

De la o istorie la alta

ANGELO MITCHIEVICI

Autor al unor volume impresionante: *Filmat în România, Un repertoriu filmografic* (2004), *Filmat în România. Filmul documentar 1897-1948* (2008) și *Cinematografiștii* (2013), un dicționar dedicat oamenilor de film, la care se adaugă *Dicționarul de cinema* din 1997 și *Dicționar de cineaști* din 2005, semnate împreună cu criticul și istoricul de film de film Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, așa cum l-am cunoscut cu toții, era un șoarece de cinematograf refugiat în bibliotecă, o arhivă vie nu doar a filmului românesc, ci a fenomenului cinematografic românesc. Puțini cred că îi egalează erudiția pe acest domeniu al istoriei cinematografice, cu atât mai mult cu cât sfera sa de cunoaștere cuprinde și zone socotite îndeobște marginale, care țin de industria cinematografică în faza ei de pionierat cu profesioniștii ei sau în etapele problematice ale devenirii ei sau de lumea actricească, de reflectarea acestei arte în mediile cele mai diverse, altfel spus de o cultură a cinematografeiei.

Din păcate, cartea de față, *De la „L'Indépendance Roumaine” la „Sovromfilm”... 1896-1950. O istorie cronologică ilustrată a cinematografiei din România* (Editura Oscar Print, Editură Tipografie, București, 2025), este și ultima: criticul și istoricul de film s-a stins din viață pe 4 ianuarie 2025.

Primul lucru care mi-a sărit în ochi a fost chiar titlul, mai precis sintagma tautologică „istorie cronologică”. Poate fi o istorie altfel decât cronologică, se poate sustrage diacroniei, adică succesiunii fixate odată pentru totdeauna a unor momente care articulează un parcurs? În mod evident, autorul nu a căzut în capcana unui truism, ci a simțit nevoia de a sublinia nu doar succesivități, ci chiar caracterul succesoral al unor momente care articulează dezvoltarea cinematografiei românești. De altfel, titlul capitolelor cuprinde ani, în ordine crescătoare, din 1896 până în 1950, an ales deloc întâmplător.

În opinia autorului, cu începere din 1951, are loc constituirea unei bresle cinematografice, a unei infrastructuri tehnologice avansate, a unor definiții clare a competențelor, altfel spus a unei modernizări pe care o impune rolul major îndeplinit de cinematograf ca aparat de propagandă pentru statul totalitar comunist proaspăt constituit.

Bujor T. Rîpeanu își precizează cumva genealogia demersului său, situându-l alături de volumul *Contribuții la istoria cinematografiei în România (1896-1948)*, al lui Ion I. Cantacuzino, care atingea o problemă mai amplă a fenomenului cinematografic, dincolo de relevanța sa estetică, cu teme precum: „Repertoriul cinematografic”, „Interferențele dintre cinematograf și alte zone ale culturii” sau „Distribuirea filmului autohton și străin pe întreg teritoriul românesc”.

Exact aceasta își propune Bujor T. Rîpeanu să facă: să extindă aria de investigare a fenomenului cinematografic către zone socotite fie marginale, fie prea tehnice. Autorul adaugă la finele cărții un amplu material documentar fotografic, din care fac parte afișe, reclame – unele cu volute *art nouveau* – cu primele spectacole cinematografice în faza de pionierat prin intermediul kinetografului, kinetoscopului cu kinetofon sau cinematografului cu fonograf, fotografii cu primele săli stabile de cinema, documente privitoare la dezvoltarea „industriei” cinematografice – interesant mi se pare memoriul lui Leon Popescu „asupra unui program cultural cinematografic” –, fotografii ale primilor „regizori”, „metteurs en scène”, ale primilor actori de cinema, totodată și actori de teatru precum celebra în epocă Marioara Voiculescu, a platourilor de filmare, a unor scene istorice etc. Avem, prin urmare, și o istorie în imagini cum nu se poate mai elocventă, rod al unei intense activități documentare, de arhivă a autorului.

Trebuie spus că între *L'indépendance Roumaine*, cotidianul cosmopolit în sala căruia vor fi găzduite primele spectacole cinematografice, și *Sovromfilm*, societate comercială creată în 1947, camuflând fără succes o primă instituție utilă Agitprop-ului, distanța este considerabilă, atât sub raportul mijloacelor, cât și a modului în care cea de-a șaptea artă se prezintă publicului.

De la bun început, această calitate a filmului de artă pentru mase – devenită tot mai accesibilă, cu mesaj ușor de diseminat prin puterea sugestiv-afectivă a imaginii, konkurând cu un succes care se dovedește considerabil, teatrul ca artă scenică – este sesizată de forurile politice. Astfel, în 1919, ziarul *Rampa* consemna o dispoziție a comandamentului militar al Bucureștiului privitoare la interzicerea proiectării filmelor „lipsite de moralitate și cu subiecte criminale”, alături de cea de-a doua categorie, cea a filmelor „subversive ordinii de stat, care insinuează idei revoluționare, antinaționale și antireligioase”.

La fel, printr-o ordonanță a Prefecturii Poliției din 1921 se instituie o „Comisie a filmelor cinematografice” (sic!), pentru că „în timpul din urmă, o mare parte dintre filmele ce se introduc în țară cuprind scene cu bandiți, apași, criminali etc., care au un efect dezastruos asupra spectatorilor, care în majoritate sunt copii, prin prezentarea acestor filme firile slabe sau cu un substrat patologic predispus la furt și crimă găsesc ușor imboldul nenorocit care să-i împingă pe calea pierii, iar în tehnica scenelor – mijloacele științifice de pregătire și comitere a infracțiunii.”



Regăsim în carte în mai multe ipostaze, dar și pe parcursul istoriei cinematografeiei, această situație generică a ceea ce e voie sau nu e voie să apară pe ecran într-un spectru larg al interdicției. Însă aici avem un fragment extrem de util pentru ceea ce fenomenul cinematografic creează la nivelul societății, a rolului său social, chiar dacă avem doar perspectiva autorităților. Reflecția asupra acestei arte, dincolo de orice relevanță estetică a ei, ne-o prezintă ca un factor esențial de mobilizare socială, de modelare comportamentală, de edificare sau dimpotrivă de subminare a moralei publice. Villan-ul de pe peliculă, o imagine, fie ea cea a unui gangster sau apaș, coboară din ficțiune pe străzile Bucureștiului, locuind în imaginarul copiilor fascinați de poveste.

O altă perspectivă deschisă de istoric este cea a prezenței cinematografeiei europene pe piața românească, influențându-i clar pe cineaștii români ai începutului de drum și modelând gustul unui public divers. Ceea ce scot în evidență articolele din epocă, fapt de care nu ne-am dat seama fără antologarea lor documentară, este relația foarte strânsă la început dintre cinematografie și literatură, în special teatru și roman.

Există studiul din 1997, citat în istoria sa de Bujor Rîpeanu, al lui Tudor Vlad, *Fascinația filmului la scriitorii români. 1900-1940*, studiu care evidențiază din plin formula modernității interbelice ca fiind una de tipul text-imagine (cinematografică). Savuroasă și semnificativă este o discuție din 1915 în jurul taxării suplimentare, cu 3,5%, a încasării zilnice brute la toate reprezentațiile cinematografice date în săli de teatru, dat fiind faptul că: „Cinematograful, reproducând în mod exact, adică în mod fidel, jocurile de teatru executate numai de artiști, este evident că reprezentațiunea cinematografică este de fapt o reprezentațiune teatrală produsă într-un loc și reproducă în altul, ceea ce nu îi poate schimba natura ei teatrală.” Dilema aceasta ridicată la un alt nivel avea să-i preocupe pe marii teoreticieni ai filmului, precum André Basin.

Bujor Rîpeanu nu comentează aceste situații, ci realizează decupajele, le assemblează într-un mic text, însă ele descriu situații generice pentru impactul social pe care cinematograful l-a avut din zorii apariției lui. Trei filme documentare au ca subiect prăbușirea avionului lui Aurel Vlaicu și moartea pilotului, istoricul consemnează impactul emoțional al evenimentului. Totodată, pune față în față un text care face reclamă peliculei intitulată *Sborul fatal al lui Vlaicu* și un text care consemnează reacția dezamăgită a spectatorilor: „Un film care deziluzionează și jignește anume sentimentele spectatorilor, proiectând numai înmormântarea, și nu are nicio imagine a zborului fatal cum pretindeau anunțurile din ziare și placcarde.” Lipsea, în mod evident, senzaționalul, care va deveni de la bun început ingredientul forte al filmului, așa cum numeroase afișe o ilustrează.

Istoria pe ani a lui Bujor Rîpeanu relevă datele esențiale a fenomenului cinematografic, felul în care cea de-a șaptea artă își face intrarea în societate, bulversând-o, acaparând-o, mobilizând-o și, în cele din urmă, topindu-se în ceea ce Guy Debord avea să numească „societatea spectacolului”.