

Recinematografizarea

scenariului de film

FLORIAN POTRA

„În realitate — scrie Rudolf Arnheim, autor al fundamentalului studiu *Film als Kunst* — nu există loc, în cinematografie, pentru o muncă necinematografică. Însăși ideea originară a filmului, celula germinală, trebuie să fie de natură cinematografică... Prima idee nu e așadar literară, ci cinematografică, chiar dacă nu e improvizată în studio, ci elaborată în creierul unui om sau la masa de scris“. Acest enunț, formulat încă din 1932, nu are doar o semnificație teoretică pentru definirea din aproape în aproape a specificității filmului ca artă, ci și o hotărîtoare importanță practică, determină un întreg sistem de producere a filmului, inclusiv o riguroasă „tehnologie“ a fazei scrise, cunoscută sub denumirea de scenariu. Esențial a fost și este formarea unei mentalități cinematografice, adică a unei „forme mentale“ menită să impregneze întreaga existență a complicatului și delicatului angrenaj care e cinematograful. Una din componentele acestei mentalități specifice, e, fără îndoială, conceptul de „colectivism“ afirmat atît în sfera producției propriu-zise, a turnării filmului, — unde acționează, după cum se știe, o complexă echipă de filmare —, cît și în aceea a scenariului, unde necesitățile practice au impus, de asemenea, prezența simultană sau succesivă a mai multor factori specializați. În cinematografiile de mai veche tradiție, scenariul — pînă să ajungă scenariu — trece printr-o serie de faze, — aproape toate obligatorii, de la „synopsisul“ de 15 pagini, care constituie primul reper ferm pentru producători, pînă la „decupajul“ regizoral sau „decupajul tehnic“ în care palpită, deocamdată, pe hîrtie, viața viitorului film pe cale să se nască.

La aceste faze colaborează, pe rînd sau laolaltă, mai mulți autori, fiecare dintre ei

avînd — pe lîngă viziunea cinematografică de bază, — o suprafață proprie de intervenție și manifestare: enunțarea povestirii, „story“; dezvoltarea epică sau tratarea „treatment“; asigurarea succesiunii scenelor și secvențelor; dialogurile etc. Numai după ce aceste „epure“ au trecut din mînă în mînă de proiectant iscusit, planurile edificiului filmic sînt gata să fie încredințate constructorului care e regizorul și care, firește, nu poate fi niciodată străin de munca arhitectilor.

Toate acestea sînt lucruri arhicunoscute, adevărate locuri comune în producția mondială, și nu mi-aș fi permis să le amintesc, dacă în cinematografia noastră ele n-ar fi fost practic ignorate. Dacă în binomul artă-industrie definitiv evident și pentru cinematograful nostru, componenta industrială ce se cheamă Buftea s-a organizat „inginereste“, observînd normele și statutele tehnice internaționale, în cîmpul de acțiune al scenariului (fază a componentei artistice) — au dominat pînă acum, în largă măsură, improvizatia și diletantismul.

La întrebarea: de ce media filmelor noastre se situează la o cotă scăzută, unul din răspunsurile posibile e și următorul: la elaborarea scenariilor s-a desfășurat o „muncă necinematografică“. Mai precis, s-a instalat pentru multă vreme o mentalitate, un fel de a fi literar. De fapt, în procesul de facere a scenariului, cinematografia noastră nu cunoaște decît două faze: așa-numitul *scenariu literar și decupajul regizoral*. Marea majoritate a cinematografiilor naționale nu cunoaște și nu recunoaște instanța scenariului literar, o respinge sau cel mult o încorporează uneia din etapele cinematografice de elaborare ale manuscrisului, să mi se ierte

insistența, *cinematografic*, ce-și încheie itinerariul în decupajul tehnic încredințat regizorului.

S-a întâmplat ca la nașterea cinematografiilor noastre socialiste, să fie prezentă, ca primă ursitoare, Literatura. Din punct de vedere istoric, poate că o asemenea prezentă a fost necesară. Între timp, însă, copilul a crescut și începe să-și manifeste propria individualitate, propria vocație: a-l sili să se înscrie la „școala de literatură” ar fi o eroare de concepție și de perspectivă. Asta nu înseamnă, cîtuși de puțin, refuzul unei colaborări cu literatura, dar numai pe picior de egalitate, în atmosfera necesarei comunicări între arte, între toate artele.

Problema autentică e de a forma și la noi *scenariști de profesie*, capabili să „trăiască” cinematografic, să se exprime *numai* cinematografic, iar nu prin „analogie” cu literatura cum s-a întâmplat pînă acum. Că asemenea profesioniști ai ecranului se recrutează din rîndul scriitorilor sau din alt domeniu de activitate intelectuală, rămîne o chestiune deschisă, orice iubire de vocație specifică fiind binevenită. Sînt semne, de pe acum, care justifică un anumit optimism măsurat: o parte din componenții *fostei* redacții de scenarii a studioului „București” va constitui nucleul, mereu deschis, mereu de întregit al unui „corp de scenariști profesioniști” în stare să obțină și să imprime o necesară viziune cinematografică, de la bun început, de la „celula germinală” a filmului, sau, cu alte cuvinte, să „desliteratizeze” cinematograful nostru, să-l elibereze de ceea ce Zavattini numea „spiritul literaturii” și-l considera un adevărat pericol. Firește, o asemenea progresivă operație trebuie să-și

dobîndească și un reflex legislativ, deoarece, prin analogie, „spiritul” și „mentalitatea” literară sînt dominante și în raza drepturilor de autor, cu nefireștile prejudecăți în privința paternității operei de artă. Or, dacă tot procedăm prin analogie, mai apropiată de realitate e, în cazul cinematografului, aceea cu principiul de drept care vorbește de certitudinea mamei: în filme, mama e regizorul, iar tatăl de cele mai multe ori nu e unul singur...

Nu m-am referit, anume, la filmul „de autor” cale magistrală de dezvoltare a filmului ca artă, fiindcă problemele sînt în esență aceleași, cu deosebire că personalitatea regizorului-scenarist se impune cu precădere în „munca cinematografică”, neexcluzînd de loc principiul colaborării.

Dar pînă la filmul „de autor”, la noi, mai e drum de străbătut, chiar dacă primii pași au fost făcuți. Mai important e să asigurăm scenariului acea „asistență tehnică” de care are neapărat nevoie și să intrăm într-o situație normală, firească, din punct de vedere cinematografic.

După cum se vede, e vorba de o activitate *nouă* în cultura noastră și tragem nădejdea că tocmai prin noutate și prospețime ea va atrage spre cinematografie multe conștiințe artistice, afirmate sau dornice de afirmare. În acest sens, cinematografia noastră trebuie să lucreze cu *porțile deschise*.

Am considerat scenariul sub un unghi mai mult „tehnic” sau „tehnologic”, neglijînd aparent chestiunile ideologico-estetice, în speranța că revista „Teatrul”, aici, înnoită și ea, îmi va oferi posibilitatea de a reveni asupra acestora și a multor altora din cîte frămîntă astăzi cinematografia românească.

