

OANA CHELARU, ROMÂNIA

Key words: parody, experiment, demistify, modern vision

“If I Were Harap-Alb” – Is It a Cinematographic Experiment or a Parody?

Summary

The directors and script writers' interest for the literary works offered, during the time, memorable cinematographic accomplishments, which captivated generations after generations. "If I Were...Harap-Alb", for instance, made up in 1965, is a cinematographic production, placed from the very beginning under the sign of experiment. The movie is based upon Ion Creangă's literary work, but it is not an exact screening of the "Story of Harap-Alb", but it represents a personal approach of the director and script writer, Ion Popescu-Gopo. A traditional fairy-tale, belonging to a well-known author, the text combines the traditional scheme of the story with the saviour of the authentic Moldavian language. The characters, far away from being a mere scheme, have their own psychology and they are individualized through their emotions and complex feelings. The hero, which is the youngest son of the king, isn't too different from an ordinary peasant's son, just that he has to prove himself worthy of inheriting his uncle's throne.

The film created by Gopo can be considered a parody of the heroic ideal and, at the same time, of the ideal existential model offered by the fairy-tale. Being quite old, as compared to the present days, aspect which is visible from the technical point of view, the film proves, very early, the interest of the film-makers in the fairy-tale, which is placed between reality and cinematographic experiment. Likewise, the film places the story under the sign of the ridiculous, because it tries to demistify a heroic and exemplary pattern, throughout the specific means of the seventh art, combining word and image.

“ De-aş fi...Harap-Alb ” – experiment cinematografic sau parodie ?

Filmul, artă de sinteză şi sinteză a limbajelor, a captat atenţia publicului de toate vârstele încă din 1895, de la prima proiecţie a fraţilor Lumière. Reunind imaginea, cuvântul, sunetul, muzica, mişcarea scenică, dansul, arhitectura, mijloacele tehnice, filmul –şi în sens larg, cinematograful- se impune ca artă de sine-stătătoare, care farmecă, încântă şi adesea, impune standarde morale sau modele de viaţă.

Artă preponderent vizuală, filmul trebuie să fie discutat din mai multe puncte de vedere, dar mai ales sub aspectul raportului dintre cuvânt şi imagine. De altfel, niciun moment nu a putut fi separată imaginea de cuvânt, nici chiar la începuturi, când vorbele erau scrise pe cartoane, care alternau cu imaginile propriu-zise. Cu atât mai firească apare, atunci, legătura dintre film şi literatură, în ciuda opiniilor împărţite ale criticilor de film şi nu numai.

Succesul de care se bucură filmul poate fi explicat ca o urmare a supremaţiei pe care, din ce în ce mai mult, imaginea o capătă asupra cuvântului: *În zilele noastre, imaginea se substituie textului pentru că viaţa senzorială tinde să ia locul pe care-l ocupă viaţa intelectuală. Odinioară, tradiţia orală practică de vechile societăţi n-a fost tot la fel eliminată de apariţia tiparului? [...]* Cuvintele îşi uită funcţia lor primă de a exprima perceptibilul, sensibilul, funcţie al cărei apanaj îl revendică, la rândul său, şi imaginea.¹

Banala carte pierde din ce în ce mai mult teren în faţa noilor mentalităţi şi stiluri de viaţă şi de gândire. Cititul este, pentru mulţi tineri, o ocupaţie desuetă, care nu aduce nicio satisfacţie, ba mai mult, chiar plictiseşte. Poate că, într-o oarecare măsură, acesta este unul dintre efectele – nedorite, desigur - ale filmelor, sau mai bine zis, ale ecranizărilor. Mirajul oferit de imaginile prefabricate, facilitatea urmăririi şi a înţelegerii, fascinaţia exercitată de acestea ţin spectatori atenţi în faţa producţiilor unei arte-spectacol, aşa cum este filmul.

Cuvântul scris a luat locul, prin carte, cuvântului rostit, minimalizându-i, fără să vrea, puterea. Imaginea, prin pictură, sculptură, arhitectură, depăşeşte forţa cuvântului, datorită impactului mult mai puternic pe care îl are asupra privitorului. **Civilizaţia cărţii** este detronată de **civilizaţia imaginii**, mai mult chiar, de **obsesia imaginii**: *Proliferarea imaginii, considerată ca un instrument de informare, precipită tendinţa omului modern spre pasivitate: chiar lăsând la o parte acele imagini pe care unii au încercat să le proiecteze pe ecranul cinematografic prea rapid pentru a fi remarcate, dar suficient, totuşi, pentru ca ele să se imprime în subconştientul nostru cu o putere de sugestie pe care nimic nu o mai împiedică, se poate spune că acest asalt continuu al privirii vizează crearea unei inerţii a spectatorului.*² Deci, un efect negativ al imaginii este tendinţa de a înlocui judecăţile personale cu păreri deja formate, preconcepte, cu părerile altor persoane, de fapt, fie ei scenarişti, regizori sau actori. Cartea şi cuvântul scris au fost înlocuite de cinematograful, de radio, de televiziune, aceste *furnizoare de distracţii gata făcute, distracţii care nu cer din partea celor care caută plăcerea nicio participare personală şi nici un efort intelectual, oricare ar fi.*³

Cu toate acestea, însă, încasările uriaşe ale filmelor de succes demonstrează fără vreo urmă de îndoială supremaţia imaginii, mai ales că, de mult, filmul nu mai este doar o artă, ci o adevărată industrie. Zeci şi sute de oameni sunt implicaţi în procesul de realizare a unui film, de la simpla

¹ Rene Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 31-32

² Rene Huyghe, *Puterea imaginii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, p. 20

³ Rene Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, p. 62

alegere a subiectului care va fi dezvoltat de scenariști și concretizat de regizori și producători, până la complexul proces de montare și post-producție, în urma căruia rezultă filmul propriu-zis.

Interesul regizorilor și al scenariștilor pentru producțiile literare a oferit, de-a lungul timpului, realizări cinematografice memorabile, care au captivat generații după generații. **De-aș fi...Harap-Alb**, spre exemplu, realizat în anul 1965, este o producție cinematografică așezată de



Călăreți; foto: Felician Săteanu

la bun început sub semnul experimentului. Filmul pornește de la creația literară a scriitorului Ion Creangă, dar nu este o ecranizare fidelă a *Poveștii lui Harap-Alb*, ci reprezintă o viziune personală a regizorului, în același timp și scenarist, Ion Popescu-Gopo. Basmul cult, de autor, textul îmbină schema tradițională a poveștii cu savoarea limbajului moldovenesc autentic. Personajele, departe de a fi simple scheme, așa cum se întâmplă, de obicei în basm, au o psihologie proprie, sunt individualizate prin trăiri și procese sufletești complexe. Eroul, cel mai mic dintre feciorii Craiului, nu este cu mult diferit de un fiu de țăran obișnuit, doar că trebuie să se dovedească demn de a moșteni tronul unchiului său, situație tipică a basmului. Pe parcurs, evenimentele din basm sunt păstrate, însă sensul lor și realizarea propriu-zisă le îndepărtează de modelul tradițional al scrierii. Întâlnirea cu bătrâna cerșetoare, alegerea calului și a armelor, confruntarea cu ursul, toate respectă logica acțiunii, dar deosebirile încep să apară la nivelul imaginii, care trebuie să aibă un impact mai puternic asupra privitorilor.

Filmul creat de Gopo poate fi considerat o parodie a ideii de eroism și, totodată, a modelului existențial ideal oferit de basm. Tehnica folosită este aceea a poveștii în poveste, procedeu care permite personajului identificarea cu eroul basmului lui Creangă. Personajul imaginat de Gopo este tot mezinul unui Crai, care, însă, spre deosebire de prototipul său narativ, eșuează în proba trasului cu arcul. Pentru a se salva de mânia tatălui, își proiectează neputința într-un fabulos în care se include și în care totul este posibil. Permanentele referiri la poveste transformă filmul, uneori, într-un deja-vu, din care scenaristul încearcă să iasă, prin modificări subtile, dar de substanță, ale schemei epice.

Povestea lui Harap-Alb, relatată de doică în fața copiilor, aduce în atenție o lume dominată de violență, o lume în care imaginile și situațiile din basm alternează cu imaginația tânărului complexat de eșecul său și care caută, astfel, o salvare. Protagonistul, care nu se distinge prin nimic,

la fel ca cel din basm, are o singură soluție: știe foarte bine „Povestea lui Harap-Alb” și-și dorește să-i refacă destinul.

Dacă scenariul urmează desfășurarea epică a basmului, decorurile și vestimentația personajelor reflectă perioada în care filmul a fost realizat – anul 1965 – deci, un film destul de vechi, dacă ne raportăm la epoca actuală și mai ales, la mijloacele tehnice de care dispunem în prezent. Curtea Craiului, spre exemplu, este o gospodărie țărănească mai înstărită, hainele sunt o combinație de port popular și costum medieval, ospetele la care eroii iau parte reflectă atât belșugul și opulența specifice basmului, cât și mentalitatea petrecăreților de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Doar curtea împăratului Verde încearcă să fie o adevărată reprezentare a unei Curți împărățești medievale, însă la modul grotesc-naiv, la fel ca majoritatea decorurilor din film.

Personajele, în schimb, cu excepția Spânului și a lui Harap Alb, respectă spiritul basmului, chiar și cei cinci Tovarăși Năzdrăvani, care îl ajută pe erou. Sfânta Duminică este o transpunere fidelă a personajului lui Creangă, la fel și Craiul și împăratul Verde. Bine individualizat apare împăratul Roș, care, din postura de vrăjitor în care îl plasează povestea, se dovedește, în final, un tată orgolios, și mizantrop, care încearcă să schimbe firul narativ, provocându-l pe Harap Alb la aceeași violență care domină tot spațiul filmului.

Harap Alb nu este doar personajul lui Ion Creangă, el își asumă destinul acestuia printr-un act conștient și intenționat. Pe parcursul filmului, protagonistul demitizează permanent povestea și scenariul, totodată, prin același veșnic orgolios „Știu. Știu tot. Știu povestea.”, fără să înțeleagă vreun moment că „a ști” nu are nicio valoare fără a fi trăit, efectiv. Protagonist când al unor scene comice (când alege calul, spre exemplu, își dă seama care dintre ei a mâncat jărat pipăind burta unuia și frigându-se sau când se luptă cu ursul și realizează că este un urs adevărat, fuge înspăimântat în brațele tatălui său), când al unor scene care frizează tragicul (întâlnirea cu Spânul, chinuit de amintirile îndepărtate ale măcelurilor trecute, încercările Spânului de a-l ucide, lupta cu oamenii împăratului Roș, urmată de închiderea în casa de aramă) sau al unor scene grotești (întâlnirile, succesive, cu Tovarășii Năzdrăvani, ospățul de la curtea împăratului Roș), Harap Alb este un personaj care se apropie, ca și omonimul său din basm, de condiția unui anti-erou, cu atât mai mult cu cât, la fel ca și acesta, nu învață nici din propriile greșeli, nici din puterea exemplului celorlalți. Astfel că, degeaba spune că știe povestea, degeaba reproduce frazele lui Creangă, pentru că, de fapt, se trezește în final fugărit de tatăl său pentru că a eșuat în proba trasului cu arcul.

Pe de altă parte, Spânul, opozantul eroului din basm, menit, printr-o pedagogie inversă, să faciliteze inițierea tânărului fiu de crai, este, în film, o chintesență a negativului, un personaj dominat de porniri violente și care își găsește liniștea doar în măceluri sângeroase. El este un personaj demonic, în sensul romantic al cuvântului, care schimbă evenimentele din basm. Spânul încearcă să-l omoare pe Harap-Alb, o ține prizonieră pe Crăiasa Albinelor, trece curtea împăratului Verde prin foc și sabie și pregătește un alt măcel pentru împărăția Craiului, dovadă a violenței omniprezente din film. Finalul poveștii, când este ucis de Harap-Alb în „luptă dreaptă” restabilește echilibrul dărâmat prin intervenția lui malefică.

Dincolo de a fi o simplă punere în scenă a unei povești, filmul lui Gopo este atât un experiment, cât și o parodie, îmbinând în chip fericit frazele consacrate ale lui Creangă cu replicile scenaristului care a înțeles spiritul modelului popular. Intenția parodică este vizibilă, în primul rând, tocmai în alegerea și rostirea replicilor lui Creangă, mai ales că acestea sunt reproduse pe un ton demonstrativ, aproape programatic. Apoi, scenele re-create ale basmului, cum ar fi: alegerea calului, întâlnirea cu Tovarășii Năzdrăvani, comportamentul lui Gerilă în casa de aramă, ospățul de la curtea împăratului Roș, în care petrecăreții cer cântece de pahar și alungă pe oamenii

împăratului, de la care nu aud ce doresc, toate scenele comice ale poveștii, devin, în film, parodii ale imaginației lui Creangă, prin mijloacele specifice artei vizuale. Accentul pus mai ales pe grotescul situațiilor, exagerările și, nu în ultimul rând, speculara calităților actricești ale lui Puui Călinescu în rolul lui Gerilă transformă filmul lui Gopo într-o savuroasă reprezentare.

Pe linia experimentului, „**De-aș fi... Harap-Alb**” este una dintre primele transpuneri ale unui basm în imagini, din cinematografia românească. La nivelul scenariului, adaptările și transformările personajelor, accentuarea unor evenimente și minimalizarea altora pot fi înscrise între notele experimentale ale filmului. Insistența asupra violenței lumii din trecut are implicații evidente în schema epică a filmului, fiind concretizată în evenimente specifice: scena omorului de la fântână, de la început, din relatarea doicii, încercările Spânului de a-l omorî pe Harap-Alb, lupta lui Harap-Alb și a Tovarășilor Năzdrăvani cu oamenii împăratului Roș, urmată de închiderea în casa de aramă, de fapt, în casa cu țepi, proba alegerii fetei împăratului Roș, tot o provocare la violență pe care împăratul o adresează lui Harap-Alb, pentru că îi cere să ucidă copia fetei sale, măcelul al cărui zgomot obsedant îl urmărește pe Spân, crimele de la curtea împăratului Verde, imaginile terifiante ale roților pe care erau înălțați oameni, pădurea de spânzurători pe care Harap-Alb o traversează.

Chiar și titlul filmului, alcătuit dintr-o construcție condițional-optativă, al cărei sens este sporit prin punctele de suspensie, așază demersul în lumina unei încercări. Pe parcurs, se dovedește că încercarea este una dublă, atât din partea regizorului-scenarist, cât, mai ales, din partea protagonistului, care încearcă, prin proiectarea în dorință, să-și îndeplinească destinul. Personajul imaginat de Gopo este, așadar, o replică a personajului lui Creangă, un tânăr care se apropie mai mult de mentalitatea lumii moderne, prin apelul la povestea care îi oferă un model existențial.



Fântână, Muzeul Astra, Sibiu; foto: Florin Avram

Lipsa evidentă de însușiri ieșite din comun caracterizează ambele personaje, și justifică apropierea de condiția de anti-erou, mai ales că personajul lui Gopo este condiționat de povestea pe care alege să o urmeze. Dorința anunțată prin titlu este, în fond, dorința oricărui tânăr care, aflat în dificultate, încearcă o salvare prin identificarea cu un model consacrat. Așadar, experimentul cinematografic al lui Gopo poate fi considerat unul reușit, dacă nu neapărat la nivelul realizării efective și al mijloacelor artistice, măcar prin posibilitatea de a oferi o alternativă în fața unei realități necorespunzătoare. Accentele parodice, judecate astfel din perspectiva începutului de secol XXI, completează demersul scenaristului care nu a intenționat o simplă ecranizare a poveștii lui Creangă, ci o re-creare, în stil propriu, a unei realizări memorabile. În felul acesta, filmul se dovedește un experiment, care a deschis drumul multor altor ecranizări.

Bibliografie

Huyghe, Rene, *Dialog cu vizibilul*, București, Editura Meridiane, 1981

Huyghe, Rene, *Puterea imaginii*, București, Editura Meridiane, 1971