



Anthony Perkins, un eminent Franz K.

CIVILIZAȚIA OCHIULUI

de
Miron
Radu
Paraschivescu

Poezia

Se întâmplă să fi văzut recent două filme ce arată și mai bine, că orice coșmar își are poezia lui, atunci când e tratat nu de un psihiatru ci de un regizor din marea familie, cum sînt și Orson Welles și Luis Bunuel. Două coșmaruri! dintre care unul violent — *Procesul după Kafka* —, și altul lent, — *Jurnalul unei cameriste* — în care numai titlul este după Mirbeau.

De multă vreme, adică de cînd mă gîndesc la cinematograful ca la o soluție de artă posibilă, sînt obsedat de perisabilul lui. De ce, adică, un film nu mai rezistă după zece



„Procesul” lui Kafka în viziunea lui Orson Welles : o proiectare în perspectivă a unui destin dacă nu chiar a unei filozofii a lumii

coșmarului

ani, pe cînd o carte, fie ea chiar de Damian Stănoiu sau Ion Iovescu, poate rezista și după douăzeci? Aș vrea să cred că mă aflu pe aproape de dibuirea răspunsului. La început crezusem că e vorba de un ritm anumit al epocii, de un anumit fel de îmbrăcăminte și mișcare a oamenilor, ajungînd pînă la o obiectivare de muzeu a unei epoci pe care filmul o și transformă în material de muzeu; și deci, atunci cînd vedem un film vechi, o facem cu parti-pris-ul inevitabil cu care ne ducem să vedem galleria Grigorescu sau expoziția Tutankamon. Ceea ce ne lipsea nouă pînă acum însă, era

tochmai acest muzeu pe care, în fine, vine să ni-l ofere cinemateca. Amestecate în cotidianul nostru, printre filmele cele mai recente ale lui Antonioni, Godard sau Lelouch și care mai vreți dintre realizatorii de ultimă oră, cele cu Stan și Bran, Garry Cooper, Greta Garbo sau Rudolf Valentino, redevin ceea ce, vrînd nevrînd, au fost de la început: imaginea vie a timpului lor vis-à-vis de aceea a timpului nostru; așa cum Balzac stă în raft foarte bine lângă Céline, Stendhal lângă Malraux, Dostoievski lângă Soljenițin.



„Jurnalul unei cameriste“ de Buñuel: pictură convertită în limbajul propriu și exclusiv al filmului

(Bineînțeles că evoluția tehnicii cinematografiei își are însemnătatea ei, dar tocmai întrinsa stă ceea ce se numește stilul unui film din vremea lui Mack Sennet, față de unul al lui Reisnais, așa cum tehnica romanului în scrisori, gen Laclos, dă stilul unei epoci față de scrisul aproape magnetofonic, dacă pot spune așa, al lui Céline. Dar asta nu ne face să urmărim cu mai puțin interes pe unul sau altul dintre autori ci, situându-l și mai bine în epocă, face să ajungă peste zeci și sute de ani la noi ceea ce e durabil în opera lor.)

Fapt e că, așa cum ne sunt prezentate de către oficiul nostru de difuzare, cu câte un deceniu întârziere de la data când au apărut pe piața lumii, și *Dolce vita* lui Fellini și *Procesul* lui Welles și *Jurnalul unei cameriste* al lui Buñuel, întârzierea aceasta, nu face până la urmă decât să sublinieze ce e perisabil și ce nu în asemenea opere. Să mulțumim deci, dacă nu se poate altfel, acestui admirabil oficiu de difuzare ce ne obliga să considerăm filmele moderne numai din unghiul eternității! Noi nu ne zorim să vedem de azi pe mâine ce a mai produs una sau alta din marile case de filme, unul sau altul din marii regizori, evoluția sau eșecul nu știu cărei noi stele, noi avem timp berechet, nu suntem turmentați de beția vitezei, avem răbdare, avem cumpătare, avem — cu un cuvânt — punctul de vedere al veșniciei. Tot e ceva!

Ce-a rămas din *Procesul* lui Kafka în viziunea lui Orson Welles? Mărturisesc, atunci când citisem cartea, înclinam să o acord cu sinistrele evenimente ale vremii noastre: inventarea lagărelor de concentrare și a proceselor de tipul celor relatate de Koestler în *Zero și infinitul*. Filmul a epurat coșmarul. Mai toată compunerea planurilor în succesiuni nesfârșite de unghii drepte, în perspective de clar-obscur, în violente și succesive fulgerări de lumini pe fond întunecat, ca un șir de lanterne aprinse și stinse rapid pe cerul unei nopți fără lună, reușesc să ne scoată din istorie și anecdotic pentru a ne proiecta în perspectiva unui destin dacă nu chiar a unei filozofii a lumii. Mi s-a întâmplat să văd după aceea, la televizoarele noastre, în cuprinsul, pare-mi-se al unei rubrici de tele-enciclopedie, o plimbare cu explicații prin evoluția și succesiunea mașinilor de calculat, de înregistrat și memorat, zise „computere“, și mărturisesc că m-a cuprins aceeași spaimă rece în fața invaziei umiltoare și care se vrea nimicitoare pentru om, această invazie a unei tehnici hipertrofiată tocmai bine ca să nu mai poată face altceva decât mașini de asasinat: viziunea lui Orson Welles în *Procesul* nu se depărtează cu mult de aceasta a tiraniei tehnicii asupra omului și ea amintește perfect de „regatul metalic al absurdității“, ca să-l citez încă odată pe Malraux, mai ales că universul absurdului capătă astăzi din ce în ce mai mult chipul metalului.



Funcția esențială a filmului : indiscreția...

Nu știu cu ce sentiment aş fi plecat de la acest film dacă n-ar fi fost făcut după o carte atât de celebră. Sigur e că el mi-a luminat sentimentul fundamental ce l-a condus pe autorul ei : „procesul” nu este intențat unui om, ci speței omenești. Nu mai e vorba de absurditatea unui sistem și de tirania lui, ci de aceea a unei metafizici. De cînd ne naștem, suntem condamnați la moarte. *Procesul* este peregrinarea noastră și lupta disperată de a scăpa acestei condamnări. Singurul mijlocitor între Adonai și Adam rămîne avocatul, admirabil închipuit de Orson Welles, cu capul său de Napoleon pe fondul unei mobile empire, acest delegat al justiției imanente pe pămînt, acest semizeu și semi-om ; iar singura consolare a trecerii noastre prin acest tunel ale cărui două capete sunt nașterea și moartea, este femeia. Eva eternă în toate ipostazele ei cotidiene, interpretată surprinzător de Romy Schneider.

Cum nu fac cronică de film, nici nu am să stărui asupra amănuntelor. Anthony Perkins e un eminent Franz K., dar mi-o repet, nu asta e esențial ci viziunea geometrică și înghețată a unei lumi ce ni se pare absurdă atunci cînd nu știm ce voință o conduce.

Finalul în happy-end al filmului, nu contrazice cartea ci o completează prin atitudinea de revoltă și nesupunere, anti-fatalistă adică, a lui Welles.

Mai tînră cu doi ani decît *Procesul* lui Welles, filmul lui Bunuel, *Jurnalul unei cameriste*, ține și el de cinematecă. A fost prezentat acum șase ani ca să confirme în continuare geniul acestui spaniol vagabond, franțuzit ca și Picasso, și care aduce pe scenă un muzeu întreg : acela al vieții de provincie, pictată într-o culoare desăvîrșită. Era, poate, nevoie de un regizor mare ca Bunuel, care să demonstreze că nu se poate face mai bun film colorat decît în alb și negru. Vreau să spun că pictura a fost convertită aici în limbajul propriu și exclusiv al filmului, iar nu imaginea de film infundată picturii, ca în *Blow-up* sau în *El-vira Madigan*.

Încolo, un alt coșmar, de data asta uman, bine poetizat de regizor, ca și punerea în valoare a talentului unor actori în frunte cu Jeanne Moreau și a funcției esențiale a filmului, care e și rămîne indiscreția. Nici nu se putea o unealtă mai potrivită care să povestească tot coșmarul vieții provinciale. Geniul lui Bunuel a coordonat aceste elemente ca să proclame un adevăr de care, pînă să-i vedem filmul, ne-am mai fi putut îndoi : ca și natura, ca și zeii, ca și iubirea, ca și moartea, provincia e universală. Și cu cît o să ne îndesim mai mult pe planeta noastră, cu atîta ea va deveni mai repede o provincie deplină a sistemului nostru solar.

