

O ARTĂ A DESCHIDERII

Mihnea Gheorghiu

Imaginea cinematografică a pătruns în viața societății cu o putere și o diversitate de întrebunțări și interese care afectează prin interferență întreg mecanismul acestea și se înscrie în implicațiile sociale și economice ale celor mai dinamice tehnologii ale contemporaneității : microelectronică și informatică. Istoria imaginii își extinde în felul acesta sfera și conținutul la *noua imagine a istoriei* culturii și civilizației. Arta și meseria cineastului se implică treptat în viitorul tehnologic al omenirii, încercând să nu-și părăsească pe parcurs o estetică proprie, ea însăși supusă și inclusă acestor implicații.

Situată dată stirnește cel puțin două probleme teoretice de elucidat. Una, mai generală, abordată de multiple foruri pe plan internațional : ne aflăm deci la începutul unei a doua revoluții industriale, sau al unei evoluții tehnologice de mari proporții ? Cealaltă, mai specifică artei, decât industriei și economiei filmului, va trebui să se refere la aspectele psihosociale ale implicațiilor evocate mai înainte, la impactul asupra înșesi condiției umane ? Această din urmă chestiune fundamentală, ținând, cred, de teoria informației și comunicării, nu poate lăsa pe nimeni indiferent, de vreme ce istoria imaginei se prezintă în definitiv și ca o imagine a istoriei, de calitatea căreia începem să fim conștienți și într-un fel responsabili. Civilizația imaginii îi expune în văzul tuturor pe cei ce o servesc, oriunde în lume, pentru că limbajul lor este cel mai direct perceptibil și nu are frontiere și e de aceea cel mai deschis unei vizuni globale și universale despre umanitate.

În acest joc, seducător și primejdios, cu imaginea despre lume, „arta și meseria” filmului românesc a intrat cu exact nouăzeci de ani în urmă, ca un aport la extinderea caracterului informațional al societății veacului nou, strins legat de progresul ei tehnic și economic. În fine, să nu uităm că documentul său de naștere e și primul eșantion de presă cinematografică, capitol nou, de incalculabilă pondere în democratizarea și globalizarea informației, cu perfecționările rapide și continue ce aveau să urmeze și cu toate celelalte izbiinzi și infringeri la care presa participă de cind a văzut și judecat lumea cu ochii liberi.

Oricîte istorii i-ar spori povara amintirilor, Cinematografia rămîne cea mai tînără, dacă o comparăm cu celelalte arte. În definitiv, cîți ani, sau cîte secole, au împlinit pictura și muzica ? Si toate laolaltă, plus poezia ? Dar teatrul ? Să fie ea doar „ansamblul de metode și procedee destinate reproducerei fotografice a mișcării” după definiția pedestră din lexicon ?

Filmul sonor a debutat acum 60 de ani, abia pe urmă a început să vorbească, apoi, după multiple tentative, a beneficiat și de simțul colorilor. Ceea ce a urmat și va urma trece de partea civilizației tehnice în care se

vor muta toate artele; în chip firesc, pentru că „tekné” va sfîrși aşa precum a început, prin a fi Artă. Marey, Edison și frații Lumière, creind acel „ansamblu de metode și procedee”, realizând deci literalmente *scrierea mișcării* (kinematosgraphein), au infăptuit poate și visul graficianului preistoric din peștera de la Altamira, dacă nu cumva autorul bizonilor policromi din paleolitic nici n-ar fi aspirat să lucreze la Disneyland ca să-i vineze în desene animate și filme cu Buffalo Bill....

Cinematograful a operat o enormă deschidere în imaginea culturii omenești despre ea însăși și a omului despre sine și natura înconjurătoare; dar *în ce direcție?*

Ca să se răspundă acestei întrebări aparent simple, cinematografia trebuie acceptată ca o artă de sinteză, iar filmologia în mod implicit ca o cercetare științifică multidisciplinară. Pornind de la aceste date necesare, se impune categoria problematică a creației specific filmice și a autorului de filme. Într-un fel sau altul, cineastul se reprezintă în imaginea despre lumea pe care o rescrie din mers. Adeseori criticul de artă a putut recunoaște într-o operă plastică, autoportretul artistului ca spectator sau ca participant la momentul din mersul lumii pe care s-a decis să-l surprindă. Dintre autoportretele lui Rembrandt 1-am recunoscut în omul care ajută la coborârea Iesu lui Christ de pe cruce, cu chipul său fixat în aşteptarea miracolului resurrecției. Cineva l-a descoperit pe Leonardo da Vinci și în Gioconda...

Autorul operei filmice beneficiază de avantajele progresului tehnic al uneltele sale de lucru care-i extind obligatoriu și neconvenit frontierele cunoașterii. De la microcosmosul molecular, la dimensiunea intergalactică. Acestui prea-mult, artistul e însă chemat să-i opună o disciplină proprie, o alegere existențială dureroasă, pentru că el trebuie să refuze mult mai mult decât ceea ce a decis să păstreze pe măsura cugetului său. Instrumentele magicianului din era informaticii îi pun la încercare fantzia. Misterul resurrecției se incadra simplu în limitele scenariului perpetuat de texte sacre, de aceea variațiile pictorilor se însirau pe portativul aceleiasi teme dramatice. Mircea Eliade istoricul religiilor se putea întreba bunăoară: „*cum e posibilă libertatea, într-un Univers condiționat?*”.

Înconjurat și copleșit de multimea informațiilor furnizate de uneltele cele mai perfectionate ale profesiunii, — care-i pot permite să vadă la propriu „acul în carul cu fin” chiar de la o distanță meta-fizică —, artistul contemporan se trezește singur într-un nou labirint, lipsit de o vizuire completă a realului. Geniul artistic al cineastului apare stimulat de infinitate epifenomene ale creativității cosmice și atunci în cazul acesta special, reia întrebarea filosofului ieșirii din labirint: „*cum poti trăi în Iсторie fără a o trăda, fără a o nega și totuși participând la o realitate transistorică?*” În fond, problema e aceasta: cum să recunoști *realul* camuflat în *aparențe*? Eliade așteaptă de la vreun înțelept budist să-i prezinte o vizuire *totală* a Realului.

Cineastul e osindit să se descurce cum știe, cu armele și bagajele lui, cu arta și tehnica de care dispune atunci și acolo unde își creează opera. Sarcina pe care și-a asumat-o este de o mie de ori mai ingrată decât a filosofului, pentru că mărturia lui e prin excelentă persuasivă, e concepută astfel ca să se explice și ea să convingă mulțimile. Quintilian nota această diferență între istorie și elocință: *sorbitur ad narrandum, non ad probandum* — să scrie pentru a povesti, nu pentru a dovedi. Spec-

tatorul nostru trebuie să vadă, ca să credă; pe cind cititorul e liber să credă ce vrea, sau ce poate el înțelege. Deși fiecare vede altfel prin ochelarii lui, decât prin ochiul magic al cineastului. În *a sa Teorie generală a informației și a comunicării* pe care el o anexă teoriei limbajului, Robert Escarpit vine cu două exemple anecdotice. Unul, cules din Maroc: micul Ahmet, elev la școală arabă, întors acasă își vede tatăl luind o tabletă de aspirină și-l opreste speriat: „nu înghiți asta, e otravă!” Si îi arătă o hirtie-sugativă frânțuzească pe care era imprimată o reclamă cu trei scene succesive: „în prima, omul e sănătos, în a doua ia o aspirină, și în a treia îl doare capul. Vezi?” Ahmet citea însă, ca la el la școală, de la dreapta la stanga, succesiunea imaginilor tipărite și interpreta invers sensul lor. Al doilea exemplu de lectură pre-concepță a fost luat dintr-o mică sală de proiecție în care pensionarilor unui cămin de bătrâni li se dădea filmul „Fanfan la Tulipe”. Neatenții la generic, cei mai mulți au crezut că văd „Cei trei mișchetaři”, pentru că decorul, costumele și acțiunea le sugeraseră o ambientă dintr-un film cunoscut dinainte.

Dacă primul exemplu ține de exercitarea percepției la nivelul limbajului, celălalt se poate extinde la rutina istoricului. Studiind perioada interbelică cu ajutorul arhivelor de film, unii istorici preferau să se încreadă în documentare și să refuze filmul social-istoric de ficțiune. Criticând acest exclusivism, un filmolog britanic remarcă: „orice imagine înregistrată transcrie o poziție ideologică latentă sau explicită a realizatorului” (cf. *The Historian and Film*, ed. by Paul Smith, Cambridge, 1976).

Facultatea de căpătenie a artei filmului este aceea de a fi și pe mai departe o artă a transparenței, a deschiderii spiritului omenesc întru sine și dincolo de sine.

Această definiție îi conferă și dreptul la o infinitate de modele, impusă de varietatea infinită a spațiului în care operează știința și conștiința artistului mereu deschise surprizelor: „din fundul mării un pește zburător se avintă deasupra valurilor trăgind după el un vulcan”. O metaforă filmică, încărcată de semnificații.

Cinematografia noastră s-a inseris printre primii născuți ai celei de-a zecea muze. Aceste nouă decenii îmbrățișează două perioade istorice: între vechiul regat al României și republica populară, apoi epoca socialistă. Cea dintii a fost martora celor două războiye mondale și a revoluției din Octombrie, care au generat modificări cruciale în conștiința universală; cealaltă face parte din istoria contemporană care pregătește ieșirea din secolul și mileniul actual, cu consecințe decurgind și din impactul social al noii revoluții științifice și tehnice.

Mnemosyne, maica muzelor, personifică Memoria, iar cinematografia pare sortită să fie memoria vie a secolului în care trăim, pînă cînd memoria electronică o va înlocui cu date mai puțin tolerante față de eroile intrinseci firii omenesti. Adorno era convingă că după Auschwitz poezia nu mai poate fi ca mai înainte, închipuindu-și că ruptura produsă în conștiința socială postbelică va da naștere unei lumi fără monstri. Dar teratologia post-modernă nu oferă mai bune speranțe civilizației contemporane, prin simplă perfectionare tehnică a metodelor de distrugere a omului de către om. De aceea cineastul trebuie să rămînă de veghe, ca Albert Camus, mereu alături de victime și contra călăilor, narator și martor-ad narandum quoque ad probandum...

Există în istoria cinematografiei multe filme pe aceeași temă, care nu se identifică în cuget, fiindcă omul, ca și istoria, este „unduitor și

divers". Filmul dă un răspuns la o întrebare, dar e obligat să nu uite că și răspunsul acela poate fi pus sub semnul întrebării, din punctul de vedere al experienței omului de azi și al personalității sale. L-am auzit pe Nicolae Iorga spunând la un curs: „sunt oameni care se împietresc, pentru a părea de marmoră”. Cineastul să nu facă deci statui decit dacă poate să le dea viață, suflind asupra lutului inert ca în primul capitol al Cărții. Leția trecutului trebuie să fie în cele din urmă una actuală de luptă neincedată cu robia cugeturului. Timpul nu trece; trece numai timpul fiecăruia.

Producțiile noastre cinematografice consacrate războliului de Independență s-au distanțat într-un fel explicabil, artistic și tehnic, de primul film de lung metraj, de acum șaptezeci și cinci de ani. Serialele de televiziune și alte noi pelicule apăținind genului istoric adaugă memoriei documentului cunoscut, elemente narrative și estetice care pot dirija psihologia socială în sensul pedagogic dorit de autor, pentru ca spectatorul să nu uite, ori să învețe mai bine, leția trecutului. Acest trecut al nostru, ca și orice alt trecut, nu este unidimensional și nici univoc.

Nu-s decit trei decenii de cînd ne-am creat și o industrie cinematografică proprie, care într-o vreme s-a aflat la nivelul cuvenit. Arta filmului evoluează inseparabilă de progresele tehnice ale meseriei, iar profesioniștii studiourilor și laboratoarelor noastre fac în continuare eforturi lăudabile în această direcție. Dispunem și de o bună școală de cineaști, crescute pe platourile de filmare și mulți dintre ei educați la Institutul nostru de artă teatrală și cinematografică, de profesori cu talent și mai multă experiență. Școala românească de cinematografie și-a făcut, încă de aproape un sfert de veac, o intrare remarcată în palmaresul festivalurilor internaționale și e datoare să-și onoreze în continuare prestigiul dobîndit; noua promoție de regizori, operatori și actori de film promit s-o facă cel puțin la fel de bine ca generația dascălilor ei.

S-a afirmat, de asemenea, o excelentă formăție de critici și istorici de film și cunosc cîțiva doctori în filmologie, semnatari ai unor lucrări teoretice de un nivel științific ce nu poate fi trecut cu vederea, din care unele pot concura cu cele publicate în marile edituri străine de specialitate. Educația estetică a cinefililor, — al căror număr a sporit considerabil din rezerva inepuizabilă a telespectatorilor —, revine tot acestor teoreticieni laborioși, care și fac datoria cum pot mai satisfăcător în condițiile date, folosind și Arhiva Națională de filme care merită, la rîndul ei, o grijă mai atentă din partea noastră, a tuturor.

Asociația cineaștilor din România a atins și ea vîrstă maturității și toți membri ei presupun că îi revine cinstea și datoria de a crea și impune climatul necesar promovării și ilustrării cu distincție a insușirilor, consacrate de vreme, ale artei filmului românesc. Trebuie să ne bucurăm de succesele colegilor noștri și să îndepărțăm din calea debutanților talentați obstacole de soiul celor ce au impiedicat pe înaintași să reușească mai repede. Unii ajung adulți mai înainte de a apuca să se maturizeze. De ce au pierit dinosauroi acum milioane de ani? Din cauza climatului neprielnic, pretind geologii. Lupta cu timpul e cu atît mai dificilă, cu cît el aleargă azi mult mai iute, iar cei de pe urmă cu greu vor mai putea ajunge pe cei dintii.

Efortul ce ni se cere este unul solidar, între artiști și tehniciile de specialitate, între profesioniști, între generații, și să înnobilăm acest climat de emulație colegială, cu grijă pentru viitor.

Diferența specifică a artei și tehnicii filmului intră în socoteala celor ce să sint chemați să răspundă de bătaia lungă a deschiderii spre secolul și mileniul următor prin planificarea viitorului conceput ca o victorie a inteligenței creațoare. Forța de persuasiune pe care o implică creația filmică, mereu mai puternică prin noile medii de comunicare, va da un impuls fără precedent tuturor celorlalte arte, în pragul unui viitor pe care îl dorim mai bun pentru țara noastră și pentru cultura națională.