

Originalitatea filmului românesc contemporan

Nu cu ditirambi festivi și jubilațiuni jubiliare vreau să vorbesc de filmul românesc; nu cu adjective superlative, ci cu substanțiale substantive, conținând fapte, dovezi, argumente, cifre, adică exact așa cum se desfășoară producerea probelor în dramele judecate la o Curte cu Jurați.

Foarte curioasă această cinematografie românească! Două perioade: una, de 50 de ani (1896—1946), în care se fac vreo 60 de filme proaste toate (cu excepția a două ecranizări, una după Caragiale, alta după Mușatescu). În schimb, în cea de a doua perioadă adică după 1946, în cei aproape 30 de ani de cinematografie națională, găsim o statistică stupefiantă. Din circa 200 de filme, douăzeci sînt de o originalitate remarcabilă și, ceva mai mult: dovedibilă, demonstrabilă. În America, marea țară a artei a șaptea, în anii săi „de aur” ’30—’50, se fabricau anual circa 700 de filme. Din ele se exportau în Europa numai 50, socotite demne să reprezinte drapelul hollywood-ian. Așadar, 8%. Procentul nostru e mai bun: 20 din 200: 10%.

Originalitate? Nimic mai ușor ca dovedirea originalității. E de ajuns să se răspundă la întrebarea: cutare idee, cutare problemă, cutare situație a mai fost oare tratată într-un film? (sau roman? sau piesă?). Acesta va fi primul criteriu de judecată, criteriu cinstit, bazat pe probe palpabile. Cel de al doilea criteriu serios e (exact ca la Curțile cu Jurați) încadrarea faptelor în textul unui articol de lege, într-una sau mai multe reguli ale Codului de estetică cinematografică. Să purcedem deci la aceste oneste operațiuni în judecarea cinematografiei românești de după 23 August 1944. Din cele 20 de filme meri-

tuose vom supune judecării cîteva, afirmînd însă că aceeași operație de dovedire e posibilă și pentru restul pînă la 20.

Iată un film (*Decolarea*) făcut de un foarte tînăr absolvent al Institutului (Timotei Ursu). E acolo vorba de un june proaspăt ieșit din școala de pilotaj. Șef de promoție. Evidențiat. Asta e o însușire scumpă nouă. Dar iată una mai puțin scumpă. Pe eroul nostru îl vedem practicînd o auto-stimă, o prețuire de sine care de multe ori îl duce la un obraznic teribilism. E drept că are, dacă nu o scuză, în tot cazul o explicație: avusese ghinionul să cadă peste un șef odios, un om ros de invidie, otrăvit de ură față de toți cei ce se disting în aviație. Căci (el însuși strălucit și pasionat pilot) nu mai avea voie să zboare, din pricina unei boli de inimă. De aceea, fusese aruncat comandant al unui „Centru utilitar”, unde avioane minuscule făceau servicii mărunte. Recent, unitatea primise un helicopter și drept pilot al acestuia pe tînărul nostru premiant. Acritul său șef își va face o sadică plăcere să-l prevină că nu va putea conduce helicopterul decît în rarissimele cazuri de urgență excepțională, și asta cu învoirea lui expresă. Apoi îi va descrie, cu o perfidă elocvență, groaznică monotonie, platitudinea, amorțeala, mediocritatea, plictiseala, vidul vieții de la acea unitate. Cu un astfel de șef, înțelegem exasperarea mîndrului nostru flăcău, care îl bravează, îl înfruntă, ba chiar pleacă, sfidător, la București, fără permisie. În timpul absenței sale, mari inundații cuprind toată țara. Se cere trimiterea helicopterului, al cărui pilot era fugit. Șeful, cu toată boala sa de inimă, va avea curajul să piloteze el. Și

moare. Lucru curios în acest monștru de pizmă și tiranie: înainte de a pleca, iscălește o permisie în regulă pentru tinărul dezertor. Aceasta, întors la unitate, va trebui, firește, să plece cu elicopterul. Se suie la bord. Dar nu pleacă. Băiatul nostru stă nemîncat, la volan, cu capul în mîini. Ceilalți privesc mirați și așteaptă nedumeriți. Apoi, după cîțva timp, aparatul, totuși, decolază. Aceste cîteva cadre banale și scurte sînt finalul povestirii. Care va declanșa o evadur-plă explozie. Patru explozii de gîndire. Una, a tinărului pilot. E disperat. E distrus. Se socoate autorul morții unui om (oricît de ticălos acesta ar fi fost). A doua explozie, în mîntea colegilor, pe care defunctul șef îi trata ca pe niște servitori. Ei au acum ocazia să spele păcatele lor de slugărnice. Defunctul făcuse două lucruri frumoase: îl iertase pe obraznicul acela și murise în locul lui... „Vedeți, noi am spus todeauna că șeful nu era un om rău, ci doar necăjit, și că era natural să-i iertăm toanele” (tradus pe românește: să-i înghitim, servil, jignirile). A treia explozie de gînduri: camarazii nelichele vor păstra aceeași oribilă opinie despre defunct, iar actul său generos (iscălirea permisiei) o vor privi batjocoritor repetînd zicala franceză: „il n'y a pas de scélérat parfait”. Iată, acum, a patra, și cea mai importantă explozie de gînduri. Ea se va declanșa exclusiv în mîntea spectatorului, care își va da seama că nu din omenie și mărinimie șeful avusese nobilul său gest, ci de frică, din lașitate, dintr-un vulgar egoism. Da, renunțase să-l pedepsească pe impertinent. (Și ce poftă ar fi avut s-o facă!) Dar vezi că aici era vorba de propria lui piele. Căci el, șeful, el fusese vinovatul; vinovat de criminală neglijență, lășind să fugă pe un subaltern de care atîrna viața altor oameni! Neglijență. „Nici de administrație nu e bun!” — vor zice superiorii lui. Și-l vor sancționa, blama și face de ris. Singura soluție: mușamalizarea! Va zice că băiatul avusese permisie în regulă, și că numai o fatalitate oarbă făcuse să coincidă absența lui, cu declanșarea marilor inundații...

Patru lungi desfășurări de „for interior”. Patru rîuri de cuvinte ghicite, deduse de spectator! Trebuie să știți că una din cele mai severe reguli din Codul Esteticii Cinematografice este interdicția de a prezenta forul interior al personajelor prin confidențe directe sau prin aceea scamatorie care se cheamă „voce off”, „vocea gîndului”. Analizele gen Proust sînt tabu. Ce gîndese eroii trebuie să rezulte nu din spovedanii, ci din fapte de ecran. Aci, în filmul nostru, faptele de ecran sînt patru scurte cadre, pur vizuale: un elicopter sub presiune, gata de plecare, care zbrînie și nu pleacă; un pilot care tace; o lume care se miră că elicopterul nu pleacă; în sfîrșit, acest elicopter care, totuși, pleacă. Asta e tot. Este un model de elipticitate (altă importantă regulă cinematografică). Și este și un model de *rimă*. Căci lungile presupuneri

și ghiciri fuseseră posibile fiindcă „rimau” cu ceva din faptele desfășurate în cursul filmului. În sfîrșit, spectatorul, foarte „co-autor” cu autorul filmului (altă lege de estetică cinematografică), spectatorul va deduce, el, că, de atunci încolo, o adevărată revoluție se va produce în sufletul aceluia tinăr care, vrînd să facă pe deșteptul, omorise un om! De acum înainte, teribilistul personaj va deveni un adult cuminte. Asistăm la primele zile de naștere a unui „om nou”; la marea „decolare” (ce bine ales este acest titlu) „Este „dezișelarea”; „priza de conștiință” (Pudovkin); „Virajul de 180 de grade”. „Finalul deschis”. „Povestea bis”. Cele mai importante articole din Codul Esteticii Cinematografice le găsim respectate în acest film. vai, trecut neobservat, căci n-avea femeii goale, bătaii monstre, pistoale, escadorie sau alte ingrediente la modă.

Iată, în ordinea unei stupefiante originalități, filmul *Canarul și viscolul* (scenariu: Ion Grigorescu; regie: Manole Marcus). Filmul nu are o temă, ci cel puțin cinci. Mai întîi: moartea. Adică de două ori moartea. Odată, privită, dirz, ca o probabilitate viitoare. Apoi, încă o dată, ca o experiență prezentă, ca o „trăire” directă; este actul însuși de a muri; este „murirea”; este ceea ce psihologii numesc: „Je moi des mourants”, eul muribunzilor, „das Ich der Sterbenden”; cazul bine cunoscut cînd, nemaiputînd să lupte, accidentatul se lasă, istovit, pe panta morții. Toți cei care au putut să fie, totuși, readuși la viață, ne spun că, în acele momente de abandon, își retrăiseră, caleidoscopic, întreaga existență. În filmul nostru, *fusese și nu fusese* un accident. Fusese, ce-i drept, o înzăpezire (cu somnul și visele aferente), dar o înzăpezire perfect evitabilă și voit aleasă, voit acceptată. Era pe vremea cînd partidul comunist se afla în ilegalitate. Un activist avea misiunea să se întîlnească cu un altul. Află că întîlnirea urma să aibă loc într-o sondă părăsită, în plin cîmp, într-un imens desert de zăpadă, unde îl înțîmînă un viscol cumplit. Iar celălalt nu vine. Atunci, așteaptă. Și lîntă să nu-l fure somnul, acel somn special al înzăpezitilor din care nu te mai deștepti. Ar fi putut, după o lungă și opintită așteptare, să plece. Numai cîteva kilometri îl despărțeau de centrul orașului. Dar alege, vitejește, să rămînă acolo, cu risul, cu probabilitatea de a muri. Este cel mai senzațional, cel mai patetic mod de a muri la datorie, de a muri pentru o idee, de a muri pentru disciplina unei ideologii. Bineînțeles, adorme. Îl va deștepta, poate, camaradul care va, dacă va veni... Deocamdată filmul, în cea mai mare parte a lui, este zugrăvirea unui vis compus conform acelei „unități dramatice a visului”, cum numesc psihologii gruparea întregii imagerii în jurul cîtorva gînduri importante, temeri sau speranțe. În filmul nostru, imaginile onirice sînt intens simbolice, intens semnificative. Spec-

tatorul, îndărătul lor, ghicește gândurile de viață trează ale eroului; spectatorul își amintește evenimentele de la începutul poveștii, faptele anterioare sosirii la locul de întâlnire, înainte ca eroul să înceapă să viseze, să înceapă să-și viseze moartea posibilă. Acele detalii le regăsește acum îmbrăcate în haina simbolistă a visului. Sînt numeroase, în filmul nostru, aceste detalii de adevăr.

Așadar, cinci teme; majore toate: moartea viitoare, judecată lucid și aleasă conștient; moartea trăită în chip prezent, „murierea”; visul și structura sa specială, imagerie luxuriantă grupată în jurul citorva centre de interes evocate simbolice cu fapte ce-și au sursa în viața trează; lupta comuniștilor din vremea clandestinității; sacrificiul vieții pentru datorie, pentru o ideologie. Cinci teme împletindu-se, completându-se în cuprinsul unei aceleiași povești.

Este interesant (și simptomatic) ce grave și profunde sînt temele alese de cineștii tineri, de proaspeții absolvenți ai Institutului. Am pomenit de Timotei Ursu. Se cade de asemenea să pomenim de Veroiu și de Pița, care au realizat un tur de forță. Au ecranizat un roman de Agirbiceanu, care el însuși fusese un tur de forță. Un roman în zece pagini. Roman, fiindcă descrie viața întregă a unei țărănci bătrîne care cară pietre pe spina unei mîrtoage și-și pierde rînd pe rînd pe toți ai săi, înaintînd, sinistru și banal, într-o singură răsădind. Tot romanul e un monolog, rostit în gînd. Din acest lung rînd de cuvinte s-a făcut un film aproape mut.

a povești. Dar există și una ultimă, cînd un alt proces sufleteș ajunsese la scadență. Desigur, iubita păcătuse. Dar se căise și se pedepsise. Or, pedepsele au întotdeauna un termen de ispășire. Și sorocul, tocmai, sosise. Tînărul nostru o cheamă. O strigă. Aleargă după ea. O va ajunge? Puțin importă. Miracolul înțelegerii, „priza de conștiință” a „omului nou” se produsese.



Din stocul de 20 de filme dovedibil originale, două sînt de Francisc Munteanu. Primul se numește *Cerul n-are gratii*. Este povestea unui tînăr care habar n-avea de politică, dar pe care realitățile cotidiene îl vor angaja, treptat, pînă în cele mai militante, eficace și primejdioase acțiuni sociale. Este aci interesanta poveste a omului care NU este, ci DEVINE comunist. Pe lingă originalitatea problemei, găsăm și cea de a doua calitate estetică a unei povești: mulțimea de detalii care evocă mereu (și mereu altfel) tema. În *La patru pași de infinit*, tot de Francisc Munteanu, originalitatea stă în aceea că personajul central nu este activistul rînit care se refugiază în casa unui medic (a unui om cu suflet generos și idei de stînga). Nu. Aici accentul e pus pe *nașterea*, prima naștere, a omului nou, în persoana, în cugețul unei școlărițe de 17 ani. Nu cunosc, în toată literatura scrisă, teatrală sau filmată, un mai frumos fel de a descrie cum încolțesc un foarte tînăr suflet nou. În fața dramaticelor lucruri petrecute în casa lor, fata are o priză de conștiință care se va exprima, în primul loc, printr-o revoltă împotriva vorbei: „după aceea”. Vorbă care îi amintea mereu starea ei de tutelă: „întîi, faci cuture lucru; și numai după aceea ai voie să...” Tot așa și ura ei împotriva amintirii, acel lucru care îți rămîne în locul celui adevărat la care n-ai acces. „Amintirile — zice ea — nu pot să le sufăr. Ele vin cînd nu mai e nimic”. Această nevoie de a trăi într-un prezent activ, de a fi părtaș la seriozitatea evenimentelor, această năzuință născută în sufletul delicat al unei adolescente, este cel mai fascinant exemplu de „priză de conștiință”. Izvorită nu din capriciu personal, de pustăncă emancipată, ci din, cum ar spune Ibrăileanu, din „supunere la obiect”, din onoare de a face cunoștință cu lumea înconjurătoare. Tot în acest film găsim un mic detaliu pe care nu mă sfîșec a-l numi genial, pentru cît de filozofică îi e problema și cît de neașteptată, nostimă și senzațională îi este exprimarea. E vorba de



Un alt tînăr absolvent, Șerban Creangă, face filmul: *Căldura*. Este și aci vorba de „omul nou”, de data asta în problema (nouă și ea) a raporturilor dintre două sentimente: amorul și crezul social. Fata iubită de El — deși îl iubește și Ea pe dînsul — se lasă prosteste atrasă de un altul, cu care se și mărită. Dar repede constată că se înșelase. SE. Adică nu îl înșelase pe celălalt, ci se înșelase, Ea. Pur și simplu. De aceea, se întoarce la acel prim iubit. Care însă o alun-gă. Pentru un foarte interesant motiv. Nu din gelozie de mascul, ci din, ca să zic așa, dușmănie de idei. Rivalul era exact omul ale cărui concepții și conduite însumau tot ce el dezapropa mai tare. Nu dintr-un punct de vedere personal, ci pentru o etică mai generală își alungase iubita. Ea nu îl trădase pe el, ci violase crezul moral pe care dracostea adevărată îl vrea comun între amănți. Așadar, o gonește. Este penultima scenă

falsa, stupida credință în noroc. Este tragicul, metafizicul conflict între misticismul soartei și realismul destinului pe care ți-l croiești singur. Tatăl fetei, generosul medic care acceptase să-l ascundă pe activistul rănit, joacă cu el, într-o seară, poker în doi. Clandestinelu oaspe îi spune, cu o deșartă fudulie, că el a avut totdeauna șansă; că el contează totdeauna pe noroc. Doctorul îi spune că greșește, ba chiar că păcătuiește gândind așa. Și are... „norocul“... să-i poată dovedi cu fapte că zeul Noroc nu există. La unul din poturi tânărul relansează „de trei ori potul“. Doctorul nu plătește. Junele triumfă. Etalează cărțile (un superb careu de ași) declarând: „Vezi că am totdeauna noroc! Careu, schimbând trei cărți!“ „Nu! îi răspunde medicul. În momentul ăsta ai avut cel mai mare ghinion posibil. Din felul cum te umflai în pene, am dedus că trebuie să ai o carte formidabilă. Schimbaseși trei cărți. Deci cartea formidabilă nu putea fi decît careu. Deci mai mare ca al meu. Căci și eu am o carte formidabilă. Și eu am prins careu. Dar careu de opți! De aceea nu am plătit. Or, nu există mai mare culme de ghinion decît cînd cineva are careu de ași, și partenerul să nu-l plătească, nici măcar «sec»!“



Iată acum un film de Ion Popescu Gopo. Povestea lui zugrăvește o variantă foarte nouă a unei manii foarte vechi. Ni se înțimplă adesea, atunci cînd ni se încurează treburile, să ne spunem: „Dac-aș fi eu prim-ministru... Sau Maciste... Sau Cristos... Sau Prefectul Poliției“... Antidotul acestei comode, leneșe, ieftine și eronate conduite l-a găsit odinioară Homer, în Odiseea. Inteligentul Ulise descoperă că nu-i nici o afacere să fii zeu, erou de legendă, nemuritor și supranatural. El refuză fără ezitare propunerile Circei de a-l face nemuritor și zeu... Nu explică de ce. Dar Gopo explică. Chiar foarte explicit. Filmul se cheamă: *Dac'aș fi Harap Alb*. Tânărul nostru devine efectiv Harap Alb. Și, vai, descoperă cîteva foarte dezaгреabile lucruri. De pildă că, odată pricopsit cu viață veșnică, oamenii, obiectele, întîmplările, nu mai au nici valoare, nici interes. Valoarea izvorăște din faptul că noi fiind pieritori, lucrurile pot fi și ele pierdute. Pe de altă parte, un zeu, un erou de legendă, are o biografie fixă, o fișă antropometrică de atribute, o listă precisă de acțiuni pe care trebuie să le trăiască întocmai și să le

execute ca o sarcină. Faptul că le știe dinainte, asta le ia orice haz. Iar faptul că eroul, ca un rob, trebuie musai să le facă, asta are încă și mai puțin haz. Apoi, alt bueluc: dacă eroul încurcă evenimentele și greșește socotelile, el nu le mai poate drege. Poate cel mult recurge la ajutorul, la bunele oficii ale unui muritor. Și este exact ce se întîmplă cu Harap Alb. Filmul lui Gopo este o parodie a mitologiei și a vrăjitoriei demnă de un René Clair.

De altfel, tot în ordinea internațională, Gopo este un deschizător de drumuri. La un moment dat, apăruse în cinematograful de animație, o oarecare „nouvelle vague“ care condamna estetica lui Walt Disney, și ceea ce numesc avangardiștii „punctul de vedere La Fontaine“. Ei astăzi cer teme, mă rog, serioase, satirice, filozofice, fără făpturi „drăguțe“, fără decoruri — jucărele. Gopo însă tranșase deja problema. Mai întîi, el nu părăsește, ci completează punctul de vedere La Fontaine. Îi adaugă o lighioană nouă, care lipsea din menajerie. Noul personaj de fabulă introdus de el este omul. În fabulă, dobitoacele au, ca și zeii, psihologie fixă, portret limitat și obligatoriu. Ei sînt măgarul în sine sau porcul absolut. Dar din fabule lipsea un dobitoc interesant: Omul. Nu omul personaj de roman, al cărui portret variază de la roman la roman, ci omul în sine, omul ca atare. Gopo a trasat acest portret general, compus din următoarele „tribute“ mitologice și fabulistiche. Acest dobitoc superior este: drăguț, caraghios, isteț, slăbănog, cuceritor, iubitor de flori adică de frumusețe, explorator de vaste spații, eventual chiar astrale. Astfel, făcu el faimoasa *Scurtă istorie*, care avea să fie o revelație la Festivalul de la Cannes și piatră de hotar în noua animație contemporană; lucrarea a fost premiată în 1957, pe vremea cînd nici nu se pomenea de sputnice și alte asemenea. Urmări, după asta, o serie de „scurte istorii“ în aceeași ordine de idei a omului personaj de fabulă; lucrări, toate, de o originalitate egală și enormă.

Iată acum și un lung metraj, tot de Gopo, din nou pe linia René Clair. Tema era de o nostimadă și de o gravitate nemaiîntîlnite încă. Bineînțeles, la bază, o foarte veche legendă. Poate una din cele mai vechi. Povestea lui Faust și a pactului cu Satan. E vorba acum de un Belzebut foarte modernizat, foarte „nouvelle vague“, care greșește stupid și ridicol să cumperi, cu preț greu, suflete de păcătoși, să le faci cadouri regești: frumusețe, tinerete, inteligență, putere, învățătură, seducție — asta numai pentru a spori cu încă o unitate masa celor care, ș-așa-ș-așa, prin păcatele lor spontane, candidaează de bună voie la cazanul cu smoeală. Ș-anoii, în principiu, ce scofală e să-i vezi arzînd? Scopul e să-i faci să facă rele aici, pe pămînt. Înainte. Nu după Iad. Desigur, e interesant să cumperi suflete de savanți sau de artiști geniali, care prin invențiile lor fac omenirea să progreseze. Da.

Progresul. Să împiedici progresul. Asta e adevăratul scop inteligent al Împărăției întunericului. Și planul lui Mefisto va fi să le ofere marilor genii ale omenirii să fie făcuți la loc tineri, frumoși, voinici, seducători, capabili să petreacă zilele și nopțile în chef și plăceri galante. Bineînțeles, păstrînd toată erudiția de savant și talentele de artist creator. Și ce oare le va cere Satan în schimb? Nimic! Nici măcar adeziune la Iad. Faptul că vor arde sau nu la flăcările infernului nu reprezintă nici un avantaj pentru Lucifer. Interesant e să distrugi progresul aci, pe acest pămînt. Așadar, ce oare va cere Diavolul de la întineritul moșneag? Exact nimic. Va fi, mă rog, un cadou din partea filantropului Satan. Căci el nu riscă nimic lăsînd intacte inteligența, erudiția, inventivitatea clientului. Acesta nu se va mai servi niciodată de ele. Cum o să-i mai ardă lui de plicticoasele lucrări de bibliotecă și laborator, cînd are puțința să se amuze, să facă sport, să facă chef, să facă curte, să facă amor cu toate femeile vrăjite de farmecele lui corporale și spirituale? Și astfel, progresul se va stinge de pe suprafața pămînturilor locuite. Din păcate, acest delicat apocalips, căci va fi fără brutalitate și fără violență, centralele de flăcări și smoală fiind desființate ca niște instituții primare, — așadar acest delicat apocalips, vai, nu se va realiza! Căci șeful, adică bătrînul Satan, s-a ramolit. El nu înțelege splendoarea programului propus de inteligentul său subaltern. Din fericire. Căci după cît se vede, prostia este și ea cîteodată bună la ceva.



Nu pot rezista ispitei de a semna un film care are nu o temă originală, ci nouă teme noi, și toate, ca să zic așa, „majore”, adică de o mare importanță, profunzime, finețe și modernitate. Se numește (să nu vă necăjiți că titlul e idiot și nu are nimic comun cu subiectul): *Răutăciosul adolescent*; regie: Vitanidis.

1) O primă temă originală cu privire la amor. Se știe că amorul pe bază de vanitate de proprietar, așa de curent pe planeta noastră, este întîm legat de corolarul său: gelozia. Ei bine, printr-un tipic proces de dialectică, vanitatea eroului este aci așa de mare încît anulează gelozia. Orgoliosul domn nu conștețe că o femeie să-l prefere vreodată pe un altul. Altă consecință para-

doxală: deși poate avea orice femeie, el le va limita numărul la foarte puține. Nu din silă și plictisire, ci tot din monstruoasă fudulie. Da. Amante puține. Căci puține merită această onoare.

2) Găsim și aici vechea temă a pactului cu Belzebut. Numai că aici el nu e fantasmagoric, ci realitate sută la sută. Iar prelungirea vieții cerută lui Satan nu are nevoie să fie și o întinerire, căci prelungirea cerută este de patru, cel mult cinci săptămîni. De ce? Pentru că orgoliosul domn, bolnav de o pneumonie virotică, e gata să moară; și...

3) moartea (este a treia extraordinară temă) a fost totdeauna dascăl de înțelepciune, profesor de luciditate și învățător de discernămint. În fața morții (*La mort porte conseil*) eroul nostru își dă seama că, în ciuda vieții sale de neîntrerupte succese (bani, carieră, amor), nu făcuse, în toți cei 40 de ani ai săi, nimic important, nimic care să justifice onoarea de a fi om. În fața implacabilului anchetator și duhovnic care este Moartea, el cere să i se mai acorde patru-cinci blestamate săptămîni în care va face ceva vrednic de a fi trăit. Ce? Nu știe. Dar va găsi. Pactul e făcut cu un Belzebut în carne și oase: medicul pe care bolnavul nostru îl apucă, în delir, de pulpana halatului și îi cere faustianul contract.

4) De asemenea, foarte original este că acel contract i-a fost acordat. Eroul se însănoțește. Oare își va ține el făgăduiala făcută lui însuși? Da și nu. Doi ani după însănoțire, se întîlnește cu doctorul de atunci, care e tare curios să afle ce faptă mare săvîrșise cel salvat, în primele cinci săptămîni. Acesta, sincer, îi spune că nimic. Își reușe, fără nici o schimbare, viața dinainte. Doctorul nu poate să creadă. Conțează pe o posibilă amnezie a pacientului. De aceea, îl sondează cu o mefistofelică înverșunare.

5) Această anchetă psihanalitică, este o altă stupefiantă poveste cinematografică. Anchetatorul, doctorul, e o sinteză de psihiatru, judecător de instrucție, preot confesor și, la urma urmelor, Mefisto, căci în calitate de presupus Belzebut asistase el la încheierea contractului eroului nostru cu el însuși. Și apoi, interogatoriul avea să aibă realmente ceva diavolesc. Căci, încetul cu încetul, medicul nostru îl face pe pacient să-și aducă totul aminte. O curioasă rememorare. Căci eroul nu dorește deloc să-și amintescă. Dorește să continue să uite. Este asta la el trădare, călcarea de contract? Nu. Din contra. El săvîrșise, ce-i drept, ceva extraordinar. Dar, după cinci săptămîni, contractul expira, deci contractantul avea dreptul să-și reia viața de vanitate, uitînd-o pe cea splendidă, din cele cinci săptămîni, care îl făcuse așa de fericit...

6) Foarte interesantă această a lui aducere aminte „à contre-coeur”. Nu este o rememorare propriu-zisă, adică însoțită de sentimentul trecutului, ci o retrăire prezentă. Pe

ecran s-ar părea că avem un *flash back* dar fără ca eroul să aibă conștiința că își amintește ceva trecut. Este acea putere de halucinație a trăirii, ceea ce așa de just psihiatrii numesc : *reviviscență*. Percepție și suvenir, prezent și trecut se topesc laolaltă. Ceea ce este foarte, foarte cinematografic.

7) De obicei interogatoriile se fac spre folosul justiției, legilor, și în dezavantajul interogatului. Aici medicul-detectiv care vrea să afle un adevăr cu obstinație ținut ascuns de cel anchetat face însă asta nu contra, ci în beneficiul anchetatorului ; în folosul fericirii sale. O fericire pe care curiosul personaj se abținează să o refuze în numele alter-ego-ului său original. Foarte interesant fenomen de psihologic.

8) Alt fenomen curios, tot de psihologie, de psihologie freudiană. Personajul, după expirarea termenului contractual de cinci săptămâni, voise să uite. Să — cum se zice — „refuleze“. Există două metode de a refula, bine reflectate în două fraze celebre. Una aparține lingvisticii americane. Când unui yankeu i se semnaleză ceva ce nu-i convine, el spune : „Forget it“. Adică nu numai să nu i se mai aducă aminte de asta, dar chiar și interlocutorul „să o uite“, să o șteargă de pe scoarța creierului său. A doua metodă de refulare e mai ingenioasă și mai ipocrită. Omul va pretinde că nu refulează :

că din contra va examina temeinic problema. Dar... nu chiar acum... ci... a doua zi... „I'll think of it tomorrow“. O să mă gândesc la asta mâine, spune mereu Scarlet-O'Hara din *Gone with the Wind*, știind bine că orice mâine își are mâinele său. Eroul nostru va găsi o a treia metodă : va consimți până la urmă să-și amintească totul. Dar fiecărui fapt îi va refuza orice gravitate, îl va interpreta ca pe ceva neînsemnat, trecător. Ca să folosim tot o expresie de folclor, vom numi această a treia metodă : *cioara vopsită*. Și felul cum, în filmul nostru, eroul reușește să minimalizeze tot ce fusese important și tragic este o operație dialectică vrednică de un Proust.

9) O altă sursă de originalitate cinematografică este, cum se știe, priza de conștiință (Pudovkin) sau, cum o repet eu de ani de zile, „dez-păcălire“ celui care se înșelase. De obicei, această „dez-înșelare“, acest „viraj de 180 de grade“ este un moment de luciditate supremă. Ei bine, în filmul nostru, asta se petrece în plin delir de agonizant ! Ceea ce este de o savuroasă (dacă se poate spune) originalitate.

Dar mă opresc. Repetind că demonstrațiile aproape tribunalicești de mai sus se pot face pentru restul de filme din cele douăzeci. Printre ele nu am numărat pe cele istorice. Despre care, însă, e loc pentru o privire și un comentariu aparte.

