

de

MIRON RADU PARASCHIVESCU

Despre filmul românesc în general

Deși atît prin structura lui tehnică, prin evoluția limbajului său, prin circulația internațională pe care-o cunoaște, cărora li se adaugă an de an coproducții internaționale, pare aproape un non-sens să vorbim de specificul național al unui film sau al unei cinematografii — astăzi, lucrul acesta e încă posibil. Dar numai astăzi, cînd circulația ideilor și-a artiștilor e încă limitată de bariere artificiale. O dată cu instalarea unei reale și **concrete** destinderi internaționale, filmul va deveni ceea ce el a fost sortit prin chiar natura lui să fie: un limbaj și o tehnică universală, cosmopolită în cel mai bun și riguros înțeles al cuvîntului, adresîndu-se tuturor oamenilor de pe această planetă și făcîndu-i să comunice prin ceea ce au cu toții comun: cei doi ochi, — și reducîndu-le particularitățile, grație unui alfabet accesibil oricărei minți, fie ea din epoca de piatră, sau a electronicei: imaginea plastică mișcată. Dar să nu mă pierd în speculații deșarte și pretențioase, dacă nu cumva și premature.

Cred că pînă prin 1935—1940 se mai putea vorbi de o cinematografie americană, franceză sau sovietică, ca de niște entități specifice. O dată cu dezvoltarea cinematografiei în fiecare țară, a fost iarăși explicabil să i se caute fiecareia trăsătura specifică; ne aflăm încă în vîrsta copilăriei multora din industriile cinematografice — și naivitatea, stîngăciile, dibuilele fiecareia din ele pot însemna încă diferențe specifice, deși, cred, de data asta e vorba de niște diferențe în minus, mai degrabă decît de niște caracteristici pozitive. Domnul Georges Sadoul, dacă ți-u bine minte, spunea de unul din primele noastre filme republicane, că el se situează la nivelul producțiilor germane ale anului 1930. Adică, un numitor comun cinematografiei europene se putea găsi, măcar în întîrzierea istorică, dacă nu într-altă parte, producțiilor noastre.

Fiindcă, într-altă parte vor trebui căutate, poate, cîndva, trăsăturile specifice ale filmului unei țări: în spiritul ce ele-l degajă, în accentul **poeziei** lor, în aura imponderabilă și inefabilă pe care povestirea în imagini filmate o va lăsa-n urma ei și care, ea, această aură, să fie intransmisibilă și ireductibilă.

Deși...

Deși mă-ntreb ce invenție de limbaj din cinematografia unei țări nu va fi automat și inevitabil preluată și prelucrată de viziunea unui regizor dintr-alta. Am ținut foarte mult, acum opt ani, s-o cunosc pe excepționala regizoare bulgară, Binka Jeleazkova, ca s-o întreb dacă dialogul în pădure, purtat printre trunchiurile verticale de copaci, de către eroii unuia din filmele sale, fusese conceput mai întîi de ea, sau de către confratele ei sovietic, Kalatozov, care prezentase niște secvențe aproape identice în faimosul lui film „Cînd zboară cocorii”. Mă interesa cronologia viziunii artistice la cei doi regizori; și artista bulgară mi-a mărturisit că, într-adevăr, filmul său fusese precedent celui al lui Kalatozov.

De către cronicarii de meserie, asemenea coincidențe de viziune pot fi găsite fără greutate în multe producții — și ei pot stabili cu exactitate în ce măsură limbajul

Imagine din filmul „Prea mic pentru un război așa de mare“



imaginii se transmite și se modifică de la un regizor la altul și de la o cinematografie la alta, dovedindu-și prin aceasta chiar internaționalismul lui.



De douăzeci de ani și mai bine, de când există o industrie a filmului în Republica noastră, se vorbește cu îndreptățire și de o cinematografie românească. Dar aceasta își are o vîrstă și o istorie a ei, consemnate și într-o carte cum e aceea a lui Jean Mihail, „Filmul românesc de altădată“, care desigur că nu epuizează subiectul. E destul să spun că marele Nottara apărea și el în primele filme românești de la începutul secolului.

Dar cit a trecut de-atunci! Și cum ar putea să fie definit specificul filmului românesc în ansamblu! Mă tem că în afara citorva — puțini, foarte puțini — regizori de film, cinematografia românească a crescut, firavă și sfîlnică, la umbra și-n urma teatrului românesc. Cinci nume proeminente de regizori români i s-au dedicat exclusiv, și ele patronează începuturile ca și etapele de creștere ale filmului românesc: Jean Mihail, Jean Georgescu, Victor Iliu, Paul Călinescu și Ion Popescu-Gopo. Desigur, experiențe pline de interes a semnat și Marin Iordă care, însă, a fost mai captivat de teatru pînă la urmă.

Or, tocmai asta mi se pare marea înfundătură care-a făcut ca filmul românesc să evolueze extrem de încet spre o artă de sine stătătoare: situarea lui la remorca teatrului. Pînă azi încă, pînă azi, cînd filmul nostru și-a cîștigat, cit de cit, un specific al lui, nu suntem scutiți de producții în distribuția cărora abundă sau, dacă nu abundă, figurează la loc de frunte, printre vedete, actorii de teatru. Filmul românesc rămîne astfel — într-o concepție superficială, desigur — un fel de expedient, socotit probabil lesnicios și de la sine înțeles, al actorului de teatru.

Iar dacă lucrul ăsta mai putea fi înțeles și acceptat la primii ei pași, cum se zice, atunci cînd deabia putea fi vorba la noi de o producție cinematografică, pe vremea cînd filmul era mut, impunîdu-și prin chiar această condiție a lui, de film mut, o caracteristică net distinctivă de arta teatrală, — după nașterea sonorului, iată-l din nou amestecat pe actorul de teatru într-o artă care nu e teatrală, ci, mai înainte de orice, plastică. Năpădit de actori cu o rutină a scenei teatrale, filmul nostru modern și contemporan suferă. Și suferă numai de toate defectele teatrului, fără să fie înrîurit de nici una din calitățile acestuia. Era și firesc. Actorul de film e cu totul altceva decît cel de teatru, și tehnica platoului e străină celei a scenei. Pe cînd prezența unui actor pe scenă presupune o comunicare afectivă, imediată, direct și profund umană cu publicul spectator, această comunicare îi e interzisă și blocată de obiectivul aparatului de filmat. Un actor de film joacă pentru acest ochi străin, rece și impersonal care e aparatul de filmat, și adresîndu-se acestuia, actorul de film își gîndește gestul și mișcarea într-o libertate ce-i rămîne străină actorului scenic.

N-aș vrea să mai intru în amănunte pe care oricine le cunoaște sau și le poate închipui. Vreau să observ numai că actorul de teatru este o prezență, pe cînd cel de

film, un simbol. Și n-am decît să-i las cititorului, atent și pasionat de arta filmului, să ducă mai departe toate consecințele ce derivă dintr-asta. Scriam altădată, tot aici, în această rubrică, temîndu-mă să nu fiu greșit înțeles, că un bun actor de film nu se poate recruta dintre actorii de teatru decît cu o condiție: dintre ratații scenei. Fiindcă aceștia au o disponibilitate pe care n-o cunoaște actorul „realizat” și cu personalitate. Calitățile acestuia din urmă devin aproape automat defecte pentru film. Cît de nefericit, de pildă, sună un text de film rostit cu dicție și intonație teatrală, de către un actor de teatru! Ce ridicul mariaj se naște dintr-o umbră care vociferează sau monologhează, ce stridentă contradicție naște din prezența fizică a unui actor de teatru care încearcă să-nchipuie într-un film ceea ce numai personajul (și interpretul) cinematografic poate exprima: o idee, un gînd traduse în imagine și nu în **fapt!**



Dacă filmul românesc și autorii lui aveau de-nvățat ceva din neorealismul filmului italian, apoi asta era tocmai recursul la omul de pe stradă, la interpretul improvizat (filmul, la urma urmelor, nu este el însuși decît o improvizație imagistică și nu veritabilă punere în scenă, lucru pe care l-a demonstrat atît de strălucit René Clair în „Frumoasele nopții”, unde pînă și decorurile erau ostentativ convenționale), și nu la actorul scenic, rutinat în mișcare și gest, în discuție, în intonație, în respirație chiar, acesta fiind o personalitate magică, născută și instruită să comunice **nemiilocit** sălii de spectacol, compuse din oameni în carne și oase ca și el.

Or, lucrul acesta întîrzie încă să se producă-n filmele noastre. E drept, grație unor tineri regizori-poeti, ca Lucian Pintilie, Blaier, Mihai Iulian, Stiopul, Gabrea, Marcus și cîțiva alții mai puțin cunoscuți mie, care-au înțeles că secretul filmului stă într-o altfel de comunicare cu sala, o comunicare de la mașină la om, de la **lucru** la **ființă**, cinematograful nostru de ultimă oră a-nceput să se apropie mai mult de esența lui proprie.

Iar în ziua cînd regizorul nostru de film va fi-nțeles că opera sa este, că ea trebuie să fie, în primul rînd **un obiect** de artă inventat de la un capăt la altul numai de el, poate că va înceta să se mai plîngă că-i lipsesc scenariile, interpretii, sau mai știu eu ce. Atunci el ne va da rodul gîndirii sale artistice realizată cu cele mai moderne mijloace tehnice, rod ce se numește, simplu și banal, filmul.



Dar filmul românesc? Iată o întrebare căreia mă apucasem să-i răspund la începutul acestor însemnări, dar de la care m-am lăsat abătut de alte sirene, deși, mă grăbesc s-o spun, ea-mi fusese sugerată de un film văzut de curînd la TV, și realizat de-o talentată regizoare, Elena Bostan, care-a povestit cu mijloacele artei sale — și nu întotdeauna numai ale sale — vechiul basm al lui Petre Ispirescu, „Tinerețe fără bătrînețe”.

E un material asupra căruia se poate vorbi cu exemplificări despre ceea ce este sau poate fi specific filmului românesc. Cu îngăduința cititorului, voi încerca acest lucru în rubrica de luna viitoare.



Sebastian Papaiani, Carmen Galin și Dan Nătu în „Dimineața unui băiat cuminte” de Andrei Blaier