



*Gregory Peck în filmul „...Să uciți o pasăre cîntătoare”*

## Cînd scopul strică mijloacele

de **MIRON RADU PARASCHIVESCU**

Revista „Teatrul” mă tratează cu un exces de onoare, anunțînd în sumarul ei că însemnările mele lunare despre civilizarea omului modern prin mijloace vizuale ar fi „cronica filmului”. Nu! nu sînt cronicar de film, iar ceea ce încerc să fac aici nu e o cronică a filmului, pentru foarte bunul te-meii că nu sînt capabil s-o fac. Altfel aș înțelege eu cronica filmului: riguroasă, la obiect, cu o informație fără lacună, cu o

continuitate de metode și țeluri urmărind în primul rînd evoluția, sublinierea și eventual criticarea filmelor românești, adică susținerea acestei tinere producții naționale abia în fașă, dar în care se investesc atîtea speranțe, energii și, probabil, fonduri.

Dar, repet, nu mă simt de loc chemat pentru asemenea treabă. Mai întii, că nici nu știu măcar cum *se face* un film.

Filmul — pentru numele lui Dumnezeu! — nu este altceva decât transcrierea unui vis pe o bandă de celuloid. Cum ieșim din acest tărâm și din această concepție, avem tot felul de așa zise *ecranizări*, mai reușite sau ba, mai decente sau mai dezmățate, mai acătării sau mai jenante, dar acestea toate nu sînt poemele care pornesc dintr-un creier al secolului nostru ca să se adreseze pe căile ochiului creierelor celorlalți contemporani ai noștri.

Toate acele improvizații numite *ecranizări*, fie că sunt făcute după romane celebre sau ba, după întîmplări memorabile, după biografii sau anecdote, fie că urmăresc să susțină o teză *pro* sau *contra* ceva, să educe, să instruiască, să mobilizeze, să ne facă să credem într-un anumit lucru sau într-un om anumit. — toate acestea sunt niște scopuri extra-artistice care se folosesc de *tehnica* filmului, așa cum un conferențiar se folosește, ca să-și demonstreze punctul său de vedere, de cerneala și hîrtia pe care-și așterne discursul.

Dar nu o asemenea treabă o urmărește titularul rubricii de față. El și-a propus să urmărească numai în ce măsură populația globului și, în arde mai restrînsă, aceea din țara noastră poate fi captivată și convertită la o viață a poeziei prin imagine și prin nimic altceva decît prin aceasta. Imagine care, ea singură, e în stare să declanșeze din subconștient și pînă în cele mai subtile și limpezii asociații de idei ale minții noastre, un univers poetic și să ne comunice niște sentimente și idei care să ne facă și mai mult să înaintăm spre un prototip omeneș superior, mai bun, mai cîstit, mai deschis sufletește celorlalți, mai *civilizat*, cu un cuvînt.

Iată de ce m-am dus cu grabă și interes la unul din filmele nord-americane, recent prezentat la noi sub titlul aproximativ tradus: *Să ucizi o pasăre cîntătoare* — și realizat în patria, dacă nu natală, dar sigur cea mai prestigioasă a filmului, în Statele-Unite, de către regizorul Robert Mulligan.

Ceea ce am urmărit pe ecran era efortul disperat al acestui inteligent și stăruitor regizor de-a spune ceva cu mijloace făcute să spună cu totul altceva. Adică, în locul acelei poezii a imaginii pe care marii creatori de film o scot din ei înșiși, am asistat la încercarea de adaptare a poeziei în imagine, pusă în serviciul unei teze sociale riguroase: demascarea rasismului anti-negru din Statele Unite. Teză, bineînțeles, foarte

nobilă și foarte lăudabilă. Dar de la bunele intenții și pînă la realizarea artistică... vai! cîtă distanță și cîtă irosire de energie!

Că avem de-a face cu un regizor inteligent și capabil, oricine și-a putut da seama; fiindcă filmul acesta — care povestește istoria străveche a acuzei nedrepte adusă unui om de culoare, cum se spune, de către o colectivitate înapoiată din sudul Statelor Unite, și a sentinței nedrepte pe care această colectivitate, hrănită din uri și prejudecăți, o rostește împotriva unui negru — filmul acesta, spuneam, e făcut, în fond, din două filme: unul despre copilărie și altul, privind înscenarea unui proces într-un tîrg de provincie.

Iar filmele în care interpreții principali sunt copiii, rareori au putut cunoaște eșecuri. De altfel, aceasta e și partea poetică, de vis și încîntare, a filmului lui Mulligan: trei interpreți copii, între 9 și 12 ani, dau tot ce au mai pur și mai emoționant în evocarea stării paradisiace a vieții copilăriei. Nu le știm numele dar toți trei, între care și o fetiță excepțional dotată, ne spun odată mai mult ceea ce știam încă de la Jackie Coogan și Shirley Temple: că nici un actor, oricît de mare ar fi el, nu poate concura cu jocul unui copil. De unde va fi venind această putere de dedublare a copilului, pus să joace ca un actor? Să fie numai imensa disponibilitate de a se transforma, pe care le-o oferă o imaginație virgină? Să fie aspirația și comparația copilului cu „oamenii mari“, care-l face să-și depășească propria lui condiție, conducîndu-se în om matur? Sau să fie, pur și simplu, practica jocului, în înțelesul cel mai direct și mai deplin al cuvîntului, de la v-ați ascunselea la hoții și vardistiți, practica jocului pur care e, în fond, însăși condiția și rațiunea de a fi a copilăriei?

Nu știu — dar sigur e că regizorul american și-a salvat filmul prin acești admirabili interpreți, după cum n-a mai putut salva nimic în a doua parte a filmului, unde totul e artificios și didactic, tezismul păgubind mijloacele artistice.

Și, rămînînd consecvent convingerii mele că filmul desăvîrșit e numai cel mut, trebuie să subliniez neapărat aportul excepționalului comentariu muzical semnat de Elmer Bernstein; fiindcă film mut nu vrea să însemneze și lipsit de muzică. Dimpotrivă! Cei care-și mai amintesc vîrsta de aur a cinematografului, știu că un pianist se străduia cît timp ținea filmul, să acopere



*Filmul lui Robert Mulligan: teză foarte nobilă și foarte lăudabilă dar...*

sfîrșiturile mașinii de proiecție, cu potpu-  
riuri spontane și improvizatii duse nu o  
dată, pînă la mici virtuozități.

Regretabilă și întrutotul supărătoare tra-  
ducerea în titluri românești a textului, sem-  
nată de inevitabila și catastrofa Milka  
Băncilă.

## FOTOGRAFIE ȘI ARTĂ

Dar dacă filmul lui Robert Mulligan ne-a  
lăsat gustul sălcii al compromisului, ce des-  
fătare ar fi putut oferi în schimb, cui a vă-  
zut-o, expoziția marelui fotograf francez  
Henri Cartier-Bresson — deschisă în holul  
facultății de arhitectură din București.

O cronică pe marginea acestei expoziții  
ar fi prea puțin sau ar necesita spațiul unei  
rubrici întregi. Ceea ce pot spune, doar, e

că, dincolo de ceea ce se vede, Bresson știe  
să spună și invizibilul. Hotărît, fotografia  
a fost de la început o artă, dar nivelul la  
care au putut-o ridica unele personalități,  
printre care la loc de frunte stă acest ma-  
estru francez ne arată încă o dată că teh-  
nica rămîne tehnică și arta rămîne artă,  
atunci cînd spiritul celui care le conduce  
știe să le despartă una de alta.

Ceea ce se vede bine din expoziția lui Henri  
Cartier-Bresson e că tehnica poate și *trebuie*  
să devină servul artei moderne — și nu in-  
vers. Cînd Bresson mărește o fotografie,  
această supradimensionare înșăși e un mo-  
ment și are o finalitate artistică; după cum  
atunci cînd miniaturizează operația aceasta  
sugerează și răspunde unei intenții artistice.

Și performanța e cu atît mai mare cu cît  
avem de a face cu fotografia în cea mai  
pură și riguroasă accepție a ei: în alb și  
negru. Pentru ca, din felul cum e aleasă și  
prezentată imaginea, ochiul nostru să re-  
constituie și culori, și miresme, și sunete.

Nu mai stărui aici asupra sensului intelec-  
tual, asupra ironiei implicite, asupra comen-  
tariului mut, discret și cu atîta mai capti-  
vant, asupra aluziilor pe care, grație tehnicii  
aparent obiective, (căci s-ar părea că e a  
camerei!) Bresson ni le transmite cînd cu  
humor, cînd cu tragicism, sau pură poezie.



*Londra — Trafalgar Square la trecerea cortegiului de încoronare a lui George al VI-lea*



*Călugărițe — Matisse*

# HENRI CARTIER BRESSON



*Henri Matisse, 1944*



*Glynde Bourne 1955. În timpul an-  
tractului unei reprezentații*



*Grup de femei ascultind pe Generalul  
De Gaulle*

Muzeul Prado →



*Richmond-Virginia 1962*



O Irlandă, redusă la un cal între ierburile; un instantaneu din muzeul Prado, unde tabloul din perete privește și spune în contrast cu paznicul de lingă el, imobilizat și parcă orb sub ochelarii lui negri; un Shanghai din 1949 unde „condiția umană” din cărțile lui Malraux își capătă toată semnificația tragică; un Madrid 1933, în care portretul viu, surprins de obiectivul lui Bresson, ne duce de-a dreptul la El Greco; o Arizonă, unde piscurile munților zig-zagate în cenușiul din zare, primesc replica singurelor păsări ce le sfidează de pe sol: un cîrd de avioane strălucitoare și albe ca porumbeii, poposite parcă la poalele lor; un instantaneu din Yamaia-Japonia 1965, care explică avîntul și vocația hipotehnice de care dă dovadă

acest popor; o pereche de călugărițe prude în fața panoului înfățișînd dansul lui Matisse; dar cîte și mai cîte din galeria de tipuri și momente surprinse și tratate cu o finețe și o forță ce fac din Henri Cartier-Bresson unul din cei mai mari artiști plastici și civilizaatori ai ochiului omenesc.

Din expoziția lui, ieși ca și cum ai fi făcut ocolul pămîntului, nu în optzeci de zile ci într-o epocă întreagă: aceea a veacului nostru — și ai înțeles tot ce-ai văzut în el.

Fiindcă aici mi se pare că stă geniul artistului: în a-ți spune fără să bagi de seamă și în a-ți oferi sentimentul că tu singur ești capabil să descoperi universul.



## c r o n i c a h i s t r i o n u l u i

# PRIMATUL FIINȚEI

## Scurt elogiu teatrului modern

Cumplită treabă să fii sclavul unui om, oricare ar fi el. Mai cumplit, să-ți poruncească fiara. Dar negrătită-i tirania celor neînsuflețite: să te muncească pietrele de pildă, caligrafia fulgerului sau eclipsa lunii. Și vai de cel împotriva căruia se întoarce obiectul ieșit din chiar mâinile sale! Absurdul își sărbătorește atunci apogeul.

E pericolul mașinismului, desigur: ca toată strădania, talentul, inteligența noastră concretizată în materie să se dărîme peste noi. Și să ajungem a fița ca ucenicul vrăjitor. Dacă vom mai avea vreme.

Teatrul a fost și el un timp sub stăpînirea tehnicii. Turnante amefitoare, culisante, panouri ascendente și coborîtoare. Pe scenă s-au ridicat palate, străzi, au pătruns elefanți și automobile. Încît viața adevărată ajunsese, parcă, o copie a propriei sale imitații. Numai Domul din Milano și Mississippi au rămas în afara scenei, din întîmplare.

Teatrul modern revine, spre slava lui, la primatul ființei. A celei văzute, ce se cheamă actor; a celei nevăzute, de-i zice regizor. Dispar pogoanele de mucava, asemeni coșmarelor spre dimineată. Un simplu podium pe care recuzita de obicei e adusă și scoasă la vedere, drept ultimă dovadă a convingerii sale. Căci scaunul, masa, butucul, pot foarte bine să fie, sau să nu existe. Ori să-și delege funcția scenică altui obiect. Numai însul este de neapărată trebuință. El este rostul scenei, alfa și sfîrșitul. Toate celelalte sînt întîmplătoare. Între el și obiectele înconjurîmii sale există un singur raport fundamental: acela de la necesitate la accident.

Prin asta (și prin asta) teatrul modern încearcă să devină un fenomen exemplar în neliniștea culturii moderne, sporindu-și sensul, prin pierdere de materie.

Uom mai apuca, cine știe, peste un număr de ani, teatrul ticsit de boarfe. Căci erorile se întorc printre noi periodic, asemeni întinericului și a iernii. Dar, pînă la Judecata din urmă, singura prezență cu adevărat prețioasă, de neînclocuit, va rămîne — pe scena teatrului și a Creațiunii deopotrivă — trupul omului, glasul, privirea lui și gîndul care le mișcă. Iar peste toate, lumina.

Ion Omescu