fost utilizat la maximum. De multe ori însă pretextul devine text, și atunci vigoarea satirică pierde, umorul și ironia decad în comici. În ciuda excelenței măști de comedie a interpretului principal Evgheni Leonov, care — cu cea mai serioasă mină posibilă, cu figura-i rubicondă și senină — invită, oricum, la ris.

Pe cîmpia aceea plină de scaieti și buruieni (ingenioasă idee științifico-fantastică), lansarea eroului spre Marte are loc în condiții cu totul și cu totul originale. Statuar, eroul ne privește, apoi, sub formă de bust al amintirii sale. Nu avem răgazul nici să-l contemplăm, nici să-l preasăvim, nici să-i cîntim memoria. O dată cu extragerea dintelui buclucaș dispare de fapt și pretextul. Visul și filmul se isprăvesc...

Cezar DOGARU

### CHAPLIN ȘI „CONTESA DIN HONG-KONG”

„La 77 de ani, după 50 de ani de triumf și 9 ani de inactivitate, Chaplin a încercat imposibilul, adică să mai adauge ceva gloriei sale. Cu tot respectul și toată dragostea care ne inspiră chipul său tragic și bun, pe care se mai întrezăresc și azi bucurările imense cu care ne-a răsăritat atîta vreme, îi spunem lui Charlie Chaplin că nu mai așteptăm de la el decît un singur lucru: să nu știrbească prețioasa imagine pe care ne-a dat-o despre el însuși”. Așa sîrște criticul Pierre Billard o amară cronică apărută după premiera pariziană a filmului „Contesa din Hong-Kong”. O cronică care este intitulată „Chaplin a rămas pe chei”, a rămas pe chei după plecarea „Contesei”.

LIZ TAYLOR —  
RICHARD BURTON

Liz Taylor a acceptat să facă figurație în filmul lui John Huston „Waterloo”. Este adevărat însă că va figura într-un film în care soțul său, Richard Burton, îl va întrupea pe Napoleon.

## O MODESTIE TRISTĂ



„ÎNAINTE DE RĂZBOI”

o producție a studioului Avala Film  
REGIA: Yuk Babić  
SCENARIUL: Yuk Babić, Dejan Djurković după B. Nusić  
IMAGINEA: Vladeta Lukić  
MUZICA: Mladem Gutasi  
INTERPRETEAZĂ: Slobodan, Sonja Hlebs, Dža Zvojinović Snezana Nikišić, Mija Aleksić.

Am impresia că pentru comedia cinematografică iugoslavă, opera lui Branslav Nusić reprezintă un soi de liman (vezi „Doamna ministru” și altele cîteva adaptări), un liman comparabil cu cel care a fost într-un timp pentru cinematografia noastră I.L. Caragiale.

Se contează probabil pe popularitatea operi, pe verva comică a autorului, pe tipurile sale pitorești. Y. Babić, regizorul filmului „Înainte de război”, a legat între ele două comedii ale lui Nusić, „Răposatul” și „Înderuta familie”, și apoi a încercat să răsfîrîngă imaginea unei lumi într-un strop de apă. Disperat că soția îl înșală, bוגatul Mateja Marić dispăre de acasă cu gîndul sinuciderii. Treaba asta este spusă sub forma unor secvențe de film-mut, cu subtitluri în stilul anilor 1920—25 și imitînd, bineînțeles, imaginea plată a fotografiei de atunci și gesticația grandiloventă a actorilor filmului mut. Prologul amintește de procedeul similar al lui Tony Richardson de la începutul filmului „Tom Jones”. Dar nu faptul că procedeul se aseamănă este supărător; ci evidența că Richardson avea un hăd firesc, în vreme ce Babić se străduiește să aibă umor.

O dată cu înmormîntarea lui Mateja intrăm în filmul propriu-zis. Dar nici eleganta înmormîntare, încheiată cu o pîrălială ca la mahala, nici rudele care năvălesc în casa răposatului ca să-o dovalzeze, nici peripețiile văduvei pe care o consolează avocatul familiei, nici povestea nepoatei drăgălate îndrăgostită vag și postum de unchiul regretat, nu reușesc să demortască filmul și să trezească o pîlpire de interes.

Istoria era se diluează și chiar „loviturile de teatru” — cum e apariția lui Mateja, peste trei ani, în plină prosperitate a moștenitorilor care și-au făcut o frumoasă avere pe ruinele situației sale — nici măcar asta nu creează un moment de adevărată comedie.

Yuk Babić a sosit probabil prea mult pe virtuțile textului literar de la care a pornit, fără să mai caute



# RACURSIURI

CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT • CINEMA — SUPLIMENT

## JUANA GALLO

o producție a studiourilor mexicane  
**REGIA și SCENARIUL:** Miguel Zagarias  
**IMAGINEA:** Gabriel Figueroa  
**MUZICA:** Manuel Esperon.  
**INTERPRETEAZĂ:** Maria Felix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Ignacio Lopez Tarso.

În focul revoluției mexicane, Juana Gallo, femeie de la țară însușită de înalte sentimente patriotice, dornică de dreptate, se aruncă în luptă cu toată pasiunea și cu toată forța de care este capabilă. Filmul se vrea frescă a evenimentelor petrecute în cursul revoluției din anii 1910-1914. Doriința realizatorilor este însă numai parțial împlinită. Filmul narează cam decorativ întâmplările, el nu izbutește să evite un ton retoric, declarativ. Culoarea accentuează nota de pitoresc cam dulceag, lipsind povestirea de un ton sincer și firesc. Episodul liric intercalat în epica filmului are un anume farmec, dar și rezolvarea lui rămâne la nivelul unui dramatism exterior. Mai reușită este partea spectaculoasă a filmului. Bătăliile dintre revoluționari și trupele guvernamentale sînt descrise în culori vii, sugestive. Aici culoarea este potrivită și contribuie la fixarea peisajului și a fizionomiilor umane.

Ceea ce rămîne pe deplin din film este interpretarea pe care o dă rolului Juanei Gallo, Maria Felix. Cunoscuta actriță mexicană aduce o mare forță interioară, o vibrație dramatică deosebită în descrierea temperamentului vulcanic al Juanei. Maria Felix știe să sublinieze și feminitatea înăbușită a eroinei, rezolvînd cu discreție momentele de dragoste.

**Al. RACOVICANU**

## EVADARE ÎN TĂCERE,

o producție a studiourilor „Defa”.  
**REGIA:** Siegfried Harmann  
**SCENARIUL:** Edmund Kiehl  
**IMAGINEA:** Rolf Sohre  
**MUZICA:** Karl Schinsky  
**INTERPRETEAZĂ:** Fritz Diez, Dieter Wien, Marita Böhme, Regina Albrecht, Jiri Vrstala, Hans Joachim Hanisch, Hans Hardt-Hardtloff, Heinz Liefers, Ernest Georg Schwill, Rolf Ludwig.

Autorii peliculei studiourilor DEFA, utilizînd cu destulă dezinvoltură mijloacele filmului de factură polițistă, nu comit greșeli flagrante și nici nu fac apelului disperate la sfînta credulitate a unor spectatori. Anchetarea omorului comîș acum 20 de ani, la sfîrșitul războiului, se desfășoară pe diferite planuri ce se întretaie oportun, completîndu-se reciproc, inevitabilele flash-backuri răsar la momentele potrivite, și cele cîteva intenții de suspense sînt aproape izbutite.

Filmul este însă lipsit de nerv și tensiune, pentru că evitînd, după cum am mai spus, greșelile flagrante, realizatorii nu le-au putut evita și pe cele minore, care dau filmului un iz de banalitate. Dintre ele, deconspirările premature se situează categoric în frunte. Astfel, de la început un personaj își exprimă bănuiala cu privire la identitatea cadavrului descoperit, bănuială confirmată rapid. Din primele secvențe o suspectăm pe eroină de vinovăție conjugală, iar nu de trădare criminală. Într-adevăr așa se prezintă lucrurile, cu toate strădanțiile neizbutite ale realizatorilor de a ne îndruma pe o pistă falsă. Încă din pregeneric, întinm mōbulu politic al trecutei crime și al acțiunilor prezente, dar sperăm că pe parcurs ideea va fi dezvoltată, va căpăta consistență. Ceea ce, din păcate, nu se întîmplă.

**Olteea VASILESCU**

## BĂTĂLIA PENTRU ȘANHAI

o producție a studiourilor din R.P. Chineză  
**REGIA:** Uan Pin  
**SCENARIUL:** Chun Li  
**IMAGINEA:** Cen Ciun  
**MUZICA:** Li Vei-tai  
**INTERPRETEAZĂ:** Ting Ni, Kao Ai, Li Ciu-tien, Ciang Ciung-lun, Li Ciang-hua, Uan Ien-Seng, Ciang Liang.

În istoria revoluționară a poporului chinez, bătălia pentru Șanhai în anul 1949 a constituit una din etapele hotărtoare care au marcat victoria asupra trupelor gomindaniste.

Însușiteji de elan patriotic, un grup de cinești chinezi conduși de regizorul Uan Pin au încercat să reconstruiască mai fidel zilele frămîntate ale asedierii Șanhaului de către armata populară. Creatorii filmului și-au propus să arate nu atît acțiunile militare propriu-zise, cît mai cu seamă dedesubtul acestora, nu înfruntarea directă pe cîmpul de luptă, cît înfruntarea între oamenii care constituiau cele două tabere aflate în încleștare. Se dezvăluie astfel superioritatea morală, țărnia și abnegația eroilor comunisti, contribuția fiecărui om simplu la cauza victoriei, în opoziție cu slăbiciunea și fragilitatea celor care apără cauza pierdută a lui Ciau-kai-și. Concepția, care se bazează în fond pe ideea importanței hotărtoare a factorului moral și uman în victoria revoluției, a slujit ca pivot principal al filmului.

**Radu GABREA**

## MONDO CANE

o producție a studiourilor italiene  
**REGIA:** Gaetano Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prospero  
**IMAGINEA:** Antonio Cimatti și Benito Frattari  
La filmări au mai participat operatori din Europa, S.U.A., Australia, Borneo, China, Japonia etc.  
Adaptarea comentariului în limba română: Ioan Grigorescu.

A simți timp de 3 ore și jumătate că ți se întîmplă ceva rău, că un spirit iconoclast ți atacă umanitatea, prezentîndu-ți aproape în exclusivitate urliciunea și turpitudinea speței din care faci parte — aceasta e poate vraja continuă pe care ți-o impune *Mondo cane*, o vrajă totuși, nu chiar atît de malefică, cum s-ar părea.

Adopt — probabil, împreună cu regizorul — punctul de vedere care susține că nimic de preț nu poate fi obținut prin ignoranță. Prin urmare, a nu vorbi despre anumite lucruri sau a nu arăta anumite lucruri — în ciuda argumentelor care s-ar putea invoca — este, în general, o atitudine de slăbiciune a cercetătorilor realității. În acest sens, filmul lui Jacopetti dovedește curajul de a se mișca prin lume, fără prejudecăți și false pudori.

Regizorul și colaboratorii lui au pornit la un fel de vînătoare de atrocități, o antologie a ororilor și a absurdităților, un inventar al modurilor diverse în care se manifestă, în diferite condiții, alimentarea omului. Totuși filmul nu e lipsit de un anumit contrapunct liric, chiar dacă puritatea este căutată mai ales în societățile primitive. Nu pot uita episodul de o sfîșietoare poezie al vizitorului tribu care, pe culmea unui munte, așteaptă aterizarea unui avion — în imaginația componentilor lui, o magică pasăre care urmează să-i ducă într-o lume mai fericită — aprinzînd focuri în noaptea și improvizînd din lemn și șomoioage de paie, un fel de machetă de aeroplan care urmează să-și atragă suratele.

Cum zonele de nobețe sînt plasate cu precădere în mediile neatine de „stigmatul civilizației” — să fi vrut regizorul să sugereze binecunoscuta formă „înapoi la natură”? Nu cred că aceasta ar fi ideea filmului, după cum nu cred nici că teza lui ar fi aceea de a demonstra vicilele intrinsece și iremediabile ale umanității. După părerea mea, lipsește caracterul de generalizare, demonstrație. Desigur, nu se poate nega luciditatea autorilor atunci cînd analizează resursele social-economice care pun în mișcare această fantastică lume desfigurată. Totuși ei s-au lăsat atrași mai mult de mecanismul aparent al vieții decât de mecanismul esențial al acesteia. De aceea, ca și documentarul „Cartierele interzise”, „Mondo Cane” prezintă o sumă de întîmplări, evenimente, obiceiuri, moravuri și mentalități, lăsînd oarecum concluziile în sarcina spectatorului. Comentariul în limba română, semnat de Ioan Grigorescu, este în acest sens, adecvat și elocvent.

Există, fără îndoială, un abuz al ororii în acest film. Ceea ce mi se pare important este însă faptul că el îți oferă și posibilitatea de a te delimita de ele. Experiența lumii arată că, dincolo de aglomerarea temporară a unor excese, există un simț al echilibrului în istorie, al aspirației către armonie și un inalienabil instinct de supraviețuire.

Fărăte, acestea sînt doar cîteva observații pe marginea unui material atît de bogat și de expresiv înct fiecare episod în parte ar merita o analiză multilaterală, sociologică, filozofică, psihologică, estetică.

**Nina CASSIAN**









## REZULTATELE

### ANCHETEI

### REVISTEI

### "CINEMA"

### ÎN RÎNDUL

### SPECTATORILOR

Ca răspuns la ancheta inițiată de revista noastră în rândul spectatorilor, au sosit pe adresa redacției un mare număr de scrisori conținând opinii despre valoarea filmelor românești și străine care au fost prezentate în premieră în anul 1966.

Sintetizând punctajele acordate filmelor românești (de la 1 la 5), am obținut următoarea ordine de preferințe:

	media:
1. Răscoala .....	4,02
2. Duminică la ora 6 ....	3,90
3. Haiducii .....	3,80
4. Procesul alb .....	3,74
5. Golgota .....	3,32
6. Faust XX .....	3,14
7. Tunelul .....	3,00
8. Steaua fără nume.....	2,88
9. Serbările galante .....	2,87
10. Vremea zăpezilor .....	2,45
11. La porțile pământului ..	2,26
12. Șah la rege .....	2,18
13. Călea Victoriei .....	2,17
14. Fantomele se grăbesc ..	2,16

### Cele mai bune zece filme străine:

1. Procesul de la Nürnberg
2. Zorba grecul
3. Femeia nisipurilor
4. Tom Jones
5. Noaptea iguanei
6. Falstaff
7. Gustul mierii
- 8-9. Diligența și Coliba unchiului Tom
10. Cleopatra

## SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI

**-DĂ BICI CAILOR -ZISE MARELE PREOT- ȘI DACĂ ZEUL DE PIATRĂ TE SALUTĂ RIDICIND BRATUL, A TA FARAOANE E VICTORIA!**

**DE TAPT, ZEUL DE PIATRĂ ERA SCULPTAT DE PATRU ORI...**

**FIECARE STATUE ERA ASCUNSA DUPĂ O COLOANĂ ... ÎN GOANA CARULUI, VITEAZUL FARAOAN VEDEA DOAR O STATUE CARE ... RIDICA BRATUL.**

**ÎNCEPE CONSTRUCȚIA CELOR MAI MONUMENTALE DECORURI...**

**- ILUZIA OPTICĂ ERA ASEMĂNĂTOARE CU PICORUL TAURULUI. -**

**MACHIAJUL EVOLUEAZĂ...**

**"FRUMOSUL" CAPĂȚĂ DIMENSIUNEA - CANON - A UNUI DEGET !**

**CLEOPATRA, PRIMA VEDEȚĂ A ECRANULUI, SE PREGĂTEȘTE PENTRU SUPERPRODUCȚII.**

**- VA - URMA**

SCENARIU ȘI DESENE: G. POP.

- M-am născut într-un sat oltenesc - Băilești. În 1931, în luna ce se zice a nebunilor - aprilie. Când am absolvit școala medie electrotehnică din Timișoara, am fost repartizat la Uzina electrică din același oraș. Cîndva, ca scolar, jucasem în câteva piese de teatru. Visam uneori să mă apuc de regie. Vise. Într-o zi însă, pașii m-au oprit în fața unui afiș care anunța un examen preliminar al IATC din București. M-am prezentat. Am spus o poezie, știam multe pe atunci. Am fost admis. Am prins curej. Examenul propriu zis, de la București, l-am pierdut. Eram 1800 de candidați...

De atunci și pînă astăzi, Amza Pellea a jucat în peste 40 de piese de teatru. Goethe, Shakespeare, Cehov, Wilde, Caragiale...

- Fiind student, am făcut figurație în "Mitrea Cocor", am rostit două cuvinte în "Neпоții gornistului" și o frază în "Alermă în munți".

Au urmat rolurile. În "Setea", "Darcleă", "Dincolo de zare", "Tudor", "Neamul Șoimăreștilor", "Răscoala", "Haiducii", "Dacii".

- Spre ce tip de actor sînteți atîs ?

- Există, cred, două tipuri de actori. Primul, tipul Gabin, care "trage" către el rolurile, imprimîndu-le cu firescul personalității lor. Dar să nu ne îmbătăm cu apă rece. Nu sînt mulți actorii care se pot bizui numai pe farmecul înnăscut al firescului. Cred, de exemplu, că Laurence Olivier a investit foarte multă muncă pentru a parcurge drumul întortochiat ce duce de la Hamlet la Richard al III-lea. Sau Anthony Quinn pentru a trece de la colegitor de umenul Zorba la asprimea, la duritatea rolului interpretat în "Warlock". Personal, tind către acest ultim tip de actor care încearcă să-și compună cît mai diferit personajul de la un rol la celălalt. Dar oricum, fiecare actor are datoria de a juca. Mult regretatul Mihai Popescu, pe care am avut norocul să-l am profesor, m-a ajutat mult ca să mă cunosc și să mă definesc.

- Dacă ar fi să alegeți un regizor străin, la care v-ați opri ?

- Orson Welles. Poate și pentru că el însuși ca actor are stilul către care tind. Dacă ne gîndim numai la distanța care separă pe Othello de Falstaff.

- Dar ca parteneră ?

- Jeanne Moreau.

- Ce personaje din literatura română sau universală v-au trezit interesul unei transpuneri pe ecran ?

- În special figuri din istoria țării noastre. Sau mi-ar place să joc un rol de țăran, oltean dacă se poate. Din literatura universală Henry din "Adio, arme" sau Jordan din "Cui îi bate ceasul". Și roluri de bătrîni. Și încă multe altele. Meseria noastră e cam nesățioasă.

- Ce reprezintă teatrul și filmul pentru dv. ?

- Însăși rațiunea de a fi.

- Ce alte pasiuni aveți ?

- Vinătoarea, poezia și hoinăreala. Îl iubesc pe Arghezi. La început nu l-am înțeles. Dar l-am citit cu dispoziție, cu încăpăținare. Apoi am avut revelația poeziei sale. Mă simt aproape și de poezia populară. Pentru simplitatea și forța ei de sinteză, pentru capacitatea ei de pătrundere filozofică. Mi-ar place să colind mările pe un pescador, pe urmele lui Vasco de Gama, sau cu o expediție tip Kon Tiki. Probabil că această curiozitate ține de meseria noastră care veghic te îmble să descoperi ceea ce nu cunoști încă.



# AMZA PELLEA

- Încă scrieți poezie. Ați recitat la radio versuri pentru Oana.

- Da. Pentru fetița mea de 5 ani. Atunci avea patru. Scriu poezii și nuvele. Rar, cînd am timp. Cred că asta va fi distracția mea la bătrînețe.

- Ce părere aveți despre vîrsta dv. ?

- O părere foarte bună, încă. Vîrsta maturității este de fapt vîrsta ideală a actorului. Noi lucrăm cu sentimente, cu stări sufletești, ca să le recăm trebuie să le fi cunoscut, măcar în parte.

- Care a fost cea mai fructuoasă perioadă din viața dv. ?

- Sînt un optimist. Cred că încă n-a fost.

Cinematograful nu e o artă care are școala bunelor maniere ca teatrul de pildă. La începuturile sale, acesta le cerea actorilor să umble pe coturni și să poarte măști. Publicul era ferit de un contact prea brutal cu proza existenței și scenele ei atroce trebuiau să se petreacă obligator în culise.

Prima grijă pe care o are Fortinbras intrând în Elsenour este de a porunci ca morții să fie ridicați și duși acolo unde se cuvine să stea. Spectacolul acesta — spune el — se potrivește cu un cîmp de bătălie și nu cu o sală de tron (sau de teatru am adăuga noi!).

Cinematograful, ca și romanul, avînd o origine plebea, nu s-a împiedicat niciodată în astfel de considerente. De la apariția sa, el nu s-a sfiit să arate lucrurile oribile, pe care teatrul le-a renegat, cedîndu-le Grand Guignol-ului, ba și-a făcut din aceasta chiar o predilecție.

Presimț înă o furtună de proteste. Cinematograful întreține ca nici o altă artă iluzia unui univers inexistent, populat cu ființe de o frumusețe neobișnuită, elegante și în spiritul ultimei mode. Pînă și atunci cînd poartă pantalonii cei mai botși sau rochiile cele mai ieftine (a se vedea «Omul din Rio») Cinematograful e sufocat de situații neverosimile cărora le împrumută cu enorme strădăniți aparența veridicității! Unde se întîmplă mai des ca secretarele sărace să se mărite cu miliardari tineri și sportivi, vagabonzii să moștenească peste noapte averi fabuloase, fetele bătrîne să trăiască aventuri extraordinare, gangsterii să fie pedepsiți exemplar, dreptatea să triumfe restabilită de spirite justițiare ca «Sfîntul»?

## CRONICA CINE- IDEILOR

de  
Ov.S. CROHMĂLNICEANU

Nu a ajuns lumea să identifice ficționalul cu plămămirile ecranului și să spună că lucrurile se petrec «ca la cinematografe», atunci cînd n-au aspectul vieții de toate zilele?

Toate acestea sînt foarte adevărate, dar și afirmația mea rămîne în picioare. Printr-un paradox (al citelea?) artă prin excelență paradoxală, cinematograful, s-a complăcut mereu în imageria cea mai năvălă și în realismul cel mai crud. Mîlés și Eisenstein, Cecil B. De Mille și Lang, Berkeley și Buñuel, e nevoie să continui lista?

Există neîndoios două feluri de cinematografe. Unul care vrea să-l încinte pe spectator, altul care urmărește să-l șocheze. Primul îi prezintă pe pinză visele secrete, concretizate, amplificate, aduse la o coherență și pregnanță fascinantă. Celălalt îl trimite o lovitură violentă în stomac, cu intenția dimpotrivă de a-l trezi din reverie. Jean Louis Bory făcea de curînd în «Le Nouvel Observateur» o distincție asemănătoare. Un cinematografe — zicea el — are ambiția să-l țină pe spectator «în picioare», al doilea, să-l cufunde cît mai adînc în fotoliu.

Dar ce înseamnă să înzestrezi ecranul cu puterea de a șoca spiritele? Problema merită, cred, atenție, pentru că astăzi o mulțime de filme pretind a avea această țintă.

### VIOLENȚĂ, MASACRE, ACTE DE VANDALISM...

Forma cea mai elementară sub care apare căutat impactul cinematografic e *violența*. Aici sîntem într-o tradiție consacrată. Încăierările singeroase, bătăliile crunte, cruzimile diabolice, masacrele și actele de vandalism au constituit însăși esența serialului și i-au asigurat uriașea-i popularitate. El ne-a pus



Cine scoate mai repede pistolul devine stăpîn pe situație în clasicul gen al aventurii spectaculoase — westernul (moment din «Cei 7 magnifici»).

# CINEMATOGRAFUL

sub ochi o cantitate inimaginabilă de capete sparte, automobile răsturnate, trenuri prăbușite la trecerea podurilor, trupuri azvîrlite în ape care se rostogolesc furioase, locuințe devastate, catastrofe, accidente ș.a.m.d. Violența pură sîrșește însă prin a obose. Cine ar întreprinde un studiu al bătăliilor în cinematografe ar observa repede cum ele se *stillează*, caută efecte plastice, comice, contrastante, cu un cuvînt, estetice, spre a mai produce senzație. Toate posibilitățile au fost epuizate, ca figurile într-un balet: trimiterea adversarului cu o directă formidabilă de-a berbeleaca din capul scării pînă jos, trecerea lui prin ușă, expedierea pe fereastră, suspendarea de candelabru, proiectarea între stive de obiecte care să se dărîme, îngropîndu-l sub ele. Toate substanțele au fost mobilizate pentru a fi transformate în arme neașteptate: apa sub presiune, cerneala, frișca, aluatul, nisipul, păcura, funinginea, fulgii...

### ...CA ÎN «MONDO CANE»

Inventivitatea în această direcție a devenit, fatal, extrem de dificilă. Recentul film italian «Pentru un pumn de dolari», o producție care caută să speculeze aproape savant elementele «western»-ului și să le dea expresia durității supreme, e nevoit să recurgă la niște artificii laborioase, pentru a obține situații limită inedite. Eroul se expune focurilor de pușcă, sfidîndu-și adversarul, primește în piept repetate salve ucigătoare, se răsucește lovit, cade și se ridică iar. Secretul e că și-a legat sub haină o placă groasă metalică, în care gloanțele se opresc. Această idee ușor lăsată (orice țintăș începător i-ar fi putut curiur ușor țeastă) n-are alt scop decît să sporească violența înfruntării cu orice preț. Nu mai puțin și corecția anterioară la care e supus eroul nizează pe efecte identice. Sîntem siliți să privim

maltratarea lui îndelungată și regizorul nu economisește în acest film, de altfel excelent, cerneala roșie, spre a ne da senzația că asistăm efectiv la o bătăie soră cu moartea. Cinematograful a rămas surd la recomandăția lui Fortinbras dintotdeauna, dar parcă astăzi ar căuța să o contrazică înadins. Cadavrele se adună pe ecran în mormane uriașe, focurile de arme automate se întrec cu banda sonoră, ororiile apar înfățișate cît mai de aproape și cît mai detaliat. Violența a pătruns pe poarta cea mare în filmul occidental: în filmul polițist, în filmul de spionaj, în filmul comic, în filmul muzical, în filmul istoric. Pînă și documentarul a adoptat-o, dovadă nenumăratele variante pe care le cunoaște în ultima vreme o peliculă ca «Mondo cane».

### SÎNTEȚI «GROGGY»?

Întrebarea e dacă violența pură poate să-l țină cu adevărat pe spectator «în picioare»? Personal, mă îndoiesc din ce în ce mai mult. Sigur că inițial o anumită forță de șoc rezidă în spectacolul dezlănțurii ei și Buñuel a înțeles bine aceasta încă din «Cinele andaluz», deschizîndu-și filmul cu o imagine insuportabilă: un brici care taie o pupiță! Dar s-au adus după aceasta pe ecran atîtea scene etar și de o violență gratuită, încît spectatorul s-a cam blazat. De la un anumit grad, pe urmă, agresivitatea traumatizează. O izbitură prea puternică poate provoca o stare de insensibilitate totală. Adesea în filmele care prezintă «încăierările» cele mai grave se întîmplă ca un personaj să fie scos de la început din luptă. O singură lovitură l-a trimis întins pe podea; deasupra lui scaunele zboară, rafturile se prăbușesc, vitrinele se sfărîmă cu zgomot strident de sticlărie spartă, țigănele polițistilor țiuie asurzitor, beligeranții urlă, călcîndu-l în picioare și pocnindu-se fără milă, dar el nu mai aude și nu mai simte nimic cufundat într-un



Și în comedie pătrund cu îndrăzneală scenele-șoc.



O imagine grăitoare și un titlu exploziv: «Doctorul dinamită» (film japonez).

# ȘOC



leșin dulce. Spectatorul are nu o dată aceeași soartă în cinematograful violenței neîntrerupte. Lăsat lat în fotoliul său, el rămâne practic absent la tot ce se petrece, pe pînă, a fost făcut cum se spune cu un termen pugilistic «groggy» și suride acum cel mult fericit fiindcă a atins starea de indiferență absolută.

## INFERNUL MORAL

Socul fără implicații psihice n-are nici efecte adinci, nici ecouri prelungite. De aceea nu puține filme actuale fac apel tot mai stăruitor pentru a-l provoca la «infernul sufletesc». E o a doua cale, oarecum evoluată, urmată azi destul de frecvent. La Veneția, anul trecut, Michel Cournot mărturisea că se simțea ca într-o casă de sănătate. Majoritatea zdibroaite a producțiilor selectate pentru festival o alcătuiau filmele cu nebuni, inverșiți, obsedați, maniaci sexuali ș.a.m.d. Estomacarea spectatorului era căutată în reacția automată de repulzie pe care o stîrnește anomalia umană. Chiar Visconti plătește în ultimul său film, «Stelele îndepărtate ale Ursei Mari», un tribut acestei orientări, examinînd, nu fără finețe psihologică și îndrăzneală, drama impulsurilor incestuoase între doi frați.

Dreptul cinematografului de a pătrunde cu curiozitate și lipsa lui de jenă tinerească în zonele obscure ale vieții nu-l pot disputa decât ipocriziile filistine. Unde e aici însă hotarul care desparte temeritatea autentică de simpla speculare a scandalosului? Ca și în cazul cultivării violenței pure se remarcă în multe din aceste filme consacrate explorării spațiilor tulburii ale inconștientului un gust pentru efectul senzațional, imediat. Pe o cale ocolită, care dă iluzia dimensiunii morale, se revine la ideea socului fizic, visceral. Despre «Jocuri de noapte», filmul lui Mai Zetterling, un comentator scria cu bun simț următoarea:

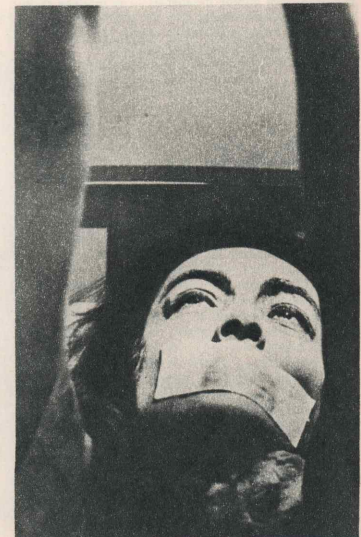
rele rînduri aplicabile foarte multor producții asemănătoare: «Regresiunea infantilă nu-i e proprie doar personajului principal, a cărui viață rămîne blocată de un complex oedipian. Ea privește însăși activitatea regizorului care, cu «îndrăgostiri», în aparentă mai subtili, ne crease altădată o impresie falsă». Comentatorul nu contestă că aspectele șocante înfățișate de regizor prezintă un interes. «Dar a te gîndi la ele douăzeci și patru de ore pe zi devine grav. Mai Zetterling se preocupă de asemenea lucruri de dimineață pînă seara. Dintr-o scenă-șoc în altă scenă-șoc, filmul trece prin lungi tuneluri verbioase fără a avansa un pas».

Eroarea multor cineaști, care vor să se situeze în avangarda celei de a șaptea arte (și Mai Zetterling se numără printre ei) provine dintr-o disociere nefecundă. Anomaliile psihice umane sînt examinate «în sine», izolate de o problematică socială și morală mai largă. Altădată, cînd Stroheim sau Buñuel făceau aceasta, urmăreau ca prin «cazul» studiat să implice o anumită ordine, să-i discute valabilitatea. Șocul obținut de el nu-i îngăduia spectatorului să se reculeagă repede expediind scenele privite cu oroare într-un univers care nu-l include fiindcă aparține anormalității stricte. De aceea «Uitații», «Viridiană» sau «Ingerul exterminării» reușeau să fie filme subversive. Cinematograful care să țină publicul «în picioare» trebuie să atingă intelectul la oricîte efecte izbitoare ar recurge. Aș spune chiar că șocul adevărat nu se naște decît printr-o asemenea tulburare spirituală și un film, fără cine știe ce imagini agresive, ca recentul «Morgan, nebun de legat» al lui Karel Reisz, chiar cu o aparentă «trăznită», «neserioasă», o dovedește din plin.

Dușmanul cel mai primejdios al cinematografului contemporan este acefalia, care se ascunde sub nenumărate măști, de la instinctivitatea nudă pînă la sofistica snobă, amîndouă situate la antipodul gîndirii vii, curajoase și cu priză strînsă asupra realului.



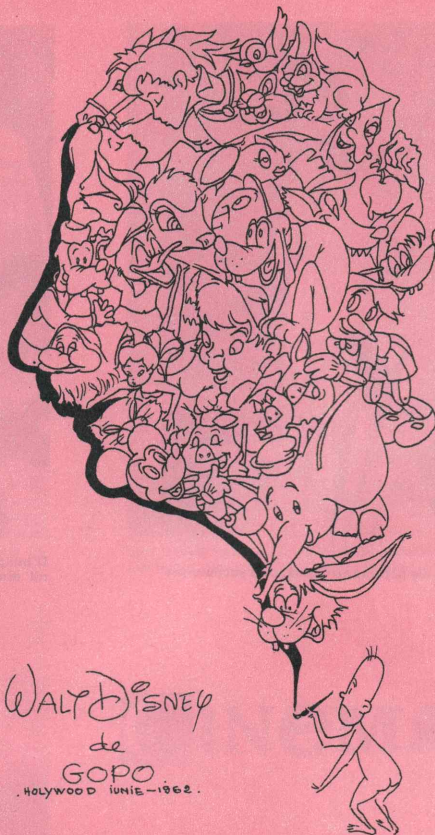
Banda care a terorizat timp de cîteva săptămîni un oraș italian a devenit... eroina filmului «Banda Cassaroli». În dosul ochelariilor fumurii: Jean Claude Brialy.



Joan Crawford într-o scenă «tare» dintr-un film bazat pe un încordat suspens psihologic «Ce s-a întîmplat cu Baby Jane».

ÎN  
1935  
CRITICII  
L-AU DECLARAT  
GENIU  
CA ȘI PE  
CHAPLIN

# DISNEY



— «Cred că nimeni nu bănuiește câtă bătaie de cap mi-au dat piticii, spune Walt Disney. Este un secret al studioului. Am împărțit aceleași scene cu mai multe personaje, mai multor desenați — se înțelege că în aceste condiții este foarte greu de păstrat unitatea ansamblului. Fiecare pitic trebuia să aibă propria sa personalitate subliniată de numele său».

Porbind de la simple cartonaje pe care scria prețul portocalor pe care le vindea pasagerilor în tren, pictând suveniruri de război în timpul serviciului militar, devenind caricaturist de ziare, atras de film, dorește să facă desene animate ca Paul Terry sau ca Max Fleischer, care erau cunoscuți pe ecrane, și realizează primul film: o mină (propria sa mină) scriind un anunț publicitar — acesta este cel care va deveni celebrul Walt Disney, dirijorul celei mai mari uzine de filme animate.

În studiourile sale trăiesc și astăzi desenați care au ceva în firea lor din personalitatea piticilor, iepurilor, cățelilor, rațelor atât de cunoscute nouă pe ecrane. Walt Disney adună cei mai buni desenați din lume, creează o fabrică după modelul lui Ford și aplică diviziune muncii artistice. Această diviziune a muncii artistice este succesul și defectul filmelor Disney. Desenații devin specialiști: unii știu să deseneze perfect capete, expresii — de preferință ale unor personaje ca Mickey sau Donald, sau Pluto etc. — alții știu să prindă atitudinea, mișcarea corpului sau știle să deseneze cutele costumelor, sau stilizează, sau copiază, colorează, fac decoruri. Aceste perfecțiuni pe buclele dau perfecțiunea ansamblului, personajele devin oarecum «amieristens».

Am fost uluit de această industrializare artistică, când am vizitat o secție unde se recuperau mișcărilor. De exemplu: Donald trebuie să se bată cu un cocoș — se caută în fișier cele bătaii s-au desenat și se găsește că o bătaie între Mickey și Pluto seamănă cu cea ce ar solicita scenariul, se pune vechea bandă filmată cu Mickey și se proiectează pe o hirtie de calc, unde un desenator specialist aplică peste capul lui Mickey, capul lui Donald. Ce se câștigă prin această metodă?

Calculul desenelor — numărul lor, distanțele între desene și folosirea unei experiențe făcute, ceea ce economisește atât timpul de lucru cât și prețul filmărilor de probă, aparate, peliculă, laboratorul și... mina de lucru.

Walt Disney a știut să organizeze și să asambleze desenele sutelelor de desenați, ridicând calitatea tehnică pe culmi care foarte greu vor putea fi egalele. Walt Disney știa legat numele de produsele studioului său. Multe dintre filmele desenate nu aveau măcar un desen făcut de mina lui — de aici a apărut și confuzia desenator-productor.

Walt Disney rămâne însă cea mai mare figură din lumea filmului animat. Vom mai vedea filme cu Mickey, cu Donald, cu Pluto, pentru că desenații care le dau viață continuă să lucreze. Întregul studiu funcționează și va funcționa și peste o sută de ani. Uriașă uzină a fost pornită, dar vrăjitorul a murit. Există sau se va naște un ucenic care să-l dicteze — că în poveste — mătură stai, mătură umbli!

Straniu, Disney luca cu peste 3000 de oameni și n-a avut nici un ucenic, secretul era divizat în mici, foarte mici părțile, cițiva rebeli care voiau să facă tot, ca John Hubley, au fugit și au făcut mici studiouri-atelieri.

Se vorbea în lumea filmului animat de trei perioade: înainte de Disney, în timpul lui Disney și după Disney. Afirmatia se referea la pionierii filmului animat, perioada de glorie a lui Disney și ultima perioadă a filmelor realizate de artiști totali — sau filme de autor. Disney a supraviețuit opereii sale, în 1935 criticii l-au declarat geniu — ca și pe Chaplin — care de douăzeci de ani nu poate realiza un glorios Charlot. Disney nu s-a putut depăși în ultimii douăzeci de ani ai vieții sale.

Dar toate aceste gânduri se vor șterge, vor rămâne câteva idei scrise mărunt de croniciari prin dicționare, dar pe Disney nu-l vom uita și vom spune înțeleapta vorbă:

**Acest om a meritat să trăiască.**

Ion Popescu GOGO

„MESERIA NOASTRĂ  
E ASPRĂ.  
EXISTĂM  
ATÎT TIMP CÎT  
PUBLICUL NE VEDE...“  
ADEVĂRAT?  
SĂ FIE ADEVĂRAT?

# CYBULSKI

«Actorul este un produs al timpului său. Meseria noastră este aspră. Existăm atât timp cât publicul ne vede. Astăzi ești dumnezeu, după 20 de ani lumea nu-și mai amintește de tine... Filmul trece, dispăre, actorul îmbătrânește. Cîndva îl admiram pe James Dean, aș fi vrut să-l zmulg de pe ecran, să-l îmbrățășez ca pe un prieten. Pe urmă l-am uitat. Poate toate acestea sînt de înșai tineretea cinematografiei. Cine știe, cîndva vom putea să ne proiectăm singuri filmele acasă, să-l vedem ori de cîte ori vrem pe actorii îndrăgiți, așa cum răsfoim un album, o carte».

Astfel încheia Cybulski o lungă discuție — inițial un interviu pe care îl solicitasem la Varșovia — despre sine însuși, despre arta actorului de film, cu numai cîteva săptămîni înaintea incredibilului său sfîrșit.

Un destin ciudat avea să-l lege printr-o moarte tînră de fostul său idol, de cel care întruchipase — ca și Cybulski în primii ani ai carierei — un mit contemporan: mitul adolescenței; al acelei adolescente înțeleasă ca un refuz mîndru de a intra în maturitate, dacă maturitatea te obligă să te confunzi uneori cu convenția ruginită și cu lașitatea.

Cred că din modeste actorul exagerase condiția creatoare a oricîrei vedete. Nu se poate să nu fi știut, ca și noi, că din cînd în cînd timpul ne dezmeticește, ne scoate din aburul de vrăjă al mitologiei filmului și ne îndeamnă să numărăm școlărește, pe degete, valorile adevărate. La Cybulski nu poate lipsi din rîndul acestora. A adăugat artei moderne interpretative ceva care nu poate fi raportat la nimeni altul și la nimic. E greu să desfaci în felii jocul său țesut din nuante nesfrîșite și derutante, să-l închizi în plasa atât de subțire a cuvintelor. Unii, neizbutind să-l stabilească apartenența la cutare sau cutare stil de interpretare, au inventat pentru el «școala Stanislavski» revizuită de sistemele de la Actor's Studio. Dar răsunările sufletești ale personajelor sale sînt dovada nu atîtă a unui mod «de a juca», cîtă a unei felii de simți și a gândi, esențialmente aplecat la obiectul realității contemporane și cu precădere izvorit din experiența istorică a poporului polonez. «Apariți» — spunea Cybulski — unei generații de oameni care nu pot să nu fie complicați, generația căreia războiul nu dădă peste cap primii ani ai tineretii. Multe din ilet-nitățile, din întrebările mele le-am fixat în eroi. A trebuit mai tîrziu să-mi astimpăr eu însuși propriile mele abateri. Poate de aceea s-a spus că am reprezentat acea generație».

Cybulski ocolea cuvîntul «idol». Nu-i plăcea, îl irita: «Nu simt că sînt un idol. M-am temut de așa ceva. De aici și pînă la a deveni cabotul drumul e scurt. E drept, noi actorii sîntem predispuși spre o anumită boală profesională: orgoliul de a ne ști admirări. E o cochetărie asemănătoare cu cea a femeilor frumoase. Totul e să știi să te împotrivești la timp ispitii de a cocheta cu meseria».

Și totuși a fost un idol. Unul dintre foarte puțini care au știut să împace, prin har și inteligență, această condiție dificilă cu cea de artist și intelectual. După «Cenușa și diamanta» (1958) puștimea se îmbracă la a Cybulski: pantalonii strîmți, haină sport, ochelari a fumurii. Cei care s'ariseră însă de vîrsta terribilelor nu-l au copiat ținuta, ci s-au recunoscut, cutremurați, în sfișiera lăuntrică a lui Maciek Chelmicki, a celui bălat abia țesit din adolescență, hărțuit și obosit de jocul inexorabil al unei istorii pe care n-a avut puterea sau răbdarea să o înțeleagă pînă la capăt.



pe ecranele noastre, lăsându-ne încă două demonstrații actoricești strălucite.

Artistul avea un singur criteriu în alegerea partiturilor. Să nu fie lineare: «Sînt actori care refuză rolurile așa-numit negative. Gary Cooper, bunăoară, nu a vrut să distrugă o anumită imagine idilică pe care spectatorul și-o formase despre el. Eu am interpretat tot felul de indivizi, deopotrivă buni și răi, dacă vreți. Am refuzat doar rolurile ce nu-mi îngăduiau să-mi exprim propria mea încredere în om, nu în personaje, în omul care poate fi salvat».

Cineva spunea că cei care poartă în suflet o catedrală, chiar dacă n-au avut timpul s-o așeze pe pămînt lângă oameni, tot sînt biruitori. Disparut la 39 de ani, Cybulski și-a lăsat catedrala neterminată. Artistul e însă un învingător.

**M. MIHĂILESCU**

**O tinerețe neliniștită, tulburată de cruzimile războiului și-a găsit în Cybulski interpretul ideal.**

**Stranie — și se pare unică în cariera actorului — compoziția realizată de Cybulski pentru filmul «Păpușa», regizat de Baratier.**

Regizorul Andrzej Wajda se convingese pe deplin de structura artistică ieșită din comun a lui Cybulski (absolvent al Facultății de filozofie și al celei de artă dramatică din Cracovia, inițiatorul și conducătorul teatrului studentesc din Gdansk și al cabaretului literar «Bim-Bom») cînd i-a spus fără nici un preambul: «Mîine plecăm la Wrocław. Ai să-l joci pe Maciek». Micul rol al «băiatului din Wola» în filmul «Generația» (realizat tot de Wajda) fusese o probă suficientă a unei arte complexe. Actorul întinde oricărui spectator, și celui rafinat și celui mai puțin avizat, o cheie: ea se numește adevărul omensc al eroilor și cu ajutorul ei putem pătrunde în universul lor, dar numai pe primele trepte pămîntului. Actorul pare a fi în conflict cu personajul său, îl suspectează, nu-l acceptă primele dezvăluri, are față de el o atitudine ușor ironică (lui Cybulski îi plăceau cuvintele unui distins poet polonez din sec. XVI, Cyprian Norwid, care numea ironia «umbră inseparabilă a vieții»), pentru că dintr-o dată să-și ia asupra lui toate trăirile eroului. E un joc pe mîchie de cuțit, dar artistul simte fulgerător momentul cînd prea marea detașare amenință să înlăture fiorul vieții și al adevărului, să compromită personajul. Singele rece cu care ucide Maciek este doar o bravadă: ține priviștea cu atenție tremurului ușor al degetelor pe pușcă, îi bănuiește cîntărul drama etică și politică. El rămîne un erou profund tragic, deși Cybulski nu s-a ferit să ni-l înfățișeze cel puțin o dată și într-o ipostază vag comică, posibilă pentru băiatul nematurizat: așteptîndu-și viitoarea victimă, pe Szuczka, Cybulski își manifestă febrilitatea nu prin gesturi neliniștite, ci prin niște pași ușori de dans. Wajda însuși recunoaște că personalitatea actorului nu numai că acoperea propriile sale intenții regizorale, ci îl obliga uneori să și le revizuiască. Așa se explică de ce scena morții eroului (pe o imensă și hideasă grămadă de gunoi), gîndită de autor ca o condamnare severă a eroismului inutil, capătă în interpretarea lui Cybulski semnificații mult mai amare: zvircolirea, agonia sa viscerală este — ne lasă să înțelegem actorul — refuzul unei generații înșelate de a accepta să moară nedemn, absurd, prădă un mecanic istoric ce nu acordă circumstanțe individului.

Revelator pentru acest joc construit pe paradoxuri este și filmul lui W. Haas, «Arta de a fi iubită», mai bine cunoscut la noi. Aici Cybulski este necruțat cu personajul său, Victor Rawicz, o falsă glorie teatrală și tot atât de fals erou și în viață. Îl pendulează cîva timp între ultima firmă de omenie și lașitate, pentru ca apoi să-l despoale de toate fosele bravurii, să opună tragediei — ridicolul, grandoarei — mediocritatea.

Efectele sînt și mai fascinante atunci cînd demitizarea se face dintr-o singură lovitură, ca în «Salto» (1965) al lui Tadeusz Konwicki. Kowalski-Malinowski (acesta este numele eroului) e o ființă stranie; tulbură liniștea unui orașel, zgîlție oamenii din amorteală, descleștează energii. Dincolo de ochelarii săi fumurii par a se plămăni nu fantasmă, ci vișuri de atins. Construcția halucinantă a rolului, împins pînă în apăsarea tragicului pur, este dărmată însă brusc de o fugă lașă și caraghioasă ce îl demască pe Kowalski drept un vînzător de miraje, un mitoman.

Cu înfățișări diferite, una sincer dramatică (în «Mîine, Mexiculu»), alta caricaturizată (în «Giuseppe la Varșovia»), Cybulski a trecut la sfîrșitul anului 1966

#### FILMOBIOGRAFIE

- \* Zbigniew Cybulski s-a născut în anul 1927.
- \* A absolvit Facultatea de filozofie și Școala de artă dramatică din Cracovia.
- \* A debutat la Gdansk, în 1953, ca actor, regizor și conducător al Teatrului studentesc.
- \* Primul rol în cinematografie l-a avut în filmul *Generația* realizat de Andrzej Wajda în 1954.
- \* A jucat în peste 30 de filme, din care amintim: *Cenușă și diamant* care i-a adus consacrarea internațională (1958, regia A. Wajda), *Trenul de noapte* (1959, regia Jerzy Kawalerowicz), *Inocenții fermecători* (1960, regia A. Wajda), *La revedere, pe mîine* (1960, regia J. Morgenstern), *Păpușa*, realizat în Franța (1961, regia Jacques Baratier), *Dragoste la douăzeci de ani, scheiul polonez* (1962, regia A. Wajda) *Arta de a fi iubită* (1963, regia W. Haas), *Att Alska*, realizat în Suedia (1964, regia Jörn Donner), *Salto* (1965, regia Tadeusz Konwicki), *Manuscrisul găsit la Saragossa* (1966 W. Haas), *Giuseppe la Varșovia* (1966, S. Lenartowicz).
- \* Ultimele filme: *Toate pinzele sus*, realizat în Africa de S. Lenartowicz și *Cifrul*, regia W. Haas.
- \* Cu cîteva luni înainte morții începuese filmul *Jowita* în regia lui Morgenstern și pregătea sub conducerea lui Haas rolul Wokulski în ecranizarea romanului *Păpușa* de Prus.



Nimeni ca Cybulski n-a știut să pună atîta viață în moartea eroului său, Maciek din «Cenușă și diamant» — personaj de care-l va lega un destin tragic.

# „VIAȚA PEA CUVIOSULUI ANDREI“

Ci  
ne  
ma

CORESPONDENȚĂ

DIN

MOSCOVA

de la

Elena AZERIKOVA

**Noul film  
al lui Tarkovski  
(autorul  
Copilăriei lui Ivan)  
poartă  
titlul provizoriu  
„Viața  
preacuviosului  
Andrei“  
și este  
inchi nat  
renumitului pictor  
de  
icoane  
Andrei Rubliov**

Filmul e inspirat de viața,  
destul de puțin cunoscută,  
a pictorului Rubliov.

Noul film al lui Tarkovski (autorul «Copilăriei lui Ivan») poartă titlul provizoriu «Viața preacuviosului Andrei» — și este închinat renumitului pictor de icoane Andrei Rubliov (scenariul a fost scris de Tarkovski împreună cu Andrei Koncealovski). Filmul nu este conceput biografic, istoric (mai ales că datele despre viața lui Rubliov sînt extrem de puține și de incerte). Autorii își propun să analizeze mai ales psihologia creației, locul artistului în societate, condițiile care-i fac vocația eficientă sau, dimpotrivă, care-i strivesc harul.

Filmările au fost terminate, dar filmul nu este încă gata. Se află acum în faza de montaj.

Tarkovski stă zile și nopți în șir în camera de montaj. Am izbutit să-l întîlnesc întîmplător, într-un moment cînd operatorul Vadim Iusov l-a tras cu forța la bufet. Tarkovski e chinuit, e obsedat de filmul său. «Viața preacuviosului Andrei» încă nu a devenit titlu definitiv al filmului, dar definește cît se poate de bine atmosfera filmului. Lui Tarkovski îi este greu, aproape imposibil să povestească despre film și iată-l glumind fără prea multă veselie: «Să vorbești despre un film la început este prea devreme, la sfîrșit — prea tîrziu, la mijloc lipsit de modestie».

Filmul este compus dintr-o serie de episoade-nuwele, în care Rubliov nu apare întotdeauna, dar în care îi simțim prezența. Nuvelele nu sînt legate printr-o cronologie tradițională, ci printr-o logică poetică internă. În centrul filmului este poporul, purtătorul ideii de eliberare socială, poporul, purtătorul protestului social, poporul, creator iscusit. Filmul este pătruns de suflul epocii, deși o privire cercetătoare ar putea observa multe inexactități. În discuția avută ulterior, Tarkovski mi-a confirmat această impresie. «Imaginea lui Rubliov am fost nevoiți să ne-o formăm singuri. Materialul iconografic lipsește cu desăvîrșire. Datele biografice sînt sumare și inexacte. Se prea poate ca Rubliov să fi arătat altfel, dar acest lucru nu mi s-a părut și nu mi se pare esențial».

După vizionarea materialului mi s-au conturat două întrebări, de fapt două laturi ale aceleiași întrebări cu care m-am și adresat regizorului.

— Care este legătura dintre istorie și contemporaneitate în filmul dumneavoastră. Am impresia că amănuntul istoric propriu-zis nu vă interesează prea mult.

— Este foarte adevărat. Istoria ca atare, după părerea mea, nu poate constitui obiectul artei. Amănuntul, costumele, elementele de interior nu le-am privit cu ochii unor istorici, arheologi, etnografi, care adună exponate pentru muzee. Preocuparea

noastră permanentă a fost să ne privim eroul cu ochii unor oameni care trăiesc în secolul XX, de pe pozițiile concepției noastre despre lume. Ne folosim de materialul istoric, pentru a exprima ideile noastre proprii, pentru a făuri caractere contemporane.

— Încă o întrebare. De altfel este în continuarea precedentei. De ce l-ați ales drept erou al filmului dumneavoastră tocmai pe Rubliov?

— Rubliov a fost un geniu. Cu alte cuvinte un om care a vibrat la mediul inconjurător cu o deosebită acuitate, care a vibrat la ceea ce alți oameni nici nu acordau importanță. Artistul este întotdeauna conștientul societății. Rubliov a exprimat în opera sa speranța, credința în viitor, a creat un înalt ideal moral.

Și a mai fost un motiv: datele foarte puține pe care le deținem despre pictor ne-au dat libertatea de a introduce concepția noastră, părerile noastre despre artă într-o biografie închisă. În film, Rubliov ajunge să se elibereze prin chin, să ajungă la fericire prin pasiuni, pe care mai înainte și le refuza. Iar această ardere în numele ideii care pune stăpînire pe tine este ceea ce am și vrut să redăm în filmul nostru.

**Toată cruzimea, toată barbaria unui secol al întunecimii sînt readuse în acest film.**





## DUPĂ „VOCI ÎN INSULĂ“

ci  
ne  
ma

CORRESPONDENȚĂ

DIN

**SOFIA**

de la

Ivan STOIANOVICI

Cinematografia bulgară nu se mai află de mult la prima ei tinerețe. Privind în urmă, privind în dreapta și în stînga, ea se simte tentată să-și facă bilanțul a douăzeci de ani de activitate. Această retrospectivă este însoțită de sentimente contradictorii: pe de o parte regretul că au existat atîtea greșeli care i-au frînat avîntul, dar pe de altă parte bucuria că într-un rîstimp atît de scurt a reușit, în ciuda obstacolelor, să atingă un nivel mușumitor.

Astăzi, această artă tînără și ambițioasă, nu se îndepărtează cu nimic de la tradițiile urmate de alte arte în Bulgaria. Totodată, bătăliile cele mai crunte, care constituie etapa cea mai aprinsă a evoluției sale, rîmîn cele purtate împotriva dogmatismului, a tendinței de a fi prea ilustrativă și didactică. Astăzi, nu mai avem racile, microbi, recidive. Mi se pare că abolirea lor reprezintă una din principalele probleme ale celor care vor să fie în fruntea gîndirii cinematografice în Bulgaria. Legată strîns de această problemă se află aceea a măiestriei profesionale a autorilor, a exigențelor actuale față de concepțiile estetice contemporane, a limbajului cinematografic, a căutării unui contact mai intim cu viața poporului. Se pune de asemenea problema evoluției creatoare a cadrelor tehnice și artistice, ca și aceea a aflului de tineri talente, ca și a experimentării, a cinematografului ca industrie și ca artă, a cinematografului «divertisment» și «serious».

### CEI CU SUFLETUL LA GURĂ

Toate aceste probleme, ajunse la maturitate în decursul anilor, au fost puse în ultima vreme cu o acuitate sporită, cerîndu-și dreptul la soluționare. Cam pe la sfîrșitul anilor cincizeci, o seamă de creatori, căutînd să dea viață ideilor care li înșuflețeau, au făcut să șișnească un val de opere cinematografice cum ar fi: «Voci în insulă» de Vilceanov și Petrov, «Am fost tineri...» de Jealiakova și Ganey, «Soare și umbră»



Printre succesele mai certe care au urmat «Vocilor în insulă» se înscrie și filmul «Lupoica» (tot al lui Vilceanov). În fotografie actrița Ilka Zafirova.

tot de Vilceanov și Petrov, «Moartea nu există» de Piskov și Aktașeva. Autorii acestor filme erau purtătorii de cuvînt ai unor căutări libere și ai experimentului cinematografic. Ca să aducem logica constatării noastre pînă la capăt, să notăm de asemenea că acest prim val de creatori cu sufletul la gură, după ce au spus tot ce au avut pe inimă, au purces la o reguprare de forțe. Forțe care se regroupează și astăzi, pentru că evoluția împetuoașă a vieții, transformarea neconcentată a omului contemporan, pretind să fie surprinse pe viu, cu mijloacele unei optici și a unor mijloace noi.

### CINEMATOGRAFUL «DE AUTOR» NU ESTE ELDORADO-UL SCONTAT

Brusc a reieșit că rezerva de mărturie de valoare nu este atît de mare cît se credea, că există o penurie de scenarii, că metodele administrative continuă încă, pe ici, pe colo, să joace un rol negativ. Rezultatul a fost că, în ultimii ani, au văzut lumina zilei multe, prea multe filme amorfe. Unele, pretinzînd să fie originale, nu au depășit nivelul redescoperirii

mașinii cu aburi, iar altele — în ciuda calităților — nu au ajuns pe ecran. Realizatorii au încercat să se transforme în scenariști, ori s-au înhîmăat la corvoada modificării de la A la Z a scenariilor încredințate. Inițiativă care a permis înregistrarea cîtorva succese mai certe («Pecetea de Koratov», «Lupoica» de Vilceanov, «Hoțul de pierșici» și «Țar și general» de Veulo Radev), altele mai modeste («Almanah» de Petre Donev, «Între doi» de Dimitrie Petrov).

Dar cinematograful «de autor» s-a dovedit a nu fi Eldorado-ul scontat... Acolo unde simbioza între scenarist și regizor a fost fecundă, filmul de autor apare totuși ca o noțiune de prisos. «Cavaler fără armură» al regizorului Saraliev și al scenaristului Valeri Petrov constituie exemplul cel mai fericit și mai izbitor. Mai puțin strălucite și nereușind să atingă nivelul precedentelor, deși merită și ele calificativul de bune, au fost filmul «Vicisitudinii familiare» de Iakimov, «Bărbații de Mircev» iar, printre cele mai vechi, «Lașușul» lui Sarlangiev și Wagenstein și «Între șineș» de Tankov și Bașvarova.

### REFUZUL DE A AURI PILULA

Astfel, în această etapă contemporană în care înțîlim, pe de o parte, căutarea și experimentul, iar pe de altă parte, o pasivitate creatoare și metode administrative, n-am rîspuns încă la multe întrebări importante. Sînt ani de cînd creatori ca Hristo Ganey, Ranghel Vilceanov, Binka Jealiakova au amuțit sau turnează filme publicitare pentru televiziune. În schimb, printre realizatorii și scenariștii de lung metraj aparținînd generației mijlocii, se remarcă un aflus de noi forțe: Lada Bolangieva și Ianaș Vazov au terminat «Reînțoarcere», Eduard Zahariev a ekranizat nuela «Bariera», iar Grișa Ostrovski și Todor Stoianov, în colaborare cu poeta Blaga Dimitrova, turnează primul lor lung metraj «Subterfugiu». Pe de altă parte, regizorii ca Veulo Radev reușesc să dibuică cîte un



«Noaptea cea mai lungă», filmul lui Veulo Radev în care apar, în rolurile principale, Nevena Kokanova și Victor Rebengiu.

scenariu bun și să apere astfel «mărcile renumite»: nu de mult, ei a terminat cel de-al treilea film, «Noaptea cea mai lungă», cu actorul român Victor Rebengiu în rolul principal.

Sînt premise ce pot constitui tot atîtea impulsuri asigurînd avîntul cinematografului bulgare. Mai întîi să arătăm că regizorii și scenariștii cei mai talentați nu-și fac nici o iluzie în ce privește greutățile, obstacolele și pricinile atît ale insucceselor, cît și ale succeselor lor, unele depinzînd de ei, altele de alții. O unitate de vederi și de intenții demnă de invidiază, absența oricărei tendințe de a auri pilula și a admite compromisurile, iată ce caracterizează pe cei mai înzestrați dintre cineaștii noștri. Și acest lucru e pe jumătate o reușită. Cealaltă jumătate constă în mobilizarea forțelor creatoare, forța elanului — adică opusul atitudinii de a te retrage în turnul de fildeș și a face dovada unui snobism sterp.

Se preconizează, pe de altă parte, o selecție a cadrelor, o independență a grupelor de creație din cadrul studiourilor, criterii calitative mai exigente ca și o producție mai largă (poate pînă la 20 de filme pe an). Cineaștii își vor putea mai bine da frîu liber talentului și se vor putea face experiențe mai îndrăznețe, iar procentajul de filme bune va fi, sperăm, mai mare.

# CINE EȘTI DUMNEATA, POLLY MAGGOO?

ci  
ne  
ma

CORISPONDENȚĂ

DIN  
**PARIS**

de la

Robert GRELIER

Spectatorul care vede acest prim lung metraj al lui William Klein poate fi ușor derutat. Mai ales dacă se așteaptă la o poveste liniară, bine articulată, convențională. Dacă însă îi vine buna idee să se afunde mai adânc în fotoliu și să-i acorde încredere autorului, atunci de la primele imagini va suferi influența covârșitoare a acestuia, va sta sub semnul farmecului și umorului care domină filmul său. «Cine ești, Polly Maggoo» este un film specific francez, realizat de un american instalat de mai mulți ani la Paris. Un film despre modă, despre televiziune, despre mijloace de comunicare, despre romanul-fotografie. Film științifico-fantastic sau tele-fantastic? E greu pentru noi să răspundem cu exactitate la această întrebare. Și totuși, ce este acest film? Analizând personalitatea Polly-ei Maggoo (Dorothy Mac Gowan), cover-girl americană stabilită la Paris, Klein întreprinde o anchetă, de tipul anchetelor TV, încercând să ne facă să înțelegem moravurile și obiceiurile încetățenite în mediul televiziunii franceze și al modei pariziene. Klein, realizator de filme pentru televiziune, are obișnuința acestor anchete și le cunoaște mai bine ca oricine forța și limitele.

— William Klein, ai fost pictor, apoi fotograf, iar acum iată-vă cineast. Considerați aceste mutații ca o desăvârșire, sau doar diferite forme ale unei aceeași exprimări?

— Am fost și rămân pictor. Dacă am devenit și fotograf este pentru că doream să exprim anumite lucruri pe care altfel nu aveam cum să le spun. Făceam pictură abstractă, iar fotografia, în ciuda aspectului experimental ce-l capătă în minile mele uneori, a fost întotdeauna mult mai realistă. Dar nici fotografia nu m-a satisfăcut pe deplin, și atunci m-am apucat de film. M-a atras mișcarea.

— Ce ați vrut să exprimați prin fotografie, mai bine zis, ce reprezintă fotografia pentru dumneavoastră?

— Am fost reporter de modă la revista «Vogue» mai mulți ani la rând și trebuie să recunosc că am fost lăsat să experimentez ceea ce credeam eu că trebuie să fie fotografia de modă... Pe vremea aceea, adică acum 10 ani, nu se concepea decît fotografia cu grainul fin, fără nici o alterare — prin flou sau unsharp — a calității portretului, de pildă. Eu eram de cu totul altă părere: mi se părea că grainul mai mare, fotografia vag neclară putea, dimpotrivă, să exprime o realitate imposibil de redat altfel. Ce vroiam să exprim? Un dialog, un contact cu publicul, ceva ce nu reușisem să realizez cu ajutorul picturii. În Statele Unite a fi fotograf este sinonim cu a fi artist, creator. Ceea ce nu se întîmplă în Franța, unde exprimarea prin scris e mult prea importantă, mult prea serioasă pentru a se mai băga în seamă fotografia. Și apoi mai este și acea falsă aureolă de obiectivitate pe care fotografia o poartă în jurul ei, care face ca un fotograf să fie considerat în primul rînd tehnician și mai pe urmă creator.

— Și totuși nici fotografia nu v-a mai multumit într-o bună zi.

— Pentru că acel dialog cu fotografia de care vorbeam, nu l-am realizat cum aș fi vrut. Și atunci... În 1959 am făcut un film în culori pe 16 mm despre reclamele luminoase de pe Broadway. În anul următor am lucrat cu Louis Malle și Queneau la adaptarea vizuală a lui «Zazie în metro».

— Ce înțelegeți prin adaptare vizuală?

— Traducerea vizuală a romanului. Trebuie să găsim nu ilustrarea cărții lui Raymond Queneau, ci echivalentul ei prin imagini la fel de revoluționare ca și cele din roman.

— După care ați trecut la televiziune...

— Am făcut câteva reportaje. Cîtă vreme m-am ocupat de probleme externe a mers ca pe roate. Cînd a fost însă vorba de critică socială, totul a început să șchioapete.

— Alte reportaje pe care le-ați făcut?

— O emisiune prin marile magazine («Marile magazine») cu Simone Signoret. S-a tăiat însă toată ultima parte în care făceam un reportaj cu o vînzătoare adevărată, o vînzătoare care să-mi vorbească pe șleau despre munca ei. A plasa o actriță ca Simone Signoret pe post de vînzătoare și a face «cinema-direct» cu chipul ei — așa cum mi se ceruse — mi se părea o escrocherie morală. Drept care încercam să arăt toată necinstea, toată ambiguitatea unei astfel de metode.

— Ați realizat apoi scurt metrajul despre Cassius Clay, «Cassius cel Mare». De ce ați ales acest personaj?

— M-am gîndit că boxerul Cassius Clay este un personaj-cheie (fără joc de cuvinte). Aparițiile sale pe scenă, în public, aveau ceva extraordinar. Pentru mine el înfățișa un EROU așa cum îl creează imaginația noastră. Tot ce se putea spune despre mitul și construirea unui Erou made in U.S.A., mi se părea că pot spune în legătură cu Clay.

— Ce numiți «construirea unui erou»?

— Clay este un om fără instruire, care are o încredere oarbă și naivă în tot ce se referă la religie și care a fost cumpărat — nu există alt termen mai exact — de 11 personaje. Fiecare din aceste personaje posedă una din cele mai mari averi din America de Sud: trustul whisky-ului, al țigărilor etc., etc. Într-o zi, Clay s-a revoltat și a devenit un fel de simbol al lumii oamenilor de culoare.

— Cum ați filmat?

— În trei perioade cu cîte 6 luni distanță între ele. Am realizat ceea ce s-ar putea numi un lung metraj a propoz de Cassius Clay.

— De ce «a propoz»?

— Pentru că Clay a devenit un pretext: am vrut să spun altceva, am vrut să adaug alte lucruri mult mai importante, astfel încît deseori m-am îndepărtat de problema boxului.

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este povestea unei cover-girl americane stabilite la Paris. Nu e un film odihnitor. Dar viața noastră este odihnitoare?

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este un film specific francez realizat de un american instalat de mai mulți ani la Paris.

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este un film despre modă, despre televiziune, despre mijloacele de comunicare, despre romanul-fotografie.

# CINE EȘTI DUMNEATA, WILLIAM KLEIN?

— Ați întâmpinat greutăți la turnare?

— Nici una, dimpotrivă. Sub pretextul unui reportaj sportiv despre box, am putut să filmez — în ciuda Mafiei și a întregului circ din aceste medii corupte — multe lucruri cu totul în afara boxului propriu-zis, printre altele, secvențele despre cumpărătoria lui Clay. Evident fără ca ei să-și dea seama.

— De ce ați făcut «Cine ești dumneata, Polly Maggoo»?

— Nu știu de ce; fără îndoială pentru că subiectul a atras atenția unui producător.

— Care a fost scopul dumneavoastră? Să demistificați mediile jurnalelor și expozițiilor de modă, de televiziune?

— N-am pornit a priori cu această intenție. Dar pînă la urmă n-am putut face altfel. Mediul jurnalelor de modă — pe care eu îl cunosc foarte bine — este absurd, ca și — oarecum — cel al televiziunii. Televiziunea este o întreprindere minunată, dar atît de prost folosită! După părerea mea e chiar falimentară. Majoritatea celor care lucrează aici trec pe lângă ceea ce ar putea să facă și să spună, chiar și cei capabili s-o facă. «Polly Maggoo» este un film despre oamenii care minuesc informația și care pot decide dacă e zi sau noapte numai cu ajutorul imaginilor. Dar nu-și dau seama, se bătălesc în convenționalismul cel mai plat, pînă într-atît încît devin ridicoli. Să nu credeți cumva că sînt împotriva televiziunii. Sînt doar împotriva felului în care este ea folosită astăzi. Dacă apar cărți proaste, asta nu înseamnă că trebuie să ne ridicăm împotriva tipografiei.

— Pe mine m-a surprins cel mai mult faptul că pînă la urmă filmul dumneavoastră este profund francez, iar autorul său pare a cunoaște perfect gîndirea fiecărui cetățean al acestei țări.

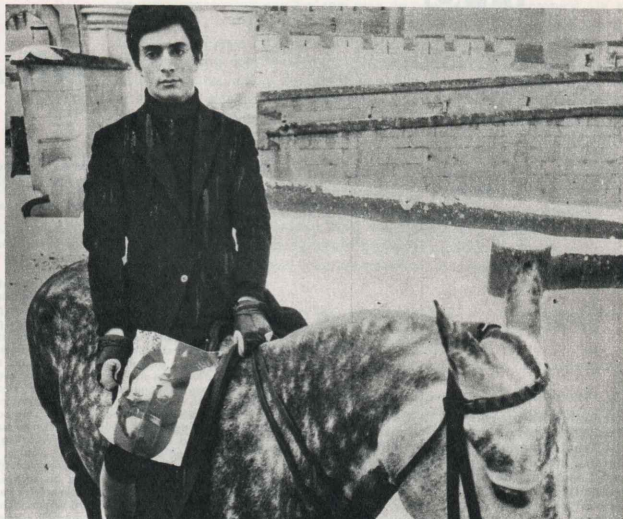
— Eu nu cred. Mi se pare că filmul e plin de erori de apreciere și de judecată. M-am străduit însă să folosesc un limbaj cît mai realist din toate punctele de vedere.

— «Polly Maggoo» nu este ceea ce s-ar putea numi un spectacol. Construcția sa nu e lineară, iar spectatorul este veșnic solicitat de o anumită agresivitate a imaginii care poate chiar să-l deruteze.

— Nu este de loc un film agresiv. Dar chiar de loc! E un film despre viața de fiecare zi. Dumneavoastră nu credeți că omul de azi este solicitat în permanență? Indiferent dacă e vorba de imagine (afișe, televiziune, gazete...), de sunete (radio, televiziune, muzică etc...), spiritul său e veșnic la pîndă, trebuie să fie receptiv la tot soiul de provocări și solicitări. «Polly Maggoo» nu e un film odihnitor? Tot ce se poate. Dar viața noastră este oare odihnitoare? Am vrut să fac un film legat strîns de realitate, cu personaje sugerate de ea. În același timp însă nu este un film ilustrativ, ci o construcție controlată, în care fiecare cadraj este așa cum l-am gîndit eu.

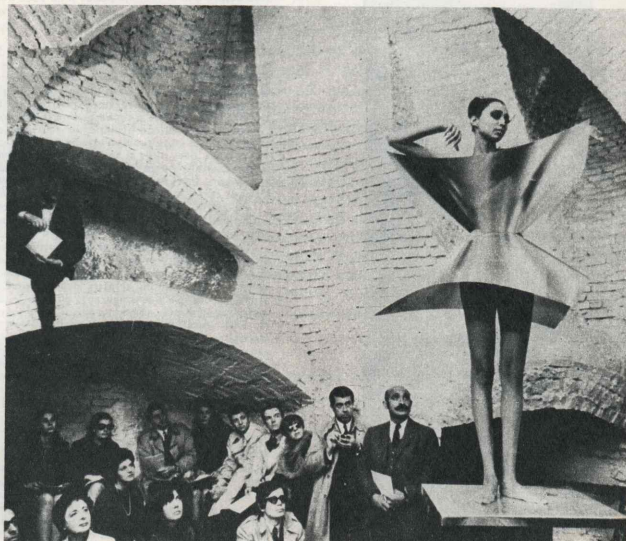
— Un film semnat de un pictor sau de un fotograf?

— Nici de unul, nici de celălalt, sau de amîndoi în același timp, dacă vreți. De la pictor a luat construcția, finalitatea; de la fotograf — imaginea semnificativă, constatarea directă, fără intermediari; de la televiziune — montajul și metodele de lucru, de reportaj direct. Confirmarea însă poate s-o dea numai spectatorul.

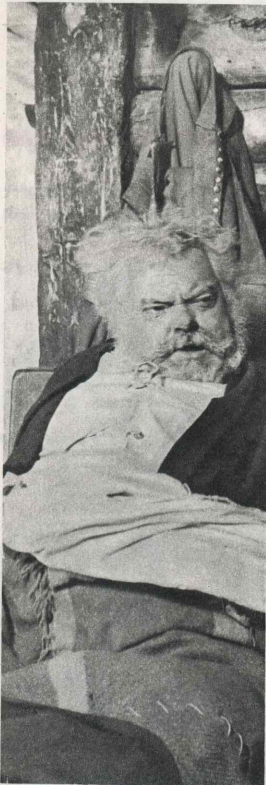


Samy Frey în rolul Prințului din «Polly Maggoo».

William Klein: «Am fost reporter de modă la revista «Vogue»... Mediul jurnalelor de modă este absurd...» (Manechinul din fotografie e celebru. Se numește Donyale Luna.)



Orson Welles a prezentat la Cannes, în 1966, «Falstaff», pentru care i s-a decernat Premiul de onoare. Criticii înțeleg însă că acest premiu «de onoare» a însemnat de fapt un «premiu de consolare».



**Gînduri, sau mai degrabă semne de întrebare privind «tribunele libere» la festivalurile cinematografice.**

## NE AUDE CINEVA?

În societatea de astăzi a discuta a devenit o artă. Se poate oare folosi o artă spre a se descrie alta? Ar picta Matisse opera altcuiva? După cum a dovedit Matisse, răspunsul este pozitiv numai în cazul în care se realizează o nouă creație. Cu alte cuvinte, o discuție despre film ar fi utilă sau creatoare numai în cazul în care ea însăși s-ar afla la un nivel creator.

Care este cauza că discuțiile purtate la festivaluri, săpămîni ale filmului sau seminarii și seri de film organizate special în acest scop nu ating niciodată un nivel creator, că nu se face niciodată un pas pozitiv spre îmbunătățirea situației?

Discuțiile despre film și participarea la acestea se împart în categorii ușor de recunoscut. O unitate de măsură este pregătirea lor: dacă discuția urmează a fi televizată, ca cea pe care a organizat-o televiziunea germană la Berlin, necesitatea pregătirilor tehnice exclude aproape orice spontaneitate și în tot cazul orice participare de public (și ca atare orice posibilitate a unei surprize). Dacă un număr mai mare de personalități din domeniu sînt invitate cu luni înainte la discutarea unei teme circumscrise, cum e uzul la Festivalul de la Karlovy Vary, nu este surprinzător că acești oameni se pregătesc, că vin cu un referat pe care îl cunosc pe dinafară (și atunci îl și ascultă ca atare) și că aceasta oricum nu poate fi o contribuție la un schimb de vederi, pentru că nici n-au auzit încă — cum e și firesc — atunci cînd au redactat referatul, părerea celorlalți. Și chiar atunci cînd problemele puse în plan nu sînt limitative, cînd cercul de invitați nu este prea mare, cînd tribuna nu este prea oficioasă și se oferă posibilitatea de replică, posibilitățile unei cercetări într-adevăr profundă sînt limitate și în cele mai bune condiții și din considerentul procedurii uzitate la asemenea manifestări. Problemele reale se ating atunci numai în pauze, în discuții de la om la om, lipsite de reticente, de polițerurile de giorae.

Dacă se face abstracție de cei care sînt direct interesați (adică de pildă un producător care susține edîn experiență, cum că omul dorește să fie distras și atunci cînd consumă artă, sau un viitor docent căruia îi servește din punct de vedere academic o apariție publică, indiferent de ce ar spune, rămîne să se definească încă, de ce și acele puține suflete cinstite, pentru care filmul este într-adevăr o problemă vitală și care ar putea contribui cu ceva însemnat la discuții, vorbesc în van.

### CINE SÎNT COMBATANȚII?

Entuziasmul și cunoștințele, sinceritatea și combativitatea nu ajung nici pe departe să evite lipsa aspectului negativ al unei discuții (lipsa de auditoriu). Căci cei care participă la discuție, ascultă oare într-adevăr? Și dacă da, își vor aminti de cele auzite? Pînă cînd? Și, în general, cine sînt ei oare?

În primul rînd se află aici cunosătorul care așteaptă. La discuțiile despre film el asistă politic și nu aude nimic, căci el așteaptă doar să se audă pe sine însuși. El este vorbitorul care urmează sau autoritatea invitată. El știe ce-i important. Casca instalației de traducere n-o folosește.

Apoi e aici omul de știință care dă din cap. Și el asistă politic și nu aude nimic, căci recunoaște în ceea ce se spune doar confirmarea ideii sale proprii. El este acela care a pînut anul trecut confirmarea inaugurată și care acum deceniu a publicat o operă teoretică din a cărei glorie mucegăind trăiește și azi. E însă cel mai simpatic. Are o mică chelie și zîmbește cînd îl recuștii.

Nici adversarul de profesie nu aude nimic, căci pentru el e împede că tot ce se spune trece din nou pe lîngă rîntă; că din nou se vorbește prea mult și se înțelege prea puțin; că nimeni — ca întodeauna — nu se sinchisește de adevăratele probleme. El are o înfățișare încrunțată, părul creș și cînd vorbește distruge tot. Cafeaua care i se servește o refuză; nu este marca lui preferată. Poliglott, tipicar, nu aude nici el mare lucru, deoarece e ocupat cu încercarea neastîmpărată a butoanelor aparatului de transmitere simultană a traducerii, pentru a «prinde» traducerile.

De fapt este de înțeles că la discuțiile despre film nimeni nu ascultă, că se poate prezice cu mare probabilitate ce se va întîmpla la o discuție. Depinde doar unde are loc. Dacă festivalul are un epitet, ca de exemplu «Mostra del Nuovo Cinema» din Pesaro, atunci cu cea mai mare siguranță cuvîntul «nou» va fi desființat, pentru că nu există cîc un film «nou», ci numai dezvoltare naturală. Dacă este un festival ca cel din Berlinul occidental, se va discuta cu siguranță despre problemele înțelegerii internaționale sau ale angajării politice. Dacă este un seminar într-un oraș de colegii ieșuti, ca Assisi, este mai degrabă de mirare că problemele dezbătute nu sînt de loc clericale — dimpotrivă.

### CINE SÎNT VINOVAȚII?

Și totuși există, dumnezeu știe, teme care așteaptă soluții. Dacă privești filmele și publicul înțelegător, remarci imediat că faimoasa criză a cinematografului depinde mai puțin de oferta de filme și de posibilitățile de înțelegere ale publicului, cît în primul rînd de transmitere: de negustorii din templu care ar trebui să mijlocească filmul bun publicului bun și n-au învățat încă cum să o facă. Și spunînd asta, nu înțeleg de loc, cum ar crede cu siguranță în mod prezumpțios unii colegi critici, numai pe difuzori. Dimpotrivă, aceștia își duc afacerea după obiceiul lor. Însă piloanele podului

sînt criticii de film și ei ar trebui să întărească podul, astăzi încă comercial, de film la spectator, cu o perspectivă spirituală. Ei sînt adevărații vinovați.

Ei asistă la discuții, își poartă zîmbind fatalismul la butonieră, nu se ascultă între ei și fognesc în buzunare bilețul de avion pentru proxima discuție. Deoarece știe totul și publicul nimic, nu au contact cu acesta. Au auzit de atîtea ori și au spus atît de des, dînd din umeri: că astăzi filmul nu este încă adult, că «marele public decide totul și anume fără gust»; că producătorii ar fi cu toții niște speculanți imbecili; că adevărata artă nu se vinde, precum și tot felul de astfel de «adevăruri» pentru auto-absolvirea de răspundere, încît acum sînt blazați. Dar care critic de film oare poate afirma despre sine că vreaodată în cariera lui a făcut ceva palpabil pentru a justifica poziția lui de pilon al podului?

În fond, problema este desigur mai profundă și criticul nu este singura verigă în lanțul compromisurilor care reprezintă cinematografia de astăzi. Fiecare regizor, fiecare scenarist, fiecare actor și fiecare operator este la fel de vinovat, deoarece în ciuda a tot ce știi, a înțelegerii lor și a variației lor experiențe, alunece mereu pe vechea pîrtie: fac filme care trebuie vindute masiv și de aceea trebuie să fie accesibile maselor. Numai că publicul vrea filme accesibile dar bune, valoroase, cu idei și continut. Pentru că poate să le înțeleagă foarte bine, la fel de bine ca și «specialiștii».

### CE ESTE DE FĂCUT?

Ca ar putea face un critic în loc să discute? Să se ridice la conștiința acestor realități, să încerce, în convorbiri particulare, să-i convingă și pe alții de vederile sale. Ar putea colabora cu difuzorii înaintați, ca să facă accesibile filme valoroase. Să influențeze comisiile de selecționare ale festivalurilor. Să combată teoria după care filmul, ca și sportul, ar corespunde numai dorinței de distracție a omului. Dacă participă la discuții, să bată cu pumnul spiritual în masă. Să-i sprijine pe regizorii tineri. În cronicile sale să fie nu atît politic, ci personal, nu atît teoretic cît practic. Să-și închipuie că asta e o sarcină vitală pentru el.

În tot cazul ar putea deveni una.

Marele Premiu la ultimul festival de la Karlovy Vary-l-a luat filmul cehoslovac «O căruță spre Viena» realizat de Karel Kachyna. Criticii ar fi dorit însă ca filmului să i se acorde «Globul de cristal», cea mai importantă distincție a competiției. (Actrița Iva Janjurova, eroina «Căruței»).



# teoria și cultura cinematografică

## MICROFILMOGRAFIE

1959

«Look back in anger» (Privește înapoi cu mînie) după Osborne, cu Richard Burton. Mai degrabă un fel de anti-Hamlet cu un happy-end dezastruos pentru erou. Eroul tragic nu poate fi tragic fără solitudine. Film cu nerv. Este poate și un film despre prietenie ca și «Jules și Jim» al lui Truffaut.

1960

«The Entertainer» (Cabotinelul), tot după Osborne, cu Sir Laurence Olivier în jocul de-a cabotinelul, paradoxalul joc pe care și-l permite unul din marii actori ai epocii. E poate cel mai crud film al lui Richardson. Și dincolo de sentimentul de greață existențialistă ce produce, undeva poți recunoaște ceva din cabotinajul existent într-o anumită condiție umană. Film amar, atît de amar încît...

1961

«Sanctuary» — după Faulkner — se pare un eșec. Oare se poate ecraniza Faulkner?

În același an «Gustul mierii» — cu Rita Tushingham, atunci o mare descoperire. Film contra egoismului și ireponsabilității unor părinți. Poate și cel mai trist al autorului; cel puțin din punct de vedere sentimental. O mare sobrietate; mi se pare cel mai neorealism film englez.

1962

«Singurătatea alergătorului de cursă lungă» după Allan Sillitoe. Cu Tom Courtenay, azi mare vedetă. Aceste două filme pun problema relațiilor între generații, aceea a delicvenței și a precocității. Tema prieteniei amintește de «Cele 400 de lovituri» al lui Truffaut. «Singurătatea» anticipează simbolul «Vieții sportive» cu aceeași încrîncenată violență.

1963

«Tom Jones» — după Fielding — un film istoric? Poate, în orice caz o «viziune contemporană», fără sentimentalism, asupra Angliei veacului XVIII. O burghezie carnivora, dar echilibrată, o țară de pasnici provinciali crescuți, ca Emile al lui Rousseau, în cultura naturii. Film color cu Albert Finney. Ceva de falsă superproducție cu un mare apetit pentru vizualitate. Aceeași virtuozitate dinamică, un alt sentiment. Un film de momente, cu o unitate ideatică și cu un livresc mai pronunțat. Poate un film revoluționar din punctul de vedere al comentării pe peliculă a textului unui roman clasic.

1965

«Mademoiselle»

1966

«The Loved One»

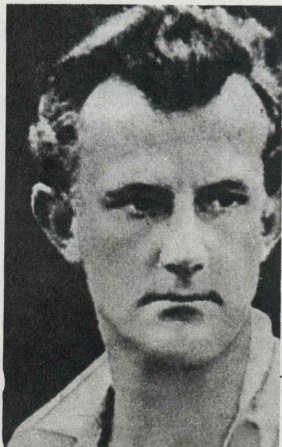


Micromonografie

TONY  
RICHARDSON  
ȘI  
ALBIONUL  
FURIOS

de

Gelu IONESCU



Numele lui Tony Richardson, la 35 de ani posesor al unui frumos Oscar, este legat de momentul unui reviriment artistic britanic binecunoscut, reviriment la care au contribuit «*tinerii furioși*» în teatru și literatură și care a trecut apoi în film sub tot atît de binecunoscutul nume *free-cinema*. Sînt zece ani de atunci, scandalul a rămas doar ca un fapt de istorie literară și artistică, nemulțumirea și nervozitatea combatanților exprimînd de fapt o stare veche și mornită de insatisfacție în fața unei Anglii conservatoare, rînită adînc în prestigiu, incapabilă de a mai deveni o mare putere, tracasată de strîmtoarea economică și mai ales de o moralitate anacronică. Un sațiu față de un anumit mod de a înțelege ceea ce încă, de la Renaștere, s-a numit «națiune burgheză britanică», un protest împotriva dandysmului, împotriva faimoasei morți insulare, împotriva drumurilor spre înaltă societate. Această stare a generat furioșii din literatură și film. Cu toate limitele, Anglia de azi dă semne de orientare spre «*stinga*», o orientare prudentă, dar reală. Furioșii atentau la puritanism și arivism, sufocați de precepte morale și de legi anacronice. Ei protestau împotriva șomajului și a înarmărilor, atîșni de angoasa veacului și disperați de lipsa de luciditate a unei Anglii care ascundea sub o strălucire pompoasă un moment de criză istorică. A urmat o Anglie a beatles-ilor — salt la antipod, frecvent în tradiția insularilor — dar ea a trecut, ca orice modă, rămînînd doar senzația unui tineret protestatar. Toate acestea se leagă între ele și Tony Richardson și-a căpătat gloria servind publicului un film realist, oscilînd între sentimentalism și revoltă, între excentric și realitate imediată, între individualism și o dorință de echilibrare colectivă.

RICHARDSON A IMPUS UN TIP

Privind «Cabotinelul», «Privește înapoi cu mînie», «Gustul mierii», «Singurătatea alergătorului de cursă lungă», ca și filmele alegorilor Karel Reisz, Lindsay Anderson și Richard Lester, nu poți să nu constăți că undeva există o înrudire cu neorealismul italian, dar și cu tendențialitatea rece, intelectuală, a «noului val» francez. O lume de oameni născuți și crescuți în privațiune, la limita de unde începe sărăcia dar nu și resemnarea, petrecîndu-și viața în case reci, sordide și cenușii, cu existențe care nu oferă nimic altceva decît o revoltă tristă, exprimată cu o violență și mai tristă. Delicvența nu înfirzie să apară la tineri, viciul, un viciu minor, mizer, stăpînește pe maturi. Promiscuitatea nu «stimulează» arivismul, ci o predispoziție de a distruge semnele bune stări, refuzul acceptării unei complaceri în «ceva mai bine». Insingurați în aparență, eroii au slăbiciunea de a comunica, de a avea mica lor porție de satisfacții umane alături de cel iubit. De fapt nu se nasc drame, sau se nasc drame în înjelesul cel mai cotidian al cuvîntului. Toți nu vor decît să dea joacă, să uimească o morală și o ordine pe care o detestă și care e și prezentată ca detestabilă. De fapt nu întreprind nimic, doar vor să supraviețuiască — și sînt criza, materia primă a crizei, pe care nu o pot, nu știu și, în cele din urmă, nici nu vor să o rezolve. Fără speranțe și fără dispera filozofică, ei au doar acea violență de care vorbeam mai sus, o violență nonconformistă, dar paralizantă. Ca să folosim o perifrază născută din alăturarea titlurilor, desigur semnificative (perifrază ce face delicile gazetăriei), acești eroi duc o cursă în singurătate, o cursă lungă și avînd mereu gustul mierii în gură, un gust bizar dulce-amar, privind mereu înapoi cu mînie, profesînd un cabotinaj deliberat în tot prezentul acestei vieți «sportive» — sportive fără îndoială spus în batjocură, căci sportivitatea gentlemanului nu mai există de mult. Există numai mizeria, ireponsabilitatea, violența și o scribită complacer. Persiflarea izbucnește uneori cu violență, dar nu numai ea e o formă de exprimare specifică. Mai ales nu e cea proprie lui Richardson. Acesta preferă un nou tip de melodramă, o melodramă mai gravă căci e bine-ancorată în realitate, într-o realitate respingătoare, insuportabilă pentru spectatorul admirator de maiimătăreli costumate și gros colorate.

Lîngă regizorii mai sus menționați au stat mereu alături scriitorii care au azi în lume un nume de rîsunet: John Osborne, Allan Sillitoe, precum și o pleiadă de actori deveniți sau consacrați dinainte. Aceștia au impus *tipul*, fie că era Laurence Olivier, fie Richard Burton (cînd nu era soțul Elizabeth Taylor și partener al gustului american pentru dramolete, mare actor cu toate acestea), Tom Courtenay, Albert Finney, Richard Harris, Rita Tushingham. Azi toți vedete din cele mai mari.

RICHARDSON A IMPUS VEDETE

Orice «cinema nou» a născut vedetele sale, numele oricărui mare regizor se leagă de cele ale unor mari actori. Exemplele le cunoaște azi fiecare spectator. Cinematograful furios a pornit de la sărăcie și protest — azi contractele «combatanților» au prevăzute sume imense. Celebritatea le-a adus tututor și recompense materiale, pe deplin meritate. Dar oare *free-cinema* mai există? Filmele mai noi «The Knack», «Morgan», «Help, help» sînt mai puțin temperate

# teoria și cultura cinematografică



Jeanne Moreau în «Domnișoara», un film-eșec în care frenezia lui Richardson ne intristează pentru că apucă pe căile unui erotism morbid.

În gauri, dar cu mult mai luminoase și mai îmbătătoare decît «This sporting life» sau «Look back in anger». Protestul e mai amuzant și mai amuzat, frunțile s-au descreșit. Și «Tom Jones» contrazice într-un fel creația anterioară a lui Richardson. Ecranizarea — cuvîntul e mai puțin potrivit aici, căci de fapt e o interpretare actualizatoare și «cinematografică» (nu literară) a celebrului roman — ecranizarea zic, are izul unui regret pentru acea Anglie burgheză a veacului XVIII, cînd omul se abandona naturii cu un zîmbet și o inconștiență oarecum sublimă. Albert Finney cu fața sa de mică brută inteligentă și plină de umor e un fel de antierou, o replică la Hamlet metafizicului, un personaj baroc și tonic în același timp, un fel de străbun mai bun al beatnicilor. Filmul are o mare degajare, o simplitate voioasă și dă, ca tot cinematograful englez, libertate nelimitată actorilor. Un cinema clasic reînnoit de libertatea ciné-vérité-ului.

---

## RICHARDSON — AUTOR DE CINEMA CLASIC

---

Richardson e un autor de cinema clasic. Sobru, direct și simplu, în expunere preferă un text și o naratie literară impecabilă. El e de fapt un strălucit

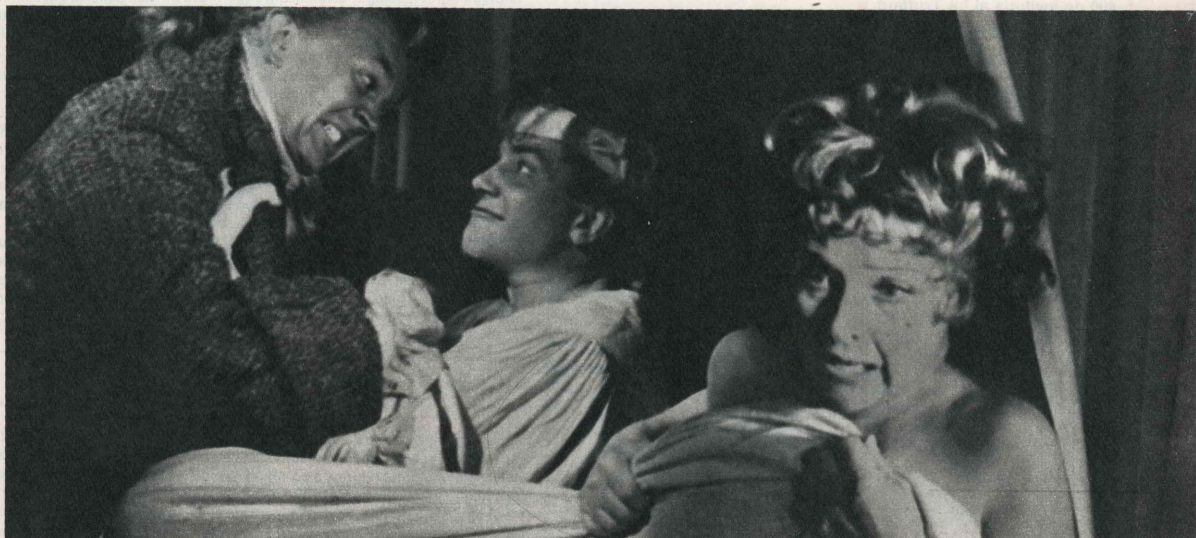
## RICHARDSON DESPRE FILM:

«Cu industria engleză a filmului se întîmplă același lucru ca și cu Marea Britanie actuală. Trăiește într-o casă la mijlocul drumului, privind înapoi spre gloria trecutului, dar neputînd să întreprindă ceva nou».

«Îmi place să folosesc pentru rolurile principale actori necunoscuți sau chiar oameni obișnuți. Descopăr invariabil că obțin un joc mai proaspăt, și ca regizor o coeziune mai mare în interpretare».

«...Înființînd studioul Woodfall cu John Osborne am vrut să dăm tinerilor un prilej să exprime idei noi, combative, să-și încerce forțele împotriva Instituției. Și să câștige. Să nu ne amestecăm în munca lor. Noi vom oferi numai mecanismul și ei se vor asigura că funcționează».

«...Subiectele noastre sînt despre oameni adevărați și despre viața din Anglia de astăzi. Vrem să ne depărtăm de farmecul fals din filmele engleze moderne».

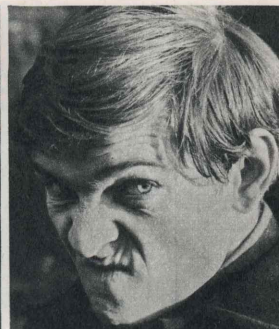


# teoria și cultura cinematografică

ecranizator, la fel de strălucit ca și Visconti (cu stiluri total deosebite). Cinematograful său are o constantă capacitate de eliberare a eroului prin forme teribile de izbucnire și de nonconformism. Pe această muchie de cuțit stă echilibrul filmului său: spectatorul recepționează sentimentalismul poveștii, dar și semnificații mai adânci care reies din eroi și trame și nu din construcția simbolică a acestora, alegorie sau metaforă cinematografică. Dacă în toate filmele sale plutește o mare tristețe crâncenă și opusă melancoliei, în «Tom Jones» e o invazie de bucurie naturală, de disponibilitate a neangajării și chiar un fel de amoralitate veselă. Contrar poate restului creației sale. Discreția profesională a filmului său contrazice parcă, de fapt în mod aparent, gustul pentru o brutalitate acută a situațiilor și eroilor săi. Richardson nu comentează, arată precis și fără menajamente. El nu e un eseist al filmului, nu e nici măcar un «inovator». Nu cred că se poate vorbi de un stil Richardson. Dar se poate vorbi de o lume, o temă și un personaj ale lui Richardson. Și deci de un autor în plină desfășurare, pe care trebuie să-l așteptăm cu sentimentul că va exista o continuitate și nu o schimbare în creația sa. Acesta mi se pare, în câteva pagini, Richardson de până azi. Din filmele pe care le cunoaștem noi până azi. Și ca de la toți marii autori contemporani așteptăm parcă o urmare. Dacă e, cu adevărat, un mare autor.



Rita Tushingham, remarcată în «Gustul mierii», trece acum drept una dintre cele mai interesante actrițe ale filmului contemporan.



Unul din actorii lanșați de Richardson — astăzi mare vedetă — Tom Courtenay, într-un moment de anti-fotogenie.

## RICHARDSON DESPRE FILM:

«De mult susțin că scenele filmate în decoruri reale sînt sută la sută mai autentice decît tot ce se filmează în studio; și nu mă refer numai la fond. Dacă îmbraci un actor ca pe un arab și îl plasezi în mijlocul Saharei el se va simți ca un arab și aceasta se va reflecta inevitabil în jocul său. De aceea am vrut să filmez «Gustul mierii» în întregime în decorurile reale care au inspirat pe Shelagh Delaney să scrie piesa... Era hotărît să evităm orice iz de artificialitate. Astfel încît am lucrat cu o echipă redusă, cu minimum de utilaj și minimum de fast. Vedetele noastre erau tratate ca niște ființe normale și nu ca niște păpuși răsfațate. Dacă lucram pe o linie de cale ferată bătută de vînt și părul actorilor flutura iar fețele li se acopereau cu fum și praf, noi așa îi filmam pentru că așa arată oamenii cînd merg de-a lungul unei linii de cale ferată».

«În momentul în care aduci actori în atmosfera artificială a unui studio ei încep să reacționeze în mod artificial. Viața de studio este un mecanism făcut să le aplice tratamentul de vedetă...»



Richard Burton în «Privește înapoi cu minie», pe vremea cînd nu era soțul Elizabeth Taylor, ci numai... un mare actor

În «Tom Jones» e o invazie de bucurie naturală, o dezlănțuire de sentimente elementare.

Însingurați în aparență, eroii lui Richardson au «slăbiciunea» de a căuta în această lume ostilă mica lor porție de satisfacție umană alături de «celălalt». («Gustul mierii» cu Rita Tushingham).



# CE LEGĂTURĂ EXISTĂ ÎNTRE FILM ȘI ROMAN



Se pare că cel mai înverșunată denigratori ai filmului nu sînt cei care nu au nici o legătură cu acest «copil al secolului XX», ci — numai aparent paradoxal — scriitorii. Cel puțin așa s-ar putea deduce după unele răspunsuri date la o mare anchetă internațională a revistei «Cahiers du Cinéma».

**LAWRENCE DURRELL**



afirmă categoric că:

«Cineastul modern... este infirmul epocii noastre în materie de artă, el măgulăste tot ce este debil și vicios în spiritul de grup».

Septic este și

**JOHN DOS PASSOS:**



«Nu văd nici o inovație (în film față de literatură — n.n.), doar reluări și adaptări ca cele ce se găsesc în «Marianbad», «Giulietta spiridușilor», «La dulce viață».

O iritare inexplicabilă (poate vreun scenariu refuzat?) îl determină pe

**ERSKINE CALDWELL**



să se lanseze în amenințătoare declarații profetice:

«Va veni timpul cînd fabricanții de filme vor recunoaște și vor solicita scriitorii-creatori, dacă nu — vor fi nevoiți să renunțe la meserie. Cinematograful nu înseamnă nimic dacă nu este bazat pe povestire, și numai romanțierii știu să scrie povestiri».

Singurul scriitor de limbă engleză ce se dovedește a fi mai conciliant este

**WILLIAM STYRON**



care, fără să se declare nici el un partizan convins al filmului, comite o replică involuntară (dar excelentă!) la cele afirmate de Caldwell:

«Nu există nici un romancier contemporan care să nu fi fost influențat de cinema, conștient sau inconștient, nu numai prin intermediul mijloacelor sale tehnice, dar și prin acest fenomen brut, cuceritor, care este filmul, parte integrantă în viața timpurilor noastre. Scriitorul care îl tăgăduiește se face vinovat de un rău orgoliu».

Mai receptivi la fenomenul cinematografic sînt continentalii.

**ITALO CALVINO**



schitează cîteva delimitări de structură între cele două arte, însușind circumspect un viitor raport de forțe neașteptat:

«Forța poetică și mitică a cinematografului izvorăște dintr-o stratificare a formelor culturale elementare (literatură populară, teatrul, ciroul, music hall-ul, întrecerea sportivă); tendința sa este mai mult receptivă decît inovatoare... Cinematograful de astăzi demonstrează o mare bogăție de mijloace narative: se pot face filme-ale-memoriei, filme-jurnal-întim, filme-auto-analiză, fil-

SE INFLUENȚEAZĂ?  
UNILATERAL?  
RECIPROC?  
DE LOC?

me-nou-roman, filme-poem-liric etc. Toate acestea sînt noi pentru cinema, mai puțin însă pentru literatură. Filmul rămîne sub acest aspect tributatar literaturii; dar situația este în plină evoluție».

Marele «melancolic» este

**ROMAIN GARY**



care consemnează cu tristețe un avans luat în ultimul timp de cinematograful de literatură:

«Toate filmele sînt romane și toate romanele filme, atît timp cît presupun participarea spectatorului sau a lectorului și personajele... Cinematograful de astăzi place mai mult decît romanul pentru că el «arată» întotdeauna ceva, nu numai figuri, pe cînd romanul contemporan nu arată nimic. Omul are nevoie de imagini. Romanul este incapabil acum să satisfacă această nevoie. Romanul va redevini într-o zi o artă vizuală. Însă deocamdată, cinematograful împlinște mai bine această cerință eternă a omului».

**GEORGES SIMENON**



este înainte de toate un imparțial umanist:

«Personal continui să cred că la baza oricărei opere artistice este omul și că, pentru un film, lucrul cel mai important este să vehiculeze personaje adevărate».

Laconic și obiectiv este cea care restabilește situația reală, împiedcînd (în principiu) părerile adverse printr-o riguroasă definire a finalității acestor arte — o exemplară profesiune de credință atît pentru un romancier, cît și pentru un cineast:

«Nu văd cum pot fi comparate două

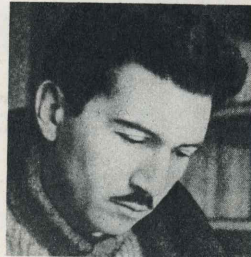
**NATHALIE SARRAUTE**



forme de a povesti, a căror mijloc de expresie sînt complet diferite. Ce raport există între senzațiile produse de o operă literară asupra unui autor sensibil la calitățile proprii limbajului literar și cele produse asupra spectatorilor de imaginile cinematografice? Cît despre mine, eu nu văd niciunul... Nu-mi place să amestec genurile. Există un tip de senzație pe care numai limbajul cinematografic îl poate da. Există un altul care nu poate fi provocat decît prin scris. Le doresc tinerilor cinești să facă filme-filme și nu filme-romane, care nu vor fi nici romane, nici filme. Cu cît cinematograful își va urma mai mult calea sa proprie, cu cît — ca toate artele — va căuta mai mult să-și reînnoiască formele, cu atît mai mult se va adresa — ca și pictura, muzica, poezia și romanul actual — în special cunoscătorilor. Ca întotdeauna, mai devreme sau mai târziu, acest public restrîns va deschide drumul marelui public. Am cea mai mare încredere în viitorul artei cinematografice și al romanului».

Și în sfîrșit, punctul de vedere al unui scriitor care este și cineast — mai precis, scenarist,

**ALAIN ROBBE-GRILET**



El și-a declinat participarea la anchetă sub motif că:

«Nu am de loc impresia că problemele cinematografului și romanului se pun pentru mine în acest fel. Fără îndoială că mă înșel. Iertați-mă».



## SCRIITORII ROMÂNII ȘI FILMUL

# NĂPASTA LUI CARAGIALE PE ECRAN

Revista «Rampa din 1928 apreciază că actorul Ghiță Popescu a redat un Ion «impresionant, cu izbucniri de revoltă admirabil stilizate» (Cadru din filmul «Năpasta»).



Poate părea curios că prima ecranizare a unei piese de Caragiale — dintre cele 12 cîte s-au realizat — nu este una dintre comedii, ci piesa singulară, în opera marelui scriitor, care este «Năpasta». Elementul de acțiune senzațională al piesei, posibilitatea de a trata drama pe planul actualității imediate și — de ce nu? — ecoul la un public mai larg pe care îl putea avea drama țărănească, au determinat, poate, opțiunea celor care acum 40 de ani realizau filmul «Năpasta».

### PRIMELE ECOURI

Ale unor intenții de realizare a filmului «Năpasta» le întâlnim în septembrie 1927 cînd citim în revista «Cinema»: «Concursul de scenarii al Casei România-Film». O dată cu apariția acestui număr concursul de scenarii al Casei România-Film se consideră definitiv încheiat. Din cele 28 scenarii înaintate Comisiei de examinare, a fost ales un scenariu după «Năpasta». Realizarea filmului va începe chiar în cursul acestei veri». Pe parcursul filmărilor care par să fi durat, cu întreruperi, pînă în noiembrie, aceeași revistă notează: «DI. E. Vasilescu a plecat să filmeze exteriorile «Năpastei». Între altele s-au realizat cîteva scene interesante la Tg. Ocna». <sup>2</sup> «DI. E.V. a terminat cu obișnuitul d-sale ansamblu, aproape toate exteriorile filmului reîncepînd zilele acestea și interiorile». <sup>3</sup>

Informații mai ample în legătură cu realizarea filmului ne oferă, în amintirile lor, Ion Cosma — interpretul lui Gheorghe — și Eftimie Vasilescu — coregizor și operator al filmului.

«În anul 1927, militar fiind, am fost solicitat de E. Vasilescu și Ghiță Popescu să colaborez în puțin timp pe care-l aveam liber, la filmul «Năpasta». Am jucat aici rolul învățătorului Gheorghe alături de Ghiță Popescu (Ion), N. Manolescu (Dragomir), Ecaterina Nițulescu-Șahighian (Anca)... Dacă pentru exteriorile filmului nu existau probleme, filmîndu-se în împrejurimile Bucureștilor, la Comarnic și la Ocnele Mari, cu interiorile a fost mai greu. În grădina cinematografului Marconi de pe Calea Grîviței s-a construit, bineînțeles, după terminarea sezonului de vară, o platformă pe care s-a montat un decor al circiului. Decorul, din motive de economie, a fost construit din pînză pe rame de lemn, așa cum se fac decorurile de teatru. (De altfel, chiar autorul decorurilor era pictor de teatru, Petrescu-Muscă.) Fiind construit în exterior cînd bătea puțin vîntul se umfla ca o pînză de corabie; nu mai spun că sezonul fiind înaintat ne-a apucat frigul, iar aici care jucam în cămăși țărănești de vară trebuia să ne căpușim bine pe dedesubt cu flanele și din cînd în cînd să ne încălzim cu cîte o țuică fiartă. Pînă la terminarea filmărilor ne-a apucat zăpada, dar de terminat filmul, cu toate greutățile acelei vremi, tot l-am terminat». <sup>4</sup>

«Filmările de exterior, cele de la Tg. Ocna și de la Închisoarea Văcărești au folosit o figurație autentică, pușcării care-și ispășeau pedepsele aci. Contra unei «garanții» (pe care nu-am mai primit-o înapoi niciodată) am primit autorizația să filmăm și ni s-au dat costumele adecvate...» <sup>5</sup>

Din relatarea subiectului pe care o cuprinde programul de sală precum și din studiul fotografiilor de lucru care au ajuns pînă la noi<sup>6</sup> putem reconstitui desfășurarea acțiunii filmului, felul în care realizatorii, plecînd de la piesa lui Caragiale, au restructurat-o pentru ecran. Filmul începe cu întoarcerea Ancăi și a lui Dumitru către casă; urma înfîlțirea acestora cu Dragomir, o înfruntare Anca-Dragomir și apoi crima. După nouă ani, acțiunea filmului urmărea strict piesa introducînd doar un episod amplu care înfățișa viața lui Ion la ocna, evadarea și o scenă la circiul, în sat.

Filmul, o dată terminat, este pregătit pentru premieră. Presa începe să înregistreze date asupra filmului, să însereze fotografii și texte cu caracter de reclamă menite să-i asigure succesul, distribuirea lui pe ecran. Peste tot se subliniază caracterul temerar al întreprinderii: «Filmarea unei astfel de opere cu situații atît de profunde — scria revista «Cine-film» — cu stări sufletești care cer nuanțări perfecte și subtile, fără să trădeze absolut nimic din gîndirea autorului înseamnă a avea o mare, extraordinară chiar, doză de curaj». <sup>7</sup>

### PREMIERA FILMULUI

așa cum ne-o confirmă anunțurile din cotidienele «Universul» și «Dimineața» a avut loc la 21 ianuarie 1928 la cinematograful «Mărioara Voiculescu». «Azi rulează marele film românesc «Năpasta» după celebra dramă a lui Caragiale... «Marele eveniment al zilei la cinema «Mărioara Voiculescu» unde se reprezintă cel mai mare succes al stagiunii, «Năpasta», puternică dramă în șapte acte după I.L. Caragiale?» Filmul e reluat la mai multe cinematografe din București, apoi în întreaga țară.

E greu să reconstituim imaginea mamutului dintr-un singur os. Totuși, în munca aceasta poți avea date sigure pentru o apreciere, premise certe pentru o ipoteză. Asupra filmului nostru — care nu s-a păstrat — e greu să te pronunți numai după cîteva fotografii rămase. Putem face unele considerații asupra autenticității tipurilor, asupra adecvării fizionomiei actorilor, la datele personajelor caragialești. Dar numai atît. Din fotografiile putem aprecia tipul creat de Gh. Popescu în Ion, dramatismul figurii, încrîncenarea gestului, perfectă adecvare a costumației. Într-o epocă în care adeveseori drama era exprimată prin holbări și gesturi exagerate, înfruntările dintre Anca (Ecaterina Nițulescu-Șahighian) și Dragomir (N. Manolescu), par a păstra decența jocului, o anumită concentrare dramatică interioară.

### CONTRAZICERII

În ceea ce privește opinia cronicarului asupra filmului, punctele de vedere diametral opuse, lipsa de argumentare și în aprecierea și în negarea filmului pun sub semn de întrebare obiectivitatea gazetarului. Iată, în confruntare, asemenea puncte de vedere:

«Asistăm de citva timp la desfășurarea unui program de activate a domnului Vasilescu, care merită toată atențiunea. Domnia sa și-a propus, și vedem că e pe cale de a înfăptui, să realizeze în film toate operele mari ale scriitorilor români de seamă. În prezent domnia sa a realizat «Năpasta» lui Caragiale în condiții artistice și tehnice care dovedesc un vădit progres. «Năpasta» e o piesă care cere mai mult desfășurarea conflictului intim, decît fastul unei montări excepționale... Subtilă, cu puternice resurse de pătrundere și interpretare, cu o finută firească, naturală — care a intrat chiar cele mai optimiste așteptări — doamna Nițulescu ne-a dovedit că coboară în fața aparatului de pe scena Naționalului... DI. Ghiță Popescu ne-a redat un Ion impresionant, cu izbucniri de revoltă sufletești admirabil stilizate care-i fac cinste». <sup>10</sup>

În schimb «Comedia ilustrată» apreciază că: «Basmul cu filmul românesc a început să nu mai intereseze pe nimeni. Ultimul film a rulat cîteva zile fără să atragă atenția cuiva. Mă rog, cine știe că un nou film, un film românesc, s-a proiectat mai zilele trecute? Desigur, aproape nimeni. Caragiale a dat bietul mult de lucru cinematografiștilor noștri. După «Păcat», care a fost transformat într-un adevărat păcat cinematografic, iată-l pe Caragiale pîrintele unui nou film luat după «Năpasta». Regizorul, operatorii și actorii s-au străduit din răpuzteri să compromită încă o dată acea idee a filmului național, care acum 2—3 ani preocupase de bine de rău multă lume, astăzi iremediabil deziluzionată...» «Cinema» susține că: «publicul a primit cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze, spontane, ceea ce dovedește că spectatorii noștri știu să aprecieze producătorii de filme românești». <sup>12</sup>

Și adevărul? Numai vizionarea filmului, astăzi, l-ar putea stabili...

**B.T. RÎPEANU**

1) «Cinema» — 16 sept. 1927 ● 2—3) «Cinema» — 1 oct. 1927; 16 noiembrie 1927 ● 4) Cosma: «Amintiri», manuscris la Arhiva Națională de Filme ● 5) Eftimie Vasilescu — «Amintiri», manuscris la Arhiva Națională de Filme ● 6) Fotografii de lucru și programul de sală al filmului «Năpasta» puse la dispoziție de I. Cosma și E. Vasilescu ● 7) «Cine-film» din 25 dec. 1927 ● 8) «Universul» și «Dimineața» din 21 ian. 1928 ● 9) «Universul» și «Dimineața» din 20, 22 și 23 ian. 1928 ● 10) «Rampa» din 27 ian. 1928, Cronică semnată de I. Semo ● 11) «Comedia ilustrată» din 4 febr. 1928 ● 12) «Cinema» din 1 febr. 1928 ●

## CRONICA

## CINEMATECII

CAVALCANTI,

LANG,

MARLENE

DELANNOY

LA  
CINEMATECĂ

de  
D.I. SUCHIANU



Splendida poveste de dragoste, jucată de un Marais efeb, aproape adolescent și o Madeleine Sologne frumoasă, nu ca o femeie, ci ca o operă de artă («Legenda îndrăgostiților»).

N-a fost o idee rea ca Cinemateca să ne ofere trei filme de Alberto Cavalcanti. Vederea lor nu produce o plăcere excesivă, dar e bine ca un public de Cinematecă să știe că a existat un englez, născut în Brazilia, din mamă italiancă, trăit în Paris, apoi devenit englez și finalmente întors la locul său de naștere sud-american; un cineast de profesie arhitect și decorator, cu idei de avangardă îmbrinate cu o mare pasiune pentru filmul documentar. De altfel el se prenumăra printre deschizătorii de drum ai documentarului englez. A făcut multe filme. Vreo sută. De toate spețele. Cinemateca a prezentat unul de la începutul carierei, din epoca mută («În radă») unde apar stele celebre odinioară, Natalie Lissenko (partenera preferată a lui Mosjukin) și Catherine Hessling (soția lui Renoir). Celălalt film («Cintecul mării») e din 1953; dar ca și cel din 1927, e o poveste unde nu se petrece aproape nimic. Filmele lui sînt filme de atmosferă. Cavalcanti este o personalitate, iar plăcerea moderată pe care o fac filmele lui vechi și noi nu trebuie să antreneze o opinie nedreaptă despre el.

### LANG ȘI VINOVĂȚIA PURĂ

Pomenesc de opinii nedrepte deoarece cam așa ceva s-a întîmplat cu Renoir, și n-aș vrea să se mai întîmple și cu acel colos al ecranului care se cheamă Fritz Lang, ale cărui filme au fost prezentate la Cinemateca în două destul de mare (vreo zece, din cele peste 40 făcute de el).

Să nu uităm că Lang este autorul unui film mondial celebru, un film pe care nu l-a încălțat el, deși întreaga idee îi aparținuse. E vorba de «Cabinetul doctorului Caligari» (care ar fi fost bine să se proiecteze și el.) Pommer, producătorul șef de la DECLA (și apoi de la UFA) l-a retras lui Lang conducerea «Cabinetului» și l-a incredințat-o lui Wiene, care a executat întocmai prescripțiile lui Lang. De altfel succesul acestui film se datorește nu și, ci *exclusiv* lui Lang. El avusese ideea unui prolog și a unui epilog în care publicul să înțeleagă că toate cruzimile, ororile și sinistrele viziuni de coșmar sînt o poveste incolțită în mintea unui nebun, care a fost finalmente băgat la balamuc.

Așadar, Lang este creatorul expresionismului cinematografic german, concepție plastică potrivit căreia lucrurile nu trebuie arătate cum sînt, ci cum le concep și le exprimă mintea creatorului. Și mintea cineastilor acelei zone geografice se va exprima conform momentului de istorie respectiv. Moment al proximalului triumf al nazismului făcut din cruzime, plăcere pentru spectaculos și fabulos, cu nuanță fantastică și demențială. Insuși Lang a declarat că povestea lui Mabuse, conducător al unui gang dirijat dintr-un balamuc, exprima (citez): «Terorismul hitlerian, lozincile și doctrinele celui de al III-lea Reich, teoriile naziste asupra distrugerii intenționate a tot ce este util poporului».

Ca un precursor al lui Hitler a fost zugrăvit acel «M», un monstru care omora copii dintr-o impulsie în parte și homosexuală. Atît în «M», cit și în «Mabuse», cit și în alte filme, ni se arată acel lumpenproletariat, acea adunătură de borfași și cerșetori, derbedei, care fiind germani, sînt foarte bine organizați. Din interese structurale profesionale, ei se hotărîsc să colaboreze cu poliția, cu autoritățile oficiale. (Prima oară, această idee a apărut la Brecht și Pabst în «Opera de trei parale») Dar ceea ce nu s-a observat niciodată pînă acum și confirmă perfect intențiile antinaziste ale autorului, e că această drojdie a societății este exact oglinda nazismului.

Temperamentul sau, jumătate revoltat, jumătate resemnat în fața destinului, l-a făcut pe Lang să inventeze o nouă formă de deznodămînt, de final al poveștilor sale. Este deznodămînt dublu, triplu, multiplu, astfel ca spectatorul să creadă că povestea s-ar mai putea termina încă într-un fel care nu i s-a spus. Ca într-un film (pe care din păcate nu-l avem): «Beyond a reasonable doubt» («Dincolo de orice îndoială plauzibilă», 1956), unde găsim toate extravagantele lui Lang. Aceeași concepție asupra finalului o găsim mai umanizată (căci treaba se petrece în Statele Unite) în «Furie». Pe care l-am văzut la Cinematecă, magnific film, unul din cele mai bune din opera americană a lui Lang.

În «Furie» găsim acea abundență de portrete care caracterizează pe acest fost pictor. Multimea oarbă și delirantă care asaltează închisoarea, multimea înfricoșată și lamentabilă care populează sala de jude-

cată a tribunalului, aceste mulțimi sînt compuse din zeci de portrete, unul mai original decît altul, mai izbitor, mai halucinant.

Partea strict polițistă comportă mici greșeli ca de pildă prezența printre ruine a unui inel pe care Spencer Tracy nu-l putuse da poliției fiindcă nu ieșea din deget. Apoi, cînd paradiesul și pălăria lui se aflau la poliție, cum a putut ieși din incendiu cu pălăria pe cap și impermeabilul pe el? Dar asta sînt fleacuri, pe care, sper, spectatorul... nu le va băga de seamă (vreau să zic: în seamă).

### MARLENE ȘI VINOVĂȚIA PURIFICATĂ

Poate nici unul din filmele Marlenei nu au redat așa de complet personajul, ca «Șapte păcate». Aici acel amestec de *colpa* e *purezza* de care vorbea un critic italian, acea alianță de vinovăție cu care societatea a încercat-o și nevoia de puritate pe care și-o satisface nu atunci cînd e în mizerie, ci atunci cînd a ajuns la avere și situație socială; adică atunci cînd are de undă da, cînd aruncarea pe geam a acestor valori este într-adevăr un sacrificiu; alianță între acest dor de puritate și vechea vinovăție care tot îi mai otrăvește sufletul, a fost, în filmul «Șapte păcate», zugrăvită în modul cel mai original. Un matelot care o adoră ca pe o zeiță, află că ea, orbită de fericire, se va mărita cu ofițerul de marină pe care îl iubea: ea, Bijou, dama de șantan expulzată de pe toate insulele Pacificului. Asta înseamnă că va nenoroci pe acel om admirabil care o iubea așa de mult încît mergea, pentru ea, la pierzare. Matelotul, în simplitatea lui, nu putea explica în cuvinte aceste complicații psihologice. Le va exprima în limba lui. Îi va trage zeiței sale o bună bătaie părintească, care se va termina pe jos, sub pat, îmbrățișați părintește și plîngînd cu hohote. Bijou a priceput. Și puritatea care doarme în sufletul ei se deșteaptă. Femeia plecînd tristă și singură, pășind la deal pe scara vaporului care o va despărți pentru totdeauna de fericire, această femeie este cea mai curată femeie din lume.

Iar din punctul de vedere al timpului *aedax rerum*, (mîncător de lucruri), putem afirma că vremea n-a mîncat nimic din prospețimea lui, din perfecția articulațiilor sale. Iar bătaia monștră din local, deși după asta cinematograful de pretutindeni nu mai încercat și alte asemenea încercări, n-a mai avut pînă acum să fie... nu zic depășită, dar nici măcar ajunsă.

«L'éternel retour» («Legenda îndrăgostiților», titlul exact «Eterna reîntoarcere»), filmul conceput de Jean Cocteau, realizat de Delannoy, deși are douăzeci de ani vechime, este azi un film de uimitoare avangardă. În românește nu s-a păstrat titlul original. Și poate că bine s-a făcut. Căci ar fi dăunat filmului. Ar fi arătat că acest film splendid are un cusur (singurul, dar foarte grav). Un cusur exprimat în vreo zece cuvinte, scrise cu mina însăși a lui Cocteau și încălțate de el. Zice așa: «Această idee (a veșniciei reîntoarceri) e luată de la Nietzsche, și înseamnă că legendele se mai pot reîntoarce». E bine, nu asta este acel «Ewig Wiederkunft» al lui Nietzsche. Mai exact, este exact contrariul. El zice că lucrurile în univers fiind limitate ca număr, iar timpul fiind infinit, aceiași lucru, aceeași situație, aceeași combinație de întîmplări se va reproduce, pe baza legii marilor numere; se va reproduce nu asemănător, ci *absolut identic*. Și se va reproduce nu de multe ori, ci de un număr *infinit* de ori. Pentru ca introducerea lui Cocteau să aibă un sens; el ar fi trebuit să spună că lucrurile în lumea asta se pot uneori repeta, dar nu cum zice Nietzsche, identice, ci cu figuri *cu totul noi*, care întineresc bătrînele legende și, poate uneori, chiar înfrumuseșindu-le. Spunînd așa, am povestit pe scurt splendida poveste jucată de un Jean Marais frumos și falnic ca un zeu, un Marais, efeb, aproape adolescent, și de o Madeleine Sologne frumoasă nu ca o femeie, nu ca o zeiță, ci ca o operă de artă. Ceilalți actori, fără să aibă intensitatea de simbol a acestora doi, nu distonează niciodată, nu ne fac nici un moment să ieșim afară din țara legendei. Iar peisajele, ele își pot permite să fie nu asemănătoare, ci poate chiar identice cu acele văzute odinioară de Tristan și Isolde. Cuvintele au și ele ceva hieratic, mitologic. Ele nu s-au provocat pentru răspunsuri la întrebări, ci concluzii la vechi situații suflettești, care se așed ca un capac care închide o poveste. O foarte frumoasă poveste.



o coproducție româno-franceză

**REGIA:** Sergiu Nicolaescu

**SCENARIUL:** Titus Popovici

**IMAGINEA:** Costache Ciubotaru

**MUZICA:** Theodor Grigoriu

**DECORURI:** Liviu Popa, Viorel Ghenea

**COSTUME:** Hortensia Georgescu

**SUNETUL:** Ing. A. Salamanian

**MONTAJUL:** Yolanda Mîntulescu

**INTERPRETEAZĂ:** Amza Pellea, Marie José Nat, Pierre Brice, Emil Botta, Gyorgy Kovács, Georges Marchall, Geo Barton, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu, Vasile Cosma, Alexandru Herescu, Sergiu Nicolaescu.



nr 3  
ANUL V (51)  
revistă lunară  
de cultură  
**ci  
ne  
ma**  
cinematografică