**Imaginile posibilului de Ion Hobana**

Filmul ştiinţifico-fantastic

Pentru marele public, fantasticul ştiinţific înseamnă Jules Verne, H. G. Wells, Ray Bradbury, Ivan Efremov, Stanislaw Lem – deci în primul rând literatură. Fără a contesta această apreciere, îndreptăţită de un secol şi jumătate de existenţă a unui gen totuşi tânăr, trebuie să spunem că avem de-a face cu un fenomen a cărui arie e mult mai largă decât aceea a scrisului. Teatrul, operetă, baletul, artele plastice, muzica simfonică au devenit, pe rând, noi forme de expresie a unei stări de spirit născute pe la începutul veacului trecut, când perspectivele maturizării explozive a tuturor ramurilor ştiinţei au depăşit graniţele laboratoarelor, stârnind entuziasmul general. Dar adevărata ecloziune, în afara literaturii, a acestei stări de spirit, s-a produs pe planul artei o dată cu apariţia cinematografului. Jocul de lumini şi umbre palpitând pe ecran dă o nouă putere de seducţie alcătuirilor fanteziei anticipatoare, care dobândesc iluzia mişcării şi a cvasipalpabilului. Dincolo de naivitatea unor scenarii şi de imperfecţiunea unor trucaje, cea de-a şaptea artă se înscrie astfel printre factorii hotărâtori ai creării mitologiei viitorului. Este şi motivul pentru care, neavând nicio clipă ambiţii exhaustive, ne-am încumetat să vă prezentăm aceste imagini ale posibilului.

VÂRSTA FEERIEI

Dacă e adevărat că filmul ştiinţifico-fantastic este marele beneficiar al trucului cinematografic, atunci apariţia lui virtuală datează din ultimul lustru al veacului trecut. Pe atunci, cinematograful părea însă o simplă jucărie menită unui succes trecător. «Cea mai mare pierdere de timp» spunea despre el Edison. Melies însuşi îl adoptă doar pentru a da o nouă strălucire montărilor teatrului «Robert Houdin». Ingenios şi iscusit, el creează în scurtă vreme o întreagă gamă de procedee pe care le va folosi în studioul său din Montreuil: substituiri, supra- impresiuni, filmări accelerate sau încetinite etc. Împreună cu decorurile şi costumele stranii sau numai extravagante, toate acestea alcătuiau arsenalul strict necesar al anticipaţiei cinematografice.

Prima tentativă a lui Melies pe acest tărâm pare să dateze din 1898. Înregistrată cu numărul 149 în catalogul producţiilor marelui cineast, pelicula este intitulată Visul unui astronom sau Lună la un metru şi inaugurează seria explorărilor onirice ale altor corpuri cereşti, aşa cum Păţaniile unui aeronaut (1900) constituie prima viziune cinematografică a cuceririi văzduhului.

S

Această din urmă peliculă, ca şi filmul lui Ferdinand Zecca Cucerirea Văzduhului (1901), care ni-l înfăţişează pe regizor călărind ceea ce s-ar numi astăzi o «ţigară zburătoare» deasupra unui peisaj din Belleville, seamănă mai curând cu o caricatură animată, în spiritul graficii satirice a lui Albert Robida, vizionar sceptic şi polivalent.

În 1902, Melies abordează în sfârşit, din plin, fantasticul- ştiinţific, recurgând la cei doi corifei ai genului – Juies Verne şi Herbert George Wells. Primele nouă tablouri şi finalul Călătoriei în Lună sunt inspirate de romanele De la Pământ la Lună şi în jurul Lunii, iar restul de Primii oameni în Lună – a cărui versiune franceză apăruse de curând. Grija marelui scriitor francez pentru exactitatea ştiinţifică şi critică socială a încă tânărului Wells dispar însă în film sub avalanşa de gaguri antrenante, lată, de altfel, o succintă prezentare a subiectului:

Câţiva astronomi îmbrăcaţi în haine de astrologi hotărăsc să meargă în Lună. Ei vizitează o uzină cu maşini complicate şi naive şi asistă la turnarea tunului gigantic. Un batalion de femei

— Marinari cu farmece abundente aduc obuzul în care se instalează exploratorii. Tunul este încărcat. Se comandă «foc!».

Aparatul se precipită în traveling către o Lună de ghips, care primeşte obuzul drept într-un ochi. Exploratorii părăsesc vehiculul spaţial şi admiră un splendid «clar de Pământ».

Urmează parada planetelor şi constelaţiilor, secvenţă pe care Melies o va relua în nenumărate variante: Ursa Mare, personificată de şase figurante ţinând câte o stea, Venus, Arctu- rus, Saturn… Dar frigul, temutul frig selenar, îi trezeşte pe cosmonauţii avant la lettre, silindu-i să coboare într-un crater. Ei găsesc acolo ciuperci uriaşe şi seleniţi crustaceiformi, ca în romanul lui Wells. Sunt luaţi prizonieri, evadează, îşi regăsesc obuzul şi se întorc pe Pământ unde, după un scurt interludiu submarin, sunt primiţi cu onorurile cuvenite.

Ştiinţa joacă, desigur, un rol cu totul periferic în acest imbroglio de o amuzantă naivitate. Melies înlocuieşte pur şi simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul cosmic, pentru a-l introduce pe spectator într-un univers mirific. Schimbarea de recuzită nu afectează profund unitatea creaţiei sale, în care feeria magică şi feeria ştiinţifică se îngemănează şi se întrepătrund.

Succesul Călătoriei în Lună îi determină şi pe alţi cineaşti să-şi îndrepte atenţia către filonul inepuizabil al zborului cosmic. Influenţaţi în mod vizibil de stilul lui Melies, ei nu se ostenesc să fie originali, nici măcar în alegerea titlurilor. Segundo de Chomon semnează Călătorie în Lună şi Călătorie în Jupiter, Gaston Velle – Călătorie într-o stea. Şi maestrul?

Maestrul se autopastişează în Călătorie prin imposibil care transpune, poate, feeria cu acelaşi titlu a lui Jules Verne şi Dennery, scrisă pentru teatrul Chatelet în 1882 (textul s-a pierdut). De data aceasta, eroii sunt membri ai Institutului de Geografie Incoerentă iar ţinta lor este Soarele. La bordul unui vehicul numit, după inventatorul său, automaboulof, ei străbat spaţiul cosmic şi pătrund în gura larg deschisă a astrului de carton. Corespondentul firesc al frigului selenar fiind, aici, temperatura extrem de ridicată, «savanţii» se refugiază într-o gheţărie (?!). Apoi, întoarcerea pe Pământ într-un submarin paraşutat, o imersiune care prilejuieşte o nouă beţie de imagini subacvatice şi primirea triumfală obligatorie. Folosind un termen creat mai târziu pentru asemenea operaţii, am spune că filmul este un remake al Călătoriei în Lună.

Temele şi accesoriile anticipaţiei continuă să populeze creaţiile ulterioare ale lui Melies. În Cele patru sute de farse ale diavolului, apare un nou vehicul cosmic. 200 000 (sic!) de leghe sub mări edulcorează poezia de o inefabilă rigoare ştiinţifică a periplului julesvernian, printr-o profuziune de monştri şi de sirene îmbrăcate mai mult sau mai puţin sumar. Tunelul sub Canalul Mânecii prefigurează realizarea unui proiect vechi de un secol, mereu discutat şi respins mereu de adepţii splendidei izolări a insulelor britanice. În sfârşit, Spre cucerirea Polului (1912) marchează ultima aventură a lui Melies pe tărâmul feeriei ştiinţifice şi ultima lui realizare de mari proporţii, în general. Inspirându-se din epopeea expediţiilor polare, poate şi din Călătorie în Arctica (Robert William Paul, 1903), filmul ne înfăţişează din nou un grup de savanţi, pornind spre pol într-un avion, sub conducerea inginerului Maboulof. După inevitabila trecere în revistă a constelaţiilor, exploratorii îşi ating ţinta. Şi cum Omul zăpezilor era şi pe atunci la modă, Melies le scoate în cale pe Uriaşul Zăpezilor, cu care au destul de furcă înainte de a porni pe drumul întoarcerii.

Spre cucerirea Polului e departe de a cunoaşte succesul celorlalte producţii ale studioului din Montreuil. Ruinat, Melies e obligat curând să renunţe la profesia pe care o înnobilase. Dar expresia cea mai pregnantă a geniului său, feeria ştiinţifică, va supravieţui travestită în simbolurile amuzante sau poetice ale filmului de animaţie.

Şi în această direcţie, contribuţia franceză este substanţială, în perioada dinaintea primului război mondial, mai precis între 1905—1914, vedeta incontestabilă a desenului animat de anticipaţie este Lortac, creatorul unui personaj de succes: profesorul M^cano. Din nou în tradiţia lui Robida, Lortac satirizează cu bonomie fetişizarea progresului mecanic. Aspiratorul profesorului Mecano este un mic monstru metalic, care înghite obiectele şi le restituie sub cele mai neaşteptate forme, spre disperarea inventatorului. O altă mini-producţie, Maşina de trăit, pare a fi o transpunere a unui pasaj dintr-o povestire a lui Jules Verne: «… el sare din pat şi intră în maşina de îmbrăcat. După două minute, fără să fi avut nevoie de ajutorul vreunui valet, maşina îl depune pe pragul birourilor sale, spălat, pieptănat, încălţat, îmbrăcat şi încheiat la toţi nasturii, de sus până jos».[[1]](#footnote-1)

Această viziune parodică a viitorului nu-i aparţine, la timpul respectiv, doar lui Lortac (şi nici doar filmului de animaţie, după cum o dovedesc peliculele spaniolului Segundo de Cho- mon Hotelul electric şi Bucătăria magnetică). Ea se extinde, curând, asupra altor mari teme ale anticipaţiei: zborul cosmic (Păcală în Lună de Aurel Petrescu), Robotul (Dave Fleischer), monstrul distrugător (King Klunk de Walter Lantz ţi Noian), savantul nebun (Doctorul Jekyll şi domnul Şoarece de William Hanna şi Joseph Barbera), omul invizibil (Şoarecele invizibil de W. Hanna şi J. Barbera) etc. Şi pentru că invazia gadget-urilor nu s-a oprit din progresia ei geometrică, Tex Avery reia sau reinventează câteva dintre poantele lui Lortac şi Chomon în Casa de mâine.

Urmând şi în această privinţă evoluţia literaturii ştiinţifico- fantastice, filmul de animaţie trece de la parodie la satira gravă, în care amuzamentul cedează pe nesimţite îngrijorării faţă de un anume curs posibil al evenimentelor. Producţiei cu titlu evocator al unei catastrofe incomparabile, Atomul la răspântie (Cenek Duba, 1947), îi urmează altele, aparţinând diferitelor şcoli naţionale: Baladă atomică (Jean Image), Bombomanie (Bretislav Pojar), Happy-end (Vatroslav Mimică), Război (Veljko Bulajic), Prietenul (Marek Nowicki şi Jerzy Stawicki). Sunt filme în foarte mică măsură sau de loc pentru copii, socotiţi de obicei spectatorii prin excelenţă ai acestui gen. Un fenomen justificat de nevoia imperioasă a cineaştilor de a se adresa celor capabili să le înţeleagă până la capăt avertismentul şi să acţioneze pentru preîntâmpinarea dezastrului planetar.

Pericolul atomic e conjurat relativ de curând pe ecran. Dar înseşi temele tradiţionale încep să fie abordate dintr-un unghi schimbat faţă de cel al lui Lortac, Fleischer sau chiar Avery. Aspiratorul poznaş al profesorului Mecano e o jucărie inofensivă pe lângă robotul gigant din Păstoriţa şi coşarul (Paul Grimault[[2]](#footnote-2)) care, într-un acces de furie oarbă, distruge oraşul de marmură şi cristal. Reminiscenţele literare şi cinematografice (mitul «ucenicului vrăjitor», R.U.R. De Karel Capek, filmele Golem, Metropolis etc.) se grefează aici pe neliniştile mai noi şi cu temeiuri mai concrete stârnite de apariţia şi perspectivele ciberneticii. În alte filme de animaţie, aceste perspective sunt prezentate într-o lumină şi mai sumbră, mecanismul detracat fiind înlocuit cu mecanisme care acţionează în mod conştient împotriva oamenilor, expulzându-i, de pildă, din case, pentru a le lua locul (Cibernetică de St. Szwakopf, Robot de Saşa Dobrila).

Ne grăbim să precizăm că, rămânând – măcar aparent – între graniţele destul de elastice ale feeriei ştiinţifice, filmele menţionate şi altele asemeni lor prezintă totul ca un joc al imaginaţiei, o extrapolare fantezistă şi nu o profeţie cu pretenţii de împlinire. Zâmbetul iniţial e alterat însă de incertitudini. Ca şi energia atomică, maşinile cibernetice sunt instrumente neutre în mâinile oamenilor. Ele pot călăuzi, la alegere, avioane de pasageri sau rachete cu încărcătură termonucleară. Imposibilă revoltă a roboţilor e doar un simbol al unei eventuale opţiuni greşite.

Să nu terminăm însă în această tonalitate gravă un capitol început cu mirificele călătorii ale precursorilor. În definitiv, n-avem decât să mizăm pe înţelepciunea oamenilor şi să celebrăm spiritul lor constructiv, aşa cum fac, de pildă, cineaştii români Liviu Ghigorţ şi Ştefan Munteanu, în Aparat universal şi, respectiv, Electronicus. La o cercetare mai atentă, vom vedea apoi că filmul de animaţie captează şi converteşte în imagini poetice chemarea lumilor încă necunoscute (Rapsodia lui Saturn de Jean Image), anticipează pătrunderea omului în Cosmos, trimiţându-şi în recunoaştere eroii preferaţi (Murzilka pe sputnik de Leonid A. Amalrik) şi rezolvă cu dezinvoltură problema zborului interplanetar şi interstelar (Gerald Me Boing – Boing pe planeta Moo de Robert Cannon, Călătorie în Cosmos de K. Debowski, Pinocchio în spaţiu de Ray Goossens). O dezinvoltură pe care o vom regăsi în universul de cele mai multe ori factice al serialurilor, lipsită însă de candoarea specifică vârstei feeriei.

SUPERMAN & CIE

Geneza serialului ştiinţifico-fantastic nu poate fi înţeleasă fără a o raporta la ceea ce comentatorii autorizaţi ai genului numesc space – opera, operă – spaţială. O mostră reprezentativă este romanul lui Edgar Rice Burroughs Sub lunile lui Marte, al cărui erou, urmărit de indienii apaşi, se ascunde într-o peşteră şi, datorită unei atracţii irezistibile, se pomeneşte pe Marte. Unde idila lui cu o prinţesă autohtonă e mereu tulburată de apariţia unor făpturi ostile şi verzui.

Influenţa ’operei-spaţiale se traduce însă mai ales printr-o infuzie de atmosferă şi ritm, pentru că acţiunea primelor serialuri se desfăşoară pe Pământ, ordonându-se în jurul unor idei ştiinţifico-fantastice cu oarecare vechime pe tărâmul literar: raza morţii (Cei patru marcaţi, Umbra care dispare), călătoria în timp (Voinţa misterioasă), civilizaţia ascunsă (Imperiul fantomă) etc. Mai târziu, tema cosmică va căpăta o pondere din ce în ce mai mare, fără a compromite însă diversitatea unei specii tributare acum aproape exclusiv universului comicsurilor, în care evoluează personaje cu nume sonore ca Flash Gordon, Mandrake, Brick Bradford, Superman, Batman etc.

Flash Gordon, de pildă, a fost realizat de Frederik Stephani în 1936, pornind de la comic-strips-urile lui Alexander Raymond. Primele secvenţe ale filmului ne introduc în atmosfera de panică pe care a creat-o ştirea apropierii de Pământ a unui imens corp necunoscut. Coliziunea, cu urmări evident catastrofale, pare inevitabilă. În acest timp, Flash Gordon şi Dale Arden se află pe bordul unui avion transoceanic. Idila lor este întreruptă de un meteorit care loveşte avionul. Flash şi Dale se salvează cu paraşuta, se logodesc în văzduh şi aterizează în preajma laboratorului doctorului Zarkov. Acest savant nebun de tip julesvernian a construit o rachetă cu care vrea să stopeze cursa intrusului cosmic şi-i sileşte pe cei doi tineri să se îmbarce împreună cu el. Ajung astfel toţi trei pe misterioasa planetă Mongo, guvernată de tiranul Ming, care s-a proclamat împăratul Universului. Aflând intenţia acestuia de a distruge Pământul, Flash Gordon, însoţit de credincioasă lui logodnică, se lansează într-o suită de aventuri delirante. Sunt prezente, bineînţeles, câteva dintre componentele, devenite poncifuri, ale anticipaţiei: flota giroscopică, raza morţii, razele atomice care susţin în văzduh regatul lui Shark, aliatul lui Flash… Eroul navighează însă mai ales pe valurile familiare ale feeriei ştiinţifice, chiar dacă în locul seleniţilor lui Melies trebuie să înfrunte oameni- rechini, oameni-păsări, oameni-stânci, dragoni, teribilul monstru Gocko şi alte plăsmuiri de acelaşi calibru.

Flash Gordon îşi continuă isprăvile extraterestre în Călătoria lui Flash Gordon pe Marte şi Flash Gordon cucereşte Universul. După război, rivali prestigioşi îi răpesc locul de frunte în ierarhia serialurilor. Brick Bradford zboară pe Lună pentru a-l smulge pe savantul Tymak din temniţa în care a fost aruncat de frumoasă Khana, regina «cocoşaţilor»; apoi se întoarce în secolul al XVIII-lea cu o maşină a timpului, ca să caute un document important pentru Tymak. Un alt film îl înfăţişează explorând, într-o sferă care se micşorează până la dimensiunile infinitului mic, nenumăratele lumi ascunse într-o monedă de metal.

Acelaşi tandem de cineaşti, Spencer Bennet şi Thomas Carr, îl proiectează în Olimpul semizeilor hollywoodieni pe Superman (1948).[[3]](#footnote-3)

Prima parte a acţiunii se desfăşoară pe planeta Krypton, locuită de «supermeni». Părinţii eroului descoperă că planeta este atrasă de astrul central. Dar cum colegii lor din consiliul guvernamental sunt sceptici şi nu iau măsuri, îşi închid copilul într-o rachetă automată şi-l trimit pe Pământ. Micul Superman e găsit de un cuplu de fermieri americani, care-l cresc şi asistă la primele lui isprăvi: transportarea la mari distanţe a unor obiecte foarte grele, găsirea unui ac într-un car cu fân (căci «vede» în raze X) etc. Părinţii adoptivi îi revelează originea extraterestră şi-l trimit la oraş, unde îşi alege profesiunea de ziarist. Guvernul american, aflând cu cine are de-a face, îl solicită: «Domnule Superman, date fiind capacităţile şi înalta dumneavoastră moralitate, vă încredinţăm raza morţii, armă teribil de distrugătoare». Şi din această clipă asistăm la peripeţiile luptei dintre Superman şi Spider Lady, conducătoarea unei bande de gangsteri. Montajul plin de nerv accelerează ritmul intervenţiilor eroului, interpretat destul de mediocru de Kirk Alyn. Pentru a contracara farmecul primejdios al fascinantei Spider Lady (Carol Forman), realizatorii abuzează de discursuri moralizatoare gen «Fiul meu, trebuie să-ţi pui însuşirile în slujba societăţii». Această îndeletnicire este ilustrată şi de Atom Man împotriva lui Superman, în care eroul nostru dejoacă planurile unui bandit sinistru, hotărât să distrugă giganticul Metropolis, oraş cu nume evocator al unei pelicule celebre.

Pretenţiile artistice ale serialurilor sunt minime şi, la prima vedere, s-ar părea că unicul lor scop este acela de a oferi spectatorilor un divertisment de un tip special. Semnificativă în acest sens este reclama filmului Planeta pierdută, concepută astfel încât să stârnească interesul proprietarilor de cinematografe: «Publicul va veni săptămână de săptămână în sala dumneavoastră pentru a afla secretele radioului astronomic, ale razei hipnotice, reactorului spaţial, farfuriei zburătoare, dezintegratorului termic, vibratorului sonic, tunului cosmic etc.»[[4]](#footnote-4). Putem deci trage concluzia că «Aici se manifestă un fantastic dezlănţuit, eliberat de simboluri», că «lecţia serialurilor constă în a propune omului blazat aceste călătorii minunate, fără alt ţel decât acţiunea imediată», cum fac J. Siclier şi A. S. Labarthe în Imagini ale science-fiction-ului?

Ar fi, desigur, cel puţin naiv să pretindem că oamenii-rechini, lei, păsări etc. Îndeplinesc funcţia alegorică a oamenilor-ani- male din romanul lui Wells Insula doctorului Moreau sau că arsenalul fantezist din Planeta pierdută ar contribui la desăvâr- şirea educaţiei ştiinţifice a spectatorilor. Ca formă a unui anumit tip de cultură populară, ca şi comicsurile din care provin, serialurile au însă o finalitate cel puţin elementară. Finalitatea basmului, dacă vreţi, pentru că tiranul Ming seamănă cu împăratul cel rău, iar Flash Gordon este un Făt Frumos de circumstanţă. Unii comentatori susţin chiar că agresiva planetă Mongo ar fi o aluzie la regimurile totalitare fasciste, ale căror fărădelegi erau cunoscute în America anului 1936[[5]](#footnote-5)…

Există însă şi reversul medaliei. Fără a-i credita neapărat pe autorii diverselor ipostaze ale «supraomului» cu cunoaşterea filosofiei lui Nietzsche, constatăm că aceste filme în care mai toate problemele se rezolvă cu ajutorul bicepşilor şi al dezintegratorului termic întreţin cultul forţei brutale, contribuind, într-un fel, la creşterea delicvenţei juvenile. Pe de altă parte, prezentând aproape fără^excepţie pe extratereştri drept un inamic potenţial (ca mai toate filmele ştiinţifico-fantastice occidentale), serialurile devin implicit agenţi propagatori ai xenofobiei şi rasismului. Pretinsa evaziune în spaţiu şi timp îşi dovedeşte astfel mobilurile foarte actuale şi pământeşti.

Reacţia s-a produs, de altfel, chiar în interiorul speciei despre care discutăm. Ultimul Batman (Leslie H. Martinson, 1966) abordează cu intenţii vădit satirice mitul supraomului, lansând câteva săgeţi la adresa modului de viaţă american. Mai mult decât în alte filme inspirate de comicsuri (Batman, Omul- liliac, a fost creat în 1939 de desenatorul Bob Kane), se păstrează aici savoarea detaliilor uşor absurde ale confruntării personajelor-tip, întruchipând Binele şi Răul. Batman (Adam West) şi secondantul său, Robin (Burt Ward), par să execute diversele figuri ale unui balet complicat, în compania asociaţiei criminale alcătuite din Femeia-pisică (Lee Meriwether), Pinguinul (Burgess Meredith), Jolly (Cesar Romero) şi Enigmistul (Jules Gorshin). Recuzita tehnico-ştiinţifică este utilizată cu nonşalanţă, apelându-se la complicitatea surâzătoare a spectatorului: toate obiectele aparţinând eroului dobândesc, ca semn distinctiv, prefixul «bat», de la batmobilul şi batscaful cu aspect într-adevăr insolit, până la batscara şi batfunia pe care doar etichetele le deosebesc de o scară şi o funie oarecare. Cât despre submarinul cu rachete Polaris, vândut de ridicolul reprezentant al Pentagonului «unui particular fără domiciliu stabil», el a fost înzestrat cu cioc şi labe de pinguin, acestea din urmă servindu-i la propulsie… Efectul comic e sporit de proiectarea universului livresc pe fundalul unui New-York foarte real, în care agitaţia furibundă a celor două tabere este urmărită aproape cu indiferenţă. Şi ca o încununare a similitudinilor evidente şi voluntare cu situaţiile burleşti din filmul mut, ultima încleştare cu răufăcătorii se termină printr-o baie generală.

Meritul principal al realizatorilor rămâne acela de a fi încercat o demistificare absolut necesară într-o epocă în care industrializarea miturilor a luat proporţii îngrijorătoare. Vom da un singur exemplu edificator. Transmiţând săptămânal serialul Batman, televiziunea americană a relansat personajul lui Bob Kane, crcându-i o popularitate cu repercusiuni foarte lucrative. O fabrică de jucării a inundat piaţa cu jocul inamicilor lui Batman. Există maieuri violete cu ecusonul Omului-liliac, mantii, măşti, facsimile ale batcenturii şi batfuniei «originale». Părinţii mai cu dâre de mână pot cumpăra o casetă de doi metri cubi, reproducând batcaverna care poate adăposti batmobilul şi toate celelalte batgadgeturi în miniatură. Casele de discuri au imprimat laitmotivul muzical al lui Batman şi aventurile lui povestite pentru preşcolari. În automatele distribuitoare de chewing gum se află 55 de tipuri de figurine care, puse cap la cap, însăilează unul dintre episoadele serialului. Batman este eroul unor ediţii populare, al unui album cu ilustraţii în trei dimensiuni şi al unor comic-strips-uri publicate simultan în nouă cotidiene din Statele Unite…

Faţă de o asemenea acţiune de intoxicare în masă, filmul lui Leslie H. Martinson constituie un început de «medicaţie» salutară. Raportat strict la specia din care face parte şi la istoria unor genuri înrudite (westernul, filmul poliţist) el poate avea şi semnificaţia unei depăşiri. Căci parodia, realizată la un nivel onorabil, anunţă, de obicei, vârsta maturităţii.[[6]](#footnote-6)

TEME CU VARIAŢIUNI

Una dintre preocupările constante ale teoreticienilor fantasticului ştiinţific este de a pune la punct repertoriul tematic al genului. Operaţia pare şcolărească numai celor care nu cunosc dificultăţile orientării după alte criterii într-un domeniu atât de vast şi de arborescent. O vom încerca deci şi noi, evident fără pretenţii exhaustive. Şi încă o precizare: ca şi cărţile ştiinţifico-fantastice, filmele aparţinând genului constituie punctul de convergenţă al mai multor teme. Clasificarea devine astfel şi mai anevoioasă, implicând o bună doză de subiectivism. Ne vom asuma riscul, reamintind cititorilor că nu ne-am propus decât o rapidă incursiune pe un tărâm care merită o cercetare aprofundată.

Personaj familiar iubitorilor ope- SAVANTUL NEBUN, rei lui Juies Verne (Thomas

Roch din în faţa steagului[[7]](#footnote-7),

Robur din Stăpânul lumii[[8]](#footnote-8) etc.) îşi face apariţia pe ecran în filmul lui Abel Gance Nebunia doctorului Tube (1915), inventând un «praf» care tulbură vederea, făcând ca lumea înconjurătoare să pară reflectată în oglinzi deformante.

Savantul din Parisul adormit (Rene Clair, 1923) izbuteşte să cufunde într-un somn adânc întreaga capitală, prin acţiunea unei raze invizibile. Doar pasagerii unui avion aflat în văzduh în momentul efectuării experienţei şi un supraveghetor al turnului Eiffel rămân treji, pentru a-i permite tânărului regizor o amuzantă şi plină de nerv explorare a metropolei supuse lui Morfeu.

Mult mai puţin benignă este invenţia cu ajutorul căreia savantul din Oraşul fulgerat captează fulgerele şi le aruncă asupra Parisului, distrugând turnul Eiffel, Opera, Bursa, biserica Madeleine… «Raza morţii» continuă să terorizeze omenirea în Câine lup şi Raza invizibilă, acesta din urmă prilejuind, potrivit lui Jacques B. Brunius, «una dintre cele mai senzaţionale apariţii ale lui Boris Karloff în savant atomist (deja!), volatilizat de propriile sale raze şi de justiţia imanentă». Un[[9]](#footnote-9)a dintre ultimele ilustrări ale temei este filmul spaniol pentru copii Raza dezintegratoare.

Mânia omicidă exercitată pe scară largă îi caracterizează şi pe eroii negativi ai serialurilor. Am amintit despre Atom-man şi despre planurile lui privind distrugerea imaginarului Metro- polis. Un alt savant nebun îşi îndreaptă atenţia asupra New York-ului şi este oprit în ultima clipă de Regele oamenilor- racheta. Mai putem cita figurile tenebroase din Misteriosul

Doctor Satan, Văduva neagră, Spectrul purpuriu. Dar toate aceste personaje de operetă pălesc pe lângă «savantul» din Dr. Stran- gelove (Stanley Kubrick, 1964) al cărui proiect distrugător vizează întregul Pământ. Stilul grotesc adoptat de cunoscutul regizor nu estompează mesajul acestei pelicule-avertisment.

Dar să ne întoarcem la savanţii nebuni clasici, la Griffin din Omul invizibil (James Whale, 1933), obligat de mediul obtuz şi de moravurile piratereşti ale lumii ştiinţifice să se cantoneze într-o singurătate care-l împinge către megalomanie şi către un sfârşit tragic. Chiar dacă nu respectă întru totul spiritul romanului, filmul e remarcabil prin trucajele sale de o mare fineţe şi perfecţiune. Ne amintim şi astăzi cu emoţie apariţia urmelor de paşi pe zăpadă, conturul lui Griffin (Claude Rains) trădat de fum şi de ceaţă, «materializarea» lui treptată pe patul morţii…

În capitolul anterior aminteam despre unul dintre eroii serialurilor care călătoreşte într-o monedă. Brick Bradford se supusese însă de bună voie reducţiei, pe când cei cinci vizitatori ai doctorului Thorkel sunt micşoraţi la dimensiuni liliputane pentru că s-au arătat prea curioşi faţă de ceea ce se petrece în laboratorul acestui Dr. Cyclops (Ernest B. Schoedsack, 1940). Unul dintre ei este prins cu o plasă de fluturi şi ucis. Supravieţuitorii izbutesc până la urmă să scape, ascunzând ochelarii fără de care Guliverul dement nu e în stare să facă niciun pas.

Ideea reducţiei cu mijloace pseudo-ştiinţifice e mai veche decât Dr. Cyclops. Doctorul Pretorius din Logodnica lui Frankens- tein este fericitul posesor al unei colecţii de homunculi închişi în bocale pe măsură. Eroul din Păpuşa diavolului a reuşit şi el să transforme câţiva oameni în homunculi şi-i foloseşte ca să se răzbune împotriva unui bancher parizian. Aici însă graniţa dintre ştiinţă şi magie este prea labilă pentru a ne permite o clasificare fermă în genul pe care-l trecem în revistă. După cum o întreagă galerie de alţi savanţi nebuni îşi va afla locul în capitolul închinat implicaţiilor ştiinţifâco-fantastice în filmul de groază, datorită climatului predominant al respectivelor pelicule.

Referirea la homunculi este, în orice caz, binevenită pentru a trece la tema următoare.

Primul film care o ilustrează OMUL ARTIFICIAL este intitulat chiar Hemunculus

(Otto Rippert, 1916). De astă dată nu avem însă de-a face cu îndoielnicele reducţii, ci cu o făptură de dimensiuni fireşti, creată de un savant pare-se mai puţin nebun. Aflându-şi originea, Homunculus fuge şi încearcă să trăiască în ţări îndepărtate. Oamenii îl recunosc şi-l privesc cu spaimă, făcând să-i crească ura faţă de această lume naturală. Ajungând dictator al unei regiuni imaginare, el organizează tulburări şi revolte, ca să le poată îneca în sânge. În final moare, lovit de trăsnet.

Acest film în şase episoade pare inspirat de cunoscută scenă din Faust în care eroul lui Goethe creează un homuncul, sau poate direct de străvechile preocupări ale alchimiştilor, concretizate de Paracelsus în formula omului artificial. Filosofia lui e conformistă: uzurparea prerogativelor divinităţii nu poate duce decât la nenorociri şi dezastre.

Într-un fel, oameni artificiali încearcă să creeze şi doctorul Moreau pe Insula sufletelor pierdute (Erle C. Kenton, 1933). Materia lui primă sunt animalele pe care le supune vivisecţiei, izbutind să obţină bărbaţi-maimuţe cu facies bestial şi o femeie- panteră, având toate trăsăturile fizice ale sexului său şi instinctele fiarei iniţiale. Devorat de pasiunea sa ştiinţifică inumană, Moreau (Charles Laughton) vrea să încrucişeze aceşti oameni- animale, prilejuind realizatorilor adaptării cinematografice secvenţe caracteristice filmului de groază.

Trebuie să precizăm, de altfel, că linia de demarcaţie între filmul ştiinţifico-fantastic şi filmul de groază este uneori foarte greu de stabilit. Am întâmpinat o primă dificultate la tema savantul nebun, unde ne-am luat libertatea de a transfera o seamă de realizări în cadrul celui de-al doilea gen, ţinând seama de climatul lor specific. Şi iată-ne acum în faţa unei dileme şi mai acute: la ce capitol vom vorbi despre ultra – celebrul Frankenstein (James Whale, 1931)? Atmosfera lui este aceea a filmelor de groază, subiectul – tipic de science fiction. Optăm, cu oarecare îndoială, pentru categorisirea după subiect, ţinând seama că monstrul interpretat de Boris Karloff este, prin excelenţă, un om artificial.

Scenariul filmului se inspiră foarte liber din romanul lui Mary Wollstonecraft Shelley Frankenstein sau Prometeul modern (1817). Diferenţa esenţială constă în finalitatea divergentă a celor două texte. În roman, făptura creată de alchimistul şi anatomistul baron Frankenstein retrăieşte experienţa tragică a lui Homunculus. Obiect de spaimă şi repulsie pentru cei din jur, el ajunge la crimă datorită izolării în care e nevoit să trăiască, lipsei de prietenie sau măcar de înţelegere a oamenilor născuţi şi nu fabricaţi. Transpunând acţiunea în secolul al XX-lea, scenariul eludează aceste justificări morale şi moralizatoare. Monstrul se trezeşte la viaţă cu porniri animalice neechivoce, pentru că Frankenstein i-a grefat creierul unui asasin. Închis în turnul-laborator, el evadează, sugrumându-şi paznicul, apoi îl ucide şi pe doctorul Waldman. Pornit în căutarea lui împreună cu o ceată de ţărani, Frankenstein este doborât, dus într-o moară veche şi aruncat în gol de pe acoperiş. Din fericire, căzând pe aripa morii, se răneşte doar superficial. Iar ţăranii dau foc clădirii, nimicindu-l pe monstrul care s-a închis înăuntru.

Din nou o tentativă a unui Prometeu modern sortită eşecului, pentru că este o sfidare a dreptului divin. Concepţie explicabilă întrucâtva pentru al doilea deceniu al secolului trecut, dar mult mai puţin pentru al patrulea deceniu al veacului nostru. De altfel, e de discutat dacă şi în ce măsură condamnă Mary Shelley experienţa eroului său, după ce menţionează în prefaţă că «Doctorul Darwin şi câţiva fiziologi germani au considerat ca posibil subiectul acestei ficţiuni».

Filmul lui James Whale n-a avut şi nu are doar admiratori. Cu prilejul reapariţiei lui pe ecranele pariziene, s-au putut citi asemenea aprecieri necruţătoare: «(…) un film sumar şi stângaci. Venind după reluarea Omului invizibil, el desăvârşeşte distrugerea legendei „geniului” realizatorului său James Whale» \*. Mai îndreptăţită ni se pare opinia nuanţată a unui specialist în filmul fantastic: «Frankenstein (…) este, fără îndoială, cel mai celebru dintre miturile cinematografiei fantastice. Influenţa lui a fost considerabilă (…). Acest film nu era totuşi lipsit de defecte. Prea caricatural, prea „teatral “prin jocul actorilor, ne e îngăduit să-i preferăm The Bride of Frankenstein (Logodnica lui Frankenstein), tot de James Whale, care i-a urmat (1935) sau unul dintre celelalte avataruri ale monstrului. Oricum, Frankenstein rămâne unul dintre marile momente ale cinematografiei, o bornă luminoasă pe drumul insolitului şi al fantasticului, drum nu îndeajuns de frecventat după placul nostru».[[10]](#footnote-10)

Deci, aşa cum era de aşteptat după succesul din 1931 al filmului, monstrul n-a pierit în vechea moară incendiată, împreună cu doctorul Pretorius – un alt specialist în ştiinţe demonice – Frankenstein (Basil Rathbone) creează un monstru femelă (Elsa Lanchester). Pretorius ar vrea să unească făpturile artificiale, bine înţeles din curiozitate ştiinţifică. Femela respinge însă cu violenţă masculul, care de dataaceastas-a umanizat destul pentru a hotărî să se sinucidă. O moarte în care-i antrenează şi pe ceilalţi, după ce i-a lăsat să fugă pe Frankenstein şi pe soţia lui. O moarte la fel de înşelătoare ca şi cea dintâi, pentru că monstrul este sortit în continuare unei lungi cariere holly- woodiene: Fiul lui Frankenstein, Secretul lui Frankenstein, Frankenstein Întâlneşte omul-lup, Casa lui Frankenstein 2… O nouă consacrare a celebrităţii lui se produce atunci când devine eroul unei parodii burleşti, ca toate filmele cu omniprezentul şi insipidul cuplu Abbot şi Costello. Altă parodie, de astă dată a cineastului francez Paul Paviot, îl înfăţişează pe savantul nebun Frankensberg fabricând un monstru necrofag, Torticola, care învaţă să citească din lucrările lui Freud şi se umple de coşuri când îşi satisface apetitul specios.

Abia în 1957, studiourile engleze se hotărăsc să abordeze mitul Frankenstein şi o fac întorcându-se la subiectul şi la semnificaţia morală a romanului (Blestemul lui Frankenstein). Acţiunea se desfăşoară în secolul al XlX-lea, recreând atmosfera romantică dorită de autoare şi prezentându-l pe baronul Frankenstein drept un tip prometeic. Christopher Lee, interpretul monstrului, încearcă o compoziţie inedită, renunţând la masca tradiţională a lui Boris Karloff. Culoarea şi ecranul lat contribuie la reuşita filmului.

«Ar fi de neconceput să se reînvie cinematografic creatura lui Frankenstein. Singura atitudine convenabilă este cea adoptată aici, fără îndoială pentru prima [[11]](#footnote-11)şi ultima oară, o ilustrare, gen secolul al XlX-lea, a mitului lui Prometeu», scriau J. Siclier şi A. S. Labarthe. Un punct de vedere artisticeşte justificabil, care ignorează însă vitalitatea miturilor, şi, mai ales, comandamentele comerciale superioare oricăror criterii estetice pe piaţa occidentală. Am identificat şapte titluri ulterioare lui 1957 şi nu ne îndoim că monstrul de la a cărui primă apariţie în public au trecut 150 de ani va procura «plăcute insomnii» şi altor generaţii de spectatori, aşa cum îşi doreşte Michel Laclos.

Se înrudeşte cu omul artificial ROBOTUL prin origine, aparenţă şi compor tare. Fabricat de un savant iscusit sau chiar genial, el posedă atributele exterioare ale vieţii şi scapă uneori de sub control, transformându-se dintr-un obiect docil într-o implacabilă forţă distrugătoare. Dacă vreţi, monstrul biologic al lui Frankenstein într-o ediţie mecanică şi, mai târziu, electronică.

Automatele antropomorfe au populat paginile cărţilor cu mult înainte de a apare pe ecran. Şi nu numai ca personaje principale sau accesorii ale ficţiunii. Într-un eseu de o remarcabilă luciditate (Jucătorul de şah al lui Maelzel, 1836), Edgar Allan Poe demonta mecanismul unei mistificări celebre. Autorul iniţial al acestei mistificări, baronul von Kempelen, este eroul celor două versiuni ale filmului Jucătorul de şah (Raymond Bernard, 1926; Jean Dreville, 1938). În amândouă, pe lângă falsul automat jucător de şah, există o secvenţă în care soldaţii mecanici ucid un spion al poliţiei.

Adevăratul robot pre-cibernetic apare însă în Metropolis (Fritz Lang, 1926). Cum acest fâlm-cheie va constitui obiectul unei analize speciale, vom da aici numai elementele necesare înţelegerii modului în care este ilustrată tema noastră. Eric (Alfred Abel), fiul lui John Masterman (Gustav Froehlich), stăpânul oraşului-viitor, se îndrăgosteşte de Maria (Brigitte Halm), o tânără aparţinând lumii subterane a muncitorilor reduşi la sclavie, care propovăduieşte venirea unor vremuri mai bune pentru cei asupriţi. John consideră acţiunea ei primejdioasă pentru stabilitatea rânduielilor existente. Din ordinul lui, inventatorul Rothwang (Rudolph Klein – Rogge) o răpeşte şi modelează după chipul şi formele ei automatul umanoid care constituie cea mai desăvârşită creaţie a sa. Falsa Mărie este trimisă în mijlocul sclavilor, pentru a predica resemnarea. Dar, spune textul de pe ecran, fiind lipsită de suflet (!), femeia- robot incită la revoltă. Sub conducerea ei, mulţimea începe să distrugă maşinile, provocând fără vrere inundarea galeriilor subterane. Pieirea copiilor rămaşi acasă este evitată numai datorită intervenţiei adevăratei Maria şi a iubitului ei. Între timp, femeia-robot devine obiectul extazului erotic al masculilor din înalta societate, fiind smulsă din mijlocul lor de sclavii care i-au înţeles rolul nefast şi o ard pe un rug improvizat. Iar Rothwang se prăbuşeşte de pe acoperişul catedralei, după o încleştare epuizantă cu Eric.

Cu toate că este construită din mecanisme de oţel, ca şi automatele secolului al XVIII-lea, falsa Maria are însuşiri net superioare, care fac din ea o creatură artificială complicată şi complexă, cu atitudini şi reacţii dând iluzia desăvârşită a vieţii. E greu să nu vedem aici influenţa directă a romanului lui Villiers de l’lsle-Adam, Eva viitoare (1886), în care savantul Edison creează o copie perfectă a Aliciei Clary, superba dar mărginită iubită a lordului Ewald. Filmul nu împrumută însă şi explicaţia ocultă din finalul romanului, menită să justifice liberul arbitru şi capacitatea emoţională a andreidei Hadaly.

«Eva viitoare» reapare, de astă dată într-o viziune umoristică, în Femeia perfectă, care descrie relaţiile dintre un savant şi creaţia sa reprezentând femeia ideală. Un subiect alunecos, exploatat cu un gust îndoielnic şi de literatura ştiinţifâco-fan- tastică occidentală.

Tobor cel Mare este robotul cu nume anagramat care va conduce prima rachetă interplanetară americană. Pentru a afla secretele experienţei, spionii răpesc pe bătrânul savant care l-a creat şi pe nepotul acestuia. Înzestrat cu sensibilitate, datorită unor efecte electromagnetice, Tobor înregistrează de la distanţă apelul băieţelului înfricoşat şi-i eliberează pe prizonieri. După femeia perfectă, servitorul perfect… Şi patriot.

Şi mai perfecţionat este Robby din Planeta interzisă, creat de profesorul Greenhill, membru al primei expediţii terestre pe Altair IV. Rolul său, secundar în acest film, devine de prim rang în Băiatul invizibil (Hermann Hoffman, 1957). Matematicianul Tom Merrinoe a pus la punct un creier electronic care a dobândit autonomie de gândire şi ar vrea să obţină şi autonomie de mişcare. Creierul îl hipnotizează pe Timmy, fiul lui Merrinoe, şi-l determină să-l repună în funcţiune pe Robby. Apoi îi ordonă acestuia din urmă să modifice indicele de refracţie a lui Timmy, făcându-l invizibil, şi să-l închidă într-o rachetă gata de start. Vrând să conducă lumea din rachetă, creierul îi propune lui Merrinoe să-i redea fiul în schimbul formulei care i-ar da posibilitatea de mişcare. Savantul refuză. Creierul îi ordonă atunci lui Robby să-l tortureze şi să-l ucidă pe Timmy. Dar, principiul de bază al roboţilor împiedicându-l să facă rău oamenilor, Robby îl salvează pe Timmy şi distruge creierul megaloman.

În această peliculă de duzină se operează o distincţie subtilă între cele două tipuri de maşini ultraperfecţionate: creierul capabil de autodepăşire, dar lipsit de dispozitive inhibitoare ale unei eventuale evoluţii nocive şi robotul a cărui finalitate supremă este slujirea omului. Bineînţeles, atunci când a fost creat de om. Pentru că roboţii pot aparţine invadatorilor extratereştri, aşa cum se întâmplă în Pământul împotriva farfuriilor zburătoare şi în Armata defensivă a Pământului.

Mai plauzibilă este o altă primejdie potenţială. Delicatele mecanisme electronice se pot deregla în urma unui accident neprevăzut sau imprevizibil. Şi atunci, slujitorul credincios se transformă într-o maşinărie înnebunită, care e gata să-şi ducă stăpânul la pierzanie, ca în Planetă furtunilor…

Adevărul este că relaţia om-maşină, care a făcut să curgă fluvii de cerneală în literatura ştiinţifico-fantastică, este încă slab reprezentată în film şi de cele mai multe ori la un nivel anecdotic. De vină nu este lipsă de idei şi de subiecte, ci fuga cineaştilor (mai ales a producătorilor!) de experienţe cu rezultat incert, lată de ce asistăm la proliferarea savanţilor nebuni şi a «operelor-cosmice», în vreme ce pătrunderea tot mai accentuată a maşinii în universul nostru cotidian rămâne o preocupare fortuită.

Am păstrat pentru final un exemplu care ne va îngădui să trecem la tema următoare, demonstrându-ne încă o dată polivalenţa operelor fantasticului ştiinţific. Este vorba despre serialul Regatul submarin, al cărui erou, inventatorul unui submarin perfecţionat, descoperă, în adâncul oceanului, Atlantida, guvernată de un rege autocrat. Printre miracolele acestei lumi scufundate se numără şi roboţii, cu ajutorul cărora regele vrea să subjuge Pământul. Dacă ne amintim exact (filmul a rulat şi pe ecranele noastre, înainte de război), tentativa eşuează graţie curajului celor de pe submarin, care scapă de sub supravegherea roboţilor, distrug sistemul de protecţie prin raze a turnului atlant ieşit la suprafaţă şi îşi iau zborul, într-un aparat de o formă ciudată, cu câteva clipe înainte ca obuzele flotei de război a tuturor ţărilor globului să-şi atingă, în sfârşit, ţinta.

Deci, roboţi – şi Atlantida, una dintre ilustrările cele mai caracteristice şi mai insistente ale temei.

Care, pe lângă fastuoase evocări LUMEA PIERDUTĂ ale civilizaţiilor legendare, ne mai prilejuieşte şi confruntări periodice cu monştrii preistorici.

Trebuie să precizăm, de la început, că în concepţia noastră nu orice asemenea pelicule îşi află locul în cadrul genului de care ne ocupăm. O reconstituire a vieţii omului primitiv rămâne o reconstituire, chiar dacă realizatorii o agrementează cu imposibilă prezenţă a unor reptile uriaşe, ca în Un milion de ani înainte de Crist (Hal Roach, 1940) şi în remake-ul lui din 1966, realizat de Don Chaffey. Fantasticul – ştiinţific reclamă contactul între două lumi despărţite de cascada secolelor aşa cum Pământul e despărţit de planetele altor sori, de cascada anilor – lumină. Ideea acestui contact îi aparţine inepuizabilului Juies Verne, care şi-a pus eroii din Călătorie către centrul Pământului să descopere fauna şi flora antediluviene, păstrate datorită condiţiilor climatice speciale din fantezista cavitate interioară. Romanul a fost transpus pe ecran de Henry Levin abia în 1959 x, dar tema fusese ilustrată de Harry D. Hoydt încă în 1925, prin ecranizarea altei opere celebre, Lumea pierdută a lui Arthur Conan Doyle.

Subiectul cărţii e cunoscut. Vom menţiona, deci, numai «inovaţiile» realizatorilor. În primul rând, prezenţa unei femei printre membrii expediţiei, potrivit canoanelor hollywoodiene care cer neapărat o intrigă sentimentală (la fel se vor petrece lucrurile şi cu Călătorie spre centrul Pământului). Apoi, metamorfozarea puiului de pterodactil într-un brontozaur care scapă din cuşca sa metalică, dezlănţuie panica pe străzile Londrei şi cade până la urmă în Tamisa, pornind înot spre gura fluviului. Se pare că acesta este primul reprezentant al preistoriei care întoarce, pe ecran, vizita eroilor lui Jules Verne şi Conan Doyle în «lumile pierdute» sub pământ şi în pustietăţile Americii de Sud.

Lumea pierdută a cunoscut nenumărate remake-uri, care se deosebesc – nu întotdeauna – aproape exclusiv prin titluri: Insulă necunoscută, Continentul pierdut. Ţara necunoscută, Lumea pierdută etc. Niciunul nu egalează însă originalul, care a beneficiat de aportul lui Willis O’Brien la capitolul «efecte speciale»

— Willis O’Brien, pomenit de toate istoriile celei de-a şaptea arte pentru perfecţiunea trucajelor monumentalului King Kong (Merian C. Cooper şi Ernest B. Schoedsack, 1933).

De altfel, scenariul filmului este, până la un punct, aproape un decalc al scenariului Lumii pierdute: cineastul Cari Denham (Robert Armstrong) şi echipa sa descoperă pe Skull Island o junglă preistorică, în care s-a perpetuat rasa gorilelor gigantice, divinizate de indigeni. Reuşind să captureze un exemplar, Denham se întoarce la New York şi-l expune curiozităţii mulţimii. Dar King Kong îşi sfărâmă legăturile, o răpeşte pe Ann Darrow (Fay Wray), de care s-a îndrăgostit şi este ucis în vârful lui Empire State Building de rafalele de mitralieră ale avioanelor trimise în urmărirea lui.

Relaţia ambiguă, pe plan intenţional, dintre Ann şi Kong trece drept cea mai celebră întruchipare cinematografică a mitului Frumoasă şi Fiara, adus pe ecran, în 1931, de Robert Florey cu Crime în strada Morgii, în care gorila Erik se îndrăgosteşte şi ea de o femeie, pura Camille. După alte variaţii pe această temă, rolul Fiarei va fi preluat de monştri acvatici, păianjeni uriaşi, roboţi etc. Nu vom insista asupra speculării psihanalitice a mitului, constatând doar că cinematografia americană va fi tributară din ce în ce mai evident lui Freud şi discipolilor săi.

În interesantul articol pe care-l consacră reluării lui King Kong pe ecranele pariziene, Jacques Goimard consideră că originea capodoperei lui Cooper şi Schoedsack trebuie căutată în criză economică declanşată în 1929: «… când se apleacă din vârful lui Empire State Building, el (King Kong – n. N.) apare într-adevăr că zeul crizei măturând New York-ul şi Occidentul…». Me[[12]](#footnote-12)nţionând această interpretare ingenioasă, susţinută cu argumente destul de convingătoare, constatăm că succesul filmului îi va determina pe realizatori să recidiveze cu Fiul lui Kong şi Puternicul Joe cel tânăr, fără a mai atinge însă fiorul apocaliptic ai prototipului, la care au fost deosebit de sensibili artiştii şi literaţii de avangardă. Într-o zi, când i se cerea să prezideze un cineclub, Paul Eluard a răspuns: «De acord, dar… Veţi da din nou King Kong?».

Gorila gigantică este eclipsată de monştrii mult mai redutabili care îşi fac apariţia pe ecrane o dată cu intensificarea exploziilor atomice experimentale. Fiară de la 20000 de stânjeni hiberna în oceanul Arctic. Experienţele nucleare americane o eliberează din câmpul de gheaţă şi tânărul savant Nesbitt, care o vede, nu este crezut. Recăpătându-şi forţele, fiara – un dinozaur – traversează Atlanticul, ajunge la New York şi parcurge străzile metropolei terorizate, fiind răpusă, după sfatul lui Nesbitt, cu grenade cu izotopi radioactivi. Un alt film ne înfăţişează o caracatiţă uriaşă, avându-şi sălaşul în Pacific; stârnită de acelaşi gen de experienţe, Ea vine din adâncul oceanului, atacă submarinul Nautilus şi, urmărită de forţele navale, intră în portul San Francisco, unde este ucisă cu aruncătoare de flăcări.

1. semnificaţie şi mai precisă capătă monstrul japonez Godzilla (Inoshiro Honda, 1955). După ce provoacă o serie de catastrofe maritime, acest saurian preistoric devenit radioactiv devastează o regiune de coastă şi pătrunde în Tokio, emiţând un jet capabil să topească oţelul şi să incendieze zgârie-norii. Ana/ogia cu bomba atomică se impune, mai ales într-o ţară care a trăit coşmarul Hiroşimei. Armata e neputincioasă. Pentru a distruge monstrul, un tânăr savant, inventator al unei arme «absolute», îl umăreşte până în adâncul oceanului şi piere o dată cu el, nevrând să împărtăşească nimănui secretul teribilei substanţe dezintegratoare. Bătrânul său profesor îi justifică atitudinea, clamând în final: «Vor căuta şi vor găsi alte arme, care vor trezi alţi monştri… Şi atunci monştrii vor distruge cu siguranţă întreaga omenire».

Intenţiile morale sunt servite de o interpretare onestă şi de trucajele excelente pe care le asigura instalaţiile firmei «Toho». Din păcate, istoria se repetă – cel puţin în cinematografie. Profitul depăşind de 6 – 7 ori capitalul învestit, producătorii japonezi au declanşat o ofensivă proprie pe frontul monstro- maniei generale. «Comandantul-şef» Inoshiro Honda a eliberat noi creaturi de coşmar pe ecranele lumii (Rodan, Mothra, Baragon), secondat de Noriaki Yuasa (Gamera, Barugon) etc. Şi, pentru ca spectacolul să fie mai senzaţional, monştrii sunt puşi să se încaiere între ei sau cu supermonştri veniţi de pe Marte (Ghidorah) …

Toate aceste producţii americane şi japoneze, sau ameri- cano-japoneze, exceptând poate Godzilla, îşi abandonează foarte repede spoiala pseudo-filozofică. În loc să violenteze conştiinţa spectatorilor că simboluri impresionante ale pericolului atomic, monştrii preistorici se confundă, funcţional, cu monştrii filmelor de groază. Avertismentul se dovedeşte a fi ambalajul precar al divertismentului menit să biciuiască nervii, după reţete încercate.

Nu vom încheia fără a semnala încă o variantă a jocului de-a preistoria: reptilele uriaşe descoperite de pământeni pe alte planete. Primele mostre sunt, probabil, dragonii şi teribilul Gocko din Flash Gordon. Mai târziu le vom întâlni în Regele Dinozaur, Planeta furtunilor etc.

Şi acum, civilizaţiile legendare, al căror şir este deschis de Atlantis (August Blom, 1913). Acest film danez este o transpunere a romanului cu acelaşi titlu al lui Gerhard Hauptmann, partizan al ipotezei potrivit căreia Atlantida s-a scufundat în oceanul Atlantic, acolo unde a situat-o Platon. Dar în 1920 apare romanul lui Pierre Benoit, încoronat de Academia Franceză, şi sediul celei mai legendare civilizaţii se mută în Africa de Nord – cel puţin în filmele: Atlantida (Jacques Feyder, 1921) Atlantis (Georg W. Pabst, 1932), Sirena din Atlantis (Gregg G. Tallas şi Arthur Ripley, 1948), Atlantida (Edgar G. Ulmer, 1963), ultimul punând dispariţia oraşului ascuns pe seama exploziei experimentale a primei bombe atomice franceze, la Reggane.

Toate aceste pelicule au o trăsătură comună: eroii lor descoperă Atlantida sau vestigiile ei în epoca noastră. Atlantis, continentul pierdut (George Pal, 1961) încearcă să reconstituie imaginea unei epoci de presupusă existenţă înfloritoare. Filmul începe cu întâlnirea dintre Antilia, o frumoasă prinţesă naufragiată şi Demetrios, un nu mai puţin frumos pescar grec, care o readuce în misterioasa ei patrie. Aici el descoperă o civilizaţie hibridă, în care sclavagismul nu împiedică obţinerea unor remarcabile realizări tehnico-ştiinţifice. Remarcabile, dintr-un singur unghi de vedere, căci sclavii servesc drept cobai ai unor îngrozitoare experienţe. Un paradoxal precursor al doctorului Moreau îi transformă în animale de fermă, orbindu-i cu scânteie- rile unui cristal. Alte cristale sunt folosite ca generatoare ale razei morţii. Uzurpatorul Zaren vrea să cucerească lumea cu ajutorul unui asemenea cristal gigantic – ceea ce duce la catastrofa descrisă de Platon. Ni se sugerează că divinitatea, dezaprobând experienţele blasfematoare şi toată această ştiinţă amorală, nu e străină de catastrofă.

Filmul este de o pretenţioasă mediocritate. Submarinele în formă de peşti blindaţi se învecinează cu carele cu boi, într-un decor arhitectural de inspiraţie elenică. Savantul transformist e îmbrăcat într-o tunică albă – anticipaţie involuntar umoristică a halatului modern. Pe pereţii laboratorului se văd desene care i-ar putea aparţine lui Leonardo da Vinci… Şi peste toate acestea planează fiorul inevitabilei idile dintre prinţesă şi pescar.

Atlantida nu deţine monopolul evocărilor legendare. Nava din adâncul mării (Inoshiro Honda, 1965) descrie trezirea civilizaţiei Mu, scufundată în Pacific. Protejată de un balaur enorm – alt avatar al monştrilor preistorici! — Ea vrea, desigur, să domine Pământul. Ambiţia îi este dejucată de super-submarinul zburător Atoragon.

După ştiinţa noastră, un singur film a preluat o ipoteză destul de frecventă în literatura ştiinţifâco-fantastică şi potrivit căreia atlanţii, sau o parte a lor, au izbutit să ajungă pe alte corpuri cereşti: Stăpânii lui Venus.

Cea mai veche tentativă cine- DRUMUL SPRE STELE matografică de a deschide drumul spre stele rămâne aceea a eroilor lui Jules Verne. După cum am văzut, Melies a oglindit-o parţial, împodobind-o cu veşmintele somptuoase ale feeriei ştiinţifice. Şi oricât ar părea de ciudat, admiratorii marelui scriitor francez au putut vedea abia în 1958 filmul De la Pământ la Lună, prima ecranizare integrală a cunoscutului roman.

În a doua parte a capodoperei sale din 1902, Melies se inspiră din romanul lui Wells Primii oameni în Lună. O versiune cinematografică, oarecum fidelă, a romanului a fost realizată de Cecil Hepworth în 1919. A doua versiune (Nathan Juran, 1964) debutează cu aselenizarea unei expediţii a Naţiunilor Unite. Cosmonauţii păşesc emoţionaţi pe suprafaţa palidului nostru satelit, când – stupoare! — Descoperă un steag englez. Cu mai bine de şase decenii în urmă, un inventator genial le anticipase isprava, însoţit de câţiva prieteni. Dar istoria e mută pentru că, la întoarcere, fiind socotit nebun, domnul Cavor fusese internat într-un ospiciu… Ideea amuzantă e compromisă de trucajele lipsite de ingeniozitate (seleniţii seamănă cumva cu monştrii crustaceiformi ai lui Melies) şi de umorul cam gros care se substituie acidei satire sociale wellsiene.

În 1929, Fritz Lang realizează Femeia în Lună, după un scenariu al soţiei sale, Thea von Harbou. Convins că ştiinţa şi tehnica au ajuns la un stadiu care îngăduie înfăptuirea visului milenar al omenirii, inginerul Wolf Helius, discipolul preferat al savantului Georg Manfeldt, lucrează împreună cu prietenul său, Hâns Windegger, la un avion-rachetă. Pasagerii primului zbor spre Lună vor fi cei doi tineri, Manfeldt, asistenta lui, Frieda Welten, Walt Turner, delegatul unui grup financiar şi Gustav, un copil care s-a strecurat pe bord. Ajung toţi cu bine la destinaţie şi constată că atmosfera lunară e perfect respirabilă (!). Manfeldt descoperă bucăţi enorme de aur curat. Turner, care l-a urmărit, îl ucide, cuprins de febră clasică şi vrea să se întoarcă singur pe Pământ. Surprins de ceilalţi, moare lovit de un glonţ în timpul scurtei încăierări. Dar aparatele generatoare de oxigen au fost şi ele atinse iar rezervele nu ajung decât pentru doi oameni. Ei vor fi Gustav şi Windegger. Frieda, care-l iubise pe acesta din urmă, îşi dă seama de egoismul şi laşitatea lui şi rămâne pe Lună împreună cu Wolf Helius, a cărui generozitate şi nobleţe au cucerit-o. Ei vor aştepta ca un al doilea avion-rachetă să-i readucă pe Terra.

Rolul acestui cuplu a fost explicat mai târziu de Fritz Lang astfel: «Aveam nevoie pentru film de doi actori care să fie într-adevăr un bărbat şi o femeie: tipici, bine definiţi, zoologici ca să spun aşa… WiII/Fritsch şi Gerda Maurus posedau aceste calităţi». Pa[[13]](#footnote-13)rtitura amoroasă este însă prea încărcată, Fritz Răsp, interpretul lui Turner, e tributar în prea mare măsură rolurilor sale anterioare de trădător, iar secvenţele lunare se desfăşoară într-un univers de carton care la Melies are scuză şi farmecul feeriei, dar aici pare sărac şi pueril.

Femeia în Lună rezistă prin prima şi cea mai mare parte a sa, închinată pregătirilor şi zborului cosmic. Secretul acestei reu- site ne este mărturisit de regizor, într-un text memorabil: «înainte de a ne apuca de treabă, Thea von Harbou şi cu mine am citit tot ceea ce se scrisese în legătură cu subiectul: tratate de astrologie, lucrări de popularizare ştiinţifică, cărţi rarisime şi foiletoane. Am învăţat totul pe dinafară. Recentele studii ale profesorului Oberth şi ale lui Fritz von Opel asupra posibilităţii de a trimite o rachetă în Lună ne-au fost foarte utile, ca şi lucrările lui Camille Flammarion, ca de pildă Lumi reale şi lumi imaginare. Hermann Oberth mi-a desenat anumite traiectorii balistice care au fost păstrate în film»[[14]](#footnote-14).

Din tot acest bagaj eteroclit, trebuie să reţinem aportul esenţial al inginerului Hermann Oberth, originar din Sibiu, autor încă din 1923 al unei lucrări despre zborul rachetelor cosmice cu carburant lichid. În 1929, el primise din partea studiourilor U.F.A. O subvenţie de 27.000 de mărci pentru a construi o rachetă-sondă. Proiectul n-a fost realizat, dar Oberth a fost angajat în calitate de consilier ştiinţific al Femeii în Lună. De aici reconstituirea minuţioasă a uzinei şi a cosmodromului, de aici realismul zborului însuşi, cu secvenţa clasică a imponderabilităţii. Era o strălucită demonstraţie a ceea ce avea să apară treizeci de ani mai tâziu abia ca un deziderat: «… se poate face foarte bine un film ştiinţifico-fantastic respectându-se toate legile ştiinţei»[[15]](#footnote-15). Şi legile ştiinţei fuseseră respectate atât de riguros, încât în 1936 Gestapo-ul a distrus toate copiile filmului pe care a putut pune mâna: rachetă şi rampa de lansare semănau cu cele experimentate în mare taină, pentru a perfecţiona «V-2» -ul de tristă celebritate.

Istoriile cinematografului înregistrează cu condescendenţă acest film al lui Fritz Lang. Dincolo de slăbiciunile pe care le-am semnalat, Femeia în Lună marchează însă pătrunderea în cea de-a şaptea artă a unei ştiinţe foarte exacte, servind drept bază solidă anticipaţiei.

O astfel de bază are şi filmul Destinaţie Luna (Irving Pichel, 1950), care ne înfăţişează odiseea debarcării pe Lună a unui general american. O primă tentativă dă greş, evident datorită maşinaţiunilor unei puteri străine. A doua, finanţată de marii industriaşi, este încununată de succes. În munţii Lunii, generalul găseşte nu aurul jinduit de Turner, ci mult mai preţiosul uraniu. Expediţia este menită, de altfel, nu numai să demonstreze superioritatea tehnico-ştiinţifică a americanilor, ci şi să implanteze o bază strategică, de unde să poată fi supravegheat întregul Pământ.

Dacă pregătirea expediţiei şi zborul cosmic sunt înfăţişate cu o grijă pentru verosimilitatea detaliilor care ne aminteşte Femeia în Lună, finalitatea filmului este cu totul alta. În locul exaltantei aventuri a cunoaşterii, transformarea cosmosului într-un potenţial câmp de bătălie. În locul savanţilor însufleţiţi de idealuri nobile, militarii jinduind hegemonia absolută.

Luna mai constituie obiectul atenţiei cineaştilor şi în Toto pe Lună, Paşi spre Lună, Pilotul lunar, Şoarecele pe Lună etc. Dar vechea ei rivală, planeta Marte, câştigă teren pe măsură ce cosmonautica înregistrează noi succese. Lucrul e lesne de înţeles dacă ne gândim că, după 1970, satelitul natural al Terrei va reveni probabil documentariştilor.

Spunem «vechea ei rivală» pentru că prima călătorie cinematografică pe Marte este întreprinsă de eroii filmului danez Nava cerească (Holger Madsen, 1917). Ei traversează spaţiul într-un fel de aeroplan şi descoperă pe planeta zeului războiului popoare blânde şi pacifiste, vegetariene şi antialcoolice, cu moravuri simple şi îmbrăcăminte sumară. O marţiană blondă vine pe Pământ împreună cu unul dintre cosmonauţi.

După această adaptare a unui roman de Sophus Michaelis, o adaptare a unui roman de Alexei Tolstoi: Aelita (lakov A. Protazanov, 1924). De fapt, o transcriere foarte liberă. Cea mai mare parte a acţiunii se petrece pe Pământ, incluzând conflicte şi personaje noi, care exprimă pregnant realitatea sovietică din perioada 1919—1924. Secvenţele înfăţişând planeta

Marte înainte şi după sosirea pământenilor au o legătură destul de vagă cu scenele similare din roman. Suava Aelita, victimă a dragostei şi a tiraniei părinteşti, devine regina care «domneşte dar nu guvernează» şi vrea să se folosească de răsculaţi pentru a obţine puterea efectivă. Iar romanticul şi îndureratul Los nu e decât un soţ zuliar, care visează toate întâmplările de pe Marte, distrugând până la urmă cu mâna lui planurile navei interplanetare… Nu e de mirare că Alexei Tolstoi a fost nemulţumit de aceste prefaceri şi că filmul a primit în acelaşi an replica parodică a desenului animat Revoluţia interplanetară.

Aelita înseamnă, totuşi, un incontestabil efort înnoitor. Subliniem forţa şi expresivitatea mişcărilor de masă, în scenele alegorice ale revoltei producătorilor de energie, originalele efecte de lumină, faptul că, prin anvergură şi complexitatea lor arhitecturală, decorurile marchează prima tentativă de «monumental» în istoria cinematografiei sovietice.

Peripeţiile marţiene ale lui Flash Gordon datează din 1937 şi spectatorii fideli ai filmelor ştiinţifico-fantastice au trebuit să aştepte treisprezece ani până la o nouă expediţie. O expediţie întâmplătoare, pentru că Rachetonava XM (Curt Neumann, 1950) pornise spre Lună. Oricum, pământenii descoperă tabloul dezolant al unei lumi devastate de un război atomic. Supravieţuitorii au regresat până la stadiul vârstei de piatră şi atacă expediţia, ucigând majoritatea membrilor ei. Doi savanţi izbutesc totuşi să pornească spre Pământ, dar ajunşi aproape de ţintă îşi dau seama că nu au destul carburant pentru aterizare. Şi atunci transmit prin radio un patetic mesaj de avertisment: Pământul nu trebuie să repete destinul tragic al lui Marte! …

Fără să depăşească un nivel artistic mediu, Rachetonava XM se impune prin nonconformismul său, în acel an 1950 când cinematograful american se înscrisese în orbita politicii beliciste. În aceste condiţii, avertismentul lansat de realizatorii filmului constituia un act de curaj. Spre cinstea celei de-a şaptea arte, nu e vorba de un fenomen singular.

Citând două titluri grăitoare, Zbor spre Marte şi Robinson Crusoe pe Marte, ne vom opri mai îndelung la Cucerirea spaţiului (Byron Haskin, 1955). Satelitul artificial «Roata» serveşte ca uzină de montaj a cosmonavei «Uliul», destinată explorării Lunei, sub comanda colonelului Merritt. Adjunctul lui Merritt este propriul său fiu, Barney. Soseşte un emisar de pe Pământ, comunicându-i lui Merritt avansarea la gradul de general şi ordinul de a porni spre Marte. În drum, generalul dă semne de nebunie. El îşi petrece timpul citind Biblia şi osândind tentativa de a descoperi lumi necunoscute, interzise de Dumnezeu oamenilor. Deoarece refuză să manevreze comenzile la amartizare, fiul său izbuteşte în ultimul moment să împiedice o catastrofă. Oamenii constată că suprafaţa lui Marte e împănată cu cratere de diferite dimensiuni. Această «descoperire» (confirmată de fotografiile luate de Mariner IV în 1965!) îi costă scump: rămas în cosmonavă, generalul începe să golească rezervoarele de apă potabilă. Barney încearcă să-l împiedice, tatăl său scoate revolverul şi e ucis accidental în încăierarea care urmează. Apa rămasă e raţionată cu zgârcenie, căci până la plecare mai sunt câteva luni. În sfârşit, ziua mult aşteptată a sosit. Dar, cu puţin înaintea orei H, un cutremur înclină cosmonava. După o muncă supraomenească, membrii expediţiei reuşesc s-o redreseze şi să decoleze exact înaintea unui nou cutremur.

Decorurile, trucajele, tehnica sunt excelente. Dar scenariul

— Pe care l-am redat special în extenso – e de un primitivism deprimant. Într-o perioadă în care literatura ştiinţifico-fantastică americană i-ar fi oferit zeci de subiecte de o mare ingeniozitate şi profunzime, producătorul George Pal s-a oprit la această povestioară melodramatică şi plictisitoare, agrementată cu conflictul vizibil confecţionat dintre tată şi fiu. Este o carenţă despre care criticul cinematografic francez Andre Bazin scria: «Problema ţine mai întâi de scenariu şi, oricât de paradoxal ar părea, la Hollywood lucrul cel mai greu de găsit este ceea ce nu costă aproape nimic: spiritul. Nu pentru că scenariştii americani ar duce lipsă, dar pentru că în acest domeniu, ca şi în altele, ei nu pot să impună cea mai neînsemnată noutate într-un sistem convenţional şi timorat». Mai târziu, vom vedea că există şi excepţii.

Interesul pentru planeta Venus e de dată mai recentă în filmul ştiinţifico-fantastic şi coincide, probabil, cu primul efort francez de anvergură în acest domeniu, Croaziere siderale (Andre Swoboda, 1942). Aeronauţii Robert şi Franţoise Monier plănuiesc o ascensiune în stratosferă cu un balon de concepţie proprie. Un accident de automobil îl imobilizează pe Robert, şi soţia sa este nevoită să pornească spre înălţimi cu laborantul Lucien. O manevră greşită a acestuia ridică balonul la altitudini nemaiatinse până atunci. După un zbor silit de 15 zile, cei doi reuşesc să aterizeze, dar se pomenesc în 1965, deci cu douăzeci şi trei de ani mai târziu. Robert are acum părul alb, iar Franţoise a îmbătrânit cu numai două săptămâni. Fenomenul acesta determină organizarea «croazierelor siderale» pentru cei dornici să efectueze salturi în timp. O expediţie pleacă spre Venus şi găseşte acolo, bineînţeles, cele mai frumoase femei din sistemul solar, având un vag aer de balerine dintr-o revistă de music-hall. Făcând parte din expediţie, Robert Monier îşi găseşte la întoarcere soţia, după două săptămâni, la fel de albită ca şi el.

Ideea de a folosi paradoxul timpului e lăudabilă, dar autorii filmului uită (sau nu ştiu) că acest paradox apare numai la viteze foarte mari, apropiate de aceea a luminii. Dacă adăugăm decorurile realizate în cel mai autentic stil pompier şi planeta Venus transformată într-o sucursală a lui Folies – Bergeres, vom înţelege indignarea resemnată a cronicarului: «Eşti mulţumit să vezi acest film pentru un singur motiv: te eliberezi de nostalgia nesatisfăcută pe care o sugera, în cutare sau cutare Istorie a cinematografului, atât de promiţătorul titlu Croaziere siderale»

După ce au avut de-a face cu Frankenstein şi Omul invizibil, Abbot şi Costello merg pe Marte (Charles Lamont, 1953). – Adică pornesc spre Marte, dar ajung pe Venus, de unde femeile i-au gonit cu 600 de ani în urmă pe bărbaţii infideli. Regina Allura şi supusele ei, îmbrăcate în costumul clasic al concursurilor de frumuseţe, hotărăsc că şi-au dovedit destul tăria de caracter. Dar pământenii se dovedesc a fi şi ei infideli şi sunt expediaţi urgent pe planeta-mamă.

Destul de sărac în umor de bună calitate, filmul include totuşi două secvenţe notabile: furtul de la bancă, unde urmările folosirii razei paralizante amintesc de Parisul adormit şi, mai ales, aterizarea la venirea de pe Venus. Abbot şi Costello nefiind tocmai specialişti în pilotaj, racheta zigzaghează printre zgârie-norii New York-ului; când se năpusteşte către Statuia Libertăţii, aceasta prinde viaţă şi se fereşte, îngrozită…

Ideea planetei fără bărbaţi i-a sedus şi pe alţi realizatori americani. Regină din afara spaţiului conduce regatul amazoanelor, situat tot pe Venus. Dar cosmonauţii anului 1985 din acest film, ca şi eroii peliculei precedente, ar fi găsit o situaţie asemănătoare şi pe cealaltă planetă vecină, devreme ce încântă- toarea Nyiah, Diavoliţa de pe Marte, vine pe Pământ ca să procure bărbaţii aşteptaţi de supusele ei cu nerăbdare. Această proiectare în viitor a unui cunoscut episod din Odiseea pare să aibă raţiuni profunde, dacă suntem de acord cu caracterizarea lui Luis Gaşca: «Regină din afara spaţiului este… O versiune interplanetară a matriarhatului american».[[16]](#footnote-16)

După aceste vodeviluri, mărturisite sau nu, coproducţia polono-germană Steaua tăcerii (Kurt Maetzig, 1960) aduce vibraţia gravă a unui avertisment îndreptăţit. Ecranizare destul de fidelă a romanului lui Stanislaw Lem Astronauţii, filmul relatează cu sobrietate istoria primei expediţii pe Venus. Organizarea ei a fost determinată de descoperirea pe Pământ a unui mesaj interpretat de maşinile electronice drept o dovadă a intenţiilor agresive ale venusienilor. Dar echipajul multinaţional al imensului «Cosmocrator» nu găseşte pe «steaua tăcerii» decât urmele unei civilizaţii cândva înfloritoare. Pentru că venusienii, împărţiţi în două tabere vrăjmaşe, s-au exterminat reciproc într-un război atomic total.

Morală e evidentă şi realizatorii au refuzat soluţia facilă a condamnării verbale, optând pentru demonstraţia prin imagini de o mare tensiune emoţională, cum sunt cele ale pădurilor vitrificate şi ale oraşelor moarte. Dacă pregătirea zborului şi călătoria însăşi mai cedează uneori convenţionalului, în secvenţele de pe Venus insolitul depăşeşte treapta şocului provocat de nou şi ingenios, dobândind veritabile valenţe poetice.

Una dintre ultimele explorări cinematografice ale lui Venus este întreprinsă de eroii filmului sovietic Planeta furtunilor (Piotr Kluşanţev, 1961). Ei descoperă o lume frământată de convulsiile erupţiilor şi cutremurelor, bântuită de miasme nocive, populată de o faună şi o floră de tip antediluvian. O natură superbă dar ostilă, care-şi apără tainele cu înverşunare. Şi o singură rază de lumină: prezenţa abia perceptibilă a unei făpturi întrezărite în oglinda unui ochi de apă. Împreună cu dovezile materiale ale prezenţei unor fiinţe evoluate, venite probabil de pe un alt corp ceresc, această apariţie fugară exprimă fără ostentaţie credinţa în pluralitatea lumilor locuite.

Credinţa aceasta, mult mai veche decât fantasticul – ştiinţific, nu se limitează la sistemul nostru solar – şi fantezia cineaştilor nu putea decât s-o imite. Planeta interzisă (Fred Me Leod Wilcox, 1956), de pildă, înfăţişează tribulaţiile unor astronauţi pe Altair IV. Cercetând împrejurările dispariţiei unei expediţii pornite într-acolo cu douăzeci de ani mai înainte, ei îl găsesc pe unicul supravieţuitor, doctorul Morbius şi pe fiica sa, născută pe planetă – dacă nu-l punem la socoteală şi pe robotul Robby, despre care am mai vorbit. Anchetatorii află de la Morbius că Altair IV a fost leagănul super-civilizaţiei Krelilor, nimiciţi într-o singură noapte de o forţă misterioasă. Doctorul nu le spune însă că, descifrând textele rămase de la

Kreli şi reconstituind câteva dintre invenţiile lor, vrea să-şi impună voinţa întregii lumi… Hărţuiţi de o prezenţă invizibilă, pe care nimic n-o poate înlătura, noii veniţi descoperă până la urmă că au de-a face cu un produs al celei mai înfricoşătoare invenţii a Krelilor: maşina de materializat dorinţele. Acest produs indestructibil este Răul secretat de inconştientul colectiv al rasei dispărute. Răul, a cărui eliberare a dus la nimicirea Krelilor şi pe care Morbius, ucenic vrăjitor al secolului al XXIII-lea, va încerca să-l utilizeze, sfârşind la fel de tragic.

Din nou, speculaţii psihanalitice – de astă dată cu ecouri din Jung, ale cărui arhetipuri le evocă materializarea monstruoasă a inconştientului. Dar intenţiile realizatorilor sunt onorabile şi alegoria e transparentă: Ştiinţa poate deveni duşmanul implacabil al omului, care continuă să nesocotească primejdiile utilizării ei neraţionale.

Mai puţin sofisticat, acelaşi mesaj străbate şi Această insulă Pământul (Joseph Newman, 1956). Doi savanţi atomişti, Cal Meacham şi Ruth Adams, sunt răpiţi de metalunianul Exeter pentru a-i ajuta pe compatrioţii săi în lupta împotriva unui misterios agresor cosmic. Ei ajung însă prea târziu: pe Metaluna au rămas doar câţiva supravieţuitori, printre care Stăpânul Suprem. Acesta hotărăşte să întemeieze o colonie pe Pământ şi, în acest scop, îi ordonă lui Exeter să-i priveze pe Cari şi Ruth de liberul arbitru. Savanţii pământeni evadează, ajutaţi, de altfel, de Exeter, convins de ineficacitatea emigrării. Toţi trei izbutesc să treacă de barajul mutanţilor jumătate-oameni, jumătate-insecte – şi se întorc spre Pământ. Ajunşi în atmosferă, Cal şi Ruth părăsesc astronavă cu un avion. Copleşit de destinul tragic al rasei sale, Exeter se precipită în ocean.

Efortul spre verosimilitate ştiinţifică al realizatorilor este lăudabil, ca şi modul în care au reuşit să dea o aură de discretă şi autentică stranietate planetei Metaluna. Şi nu e vorba doar de exercitarea firească a unor virtuţi profesionale. Peisajul dezolant, devastat de explozii, mutanţii hidoşi, victime ale aceluiaşi cataclism, îl obligă pe spectator să nu rămână indiferent la avertismentul implicit. Un schimb rapid de replici izolează, de altfel, ideea centrală a filmului. În astronava care zboară spre Metaluna, Cal Meacham îi reproşează lui Exeter că vrea să silească doi oameni de ştiinţă, pe el şi pe Ruth Adams, să lucreze pentru război. «Am învăţat asta pe Pământ», răspunde liniştit metalunianul…

Filmele prezentate până acum ne dau o imagine în general liniştitoare a primului contact cu civilizaţiile extraterestre, în cel mai rău caz, avem de-a face cu intenţiile agresive ale unor conducători autocraţi (Mongo, Stăpânul Suprem) şi nu cu conflicte de anvergură, desfăşurate chiar pe suprafaţa planetei noastre. Acestea din urmă se grupează într-un capitol tematic pe care l-am putea numi, după ’cea mai celebră ilustrare a lui,

Dar producătorii se vor gândi

RĂZBOIUL LUMILOR, destul de târziu la romanul lui

Wells, respingând, în urmă cu câteva decenii, proiectul de ecranizare al marelui Eisenstein şi privându-ne astfel de o capodoperă virtuală. Ei recurg, în schimb, la scenarii «originale» de o calitate dubioasă… O echipă de savanţi americani, efectuând cercetări secrete la Polul Nord, asistă la căderea unei farfurii zburătoare al cărei metal dereglează busolele. Chemată în ajutor, armata descoperă printre resturile aparatului Creatura (Cristian Nyby, 1950), un monstru vegetal, pus imediat la păstrare într-un bloc de gheaţă. Gheaţa se topeşte într-un accident de laborator şi monstrul decongelat devine obiectul unei vii dispute: savanţii vor să-l supună unor experienţe, iar militarii ar prefera să-l distrugă, socotindu-l primejdios. Temerile lor sunt îndreptăţite de două crime. Monstrul este electrocutat.

Sfârşitul lasă să dăinuie misterul originii creaturii dintr-o altă lume. «Este ea o fiinţă de o inteligenţă superioară, ale cărei însuşiri le întrec pe cele ale spiritului uman, sau un automat al cărui unic ţel este nimicirea speciei noastre?». Această întrebare din pliantul publicitar al filmului este de stringentă actualitate pentru un public strivit sub avalanşa ştirilor fanteziste despre farfuriile zburătoare.

Întreţinerea sentimentului de nesiguranţă şi de panică latentă se dovedeşte a fi o operaţie rentabilă. Şi atunci, Omul de pe planeta X vine pe Pământ ca să pregătească o invazie iminentă, Fantoma din spaţiu răspândeşte teroarea până în ziua când sfârşeşte prin a se dezintegra, iar Zombiile din stratosfera sunt utilizate de marţieni ca avangardă.

În 1953, Byron Haskin realizează, în sfârşit, Războiul lumilor. Nu-i vom reproşa scenaristului Barre Lyndon că acţiunea se desfăşoară în America şi în epoca noastră, sau că maşinile de luptă tripode ale marţienilor au fost înlocuite cu farfurii zburătoare. Pentru spectatorul de azi, invincibilitatea invadatorilor este într-adevăr mai pregnantă atunci când, după eşecul armelor clasice, superbomba atomică nu poate nici ea distruge câmpul de forţă care-i protejează. Vom tolera şi intriga amoroasă, inexistentă în roman, consolându-ne cu gândul că Juies Verne şi Conan Doyle au avut şi mai mult de suferit în această privinţă. Dar nu putem fi de acord cu escamotarea ideii pentru a cărei afirmare a fost scris, de fapt, romanul: progresul tehnico- ştiinţific, neînsoţit de un progres asemănător al principiilor morale, constituie o primejdie pentru omenire. După cum ni se pare cu totul inacceptabilă, în raport cu spiritul cărţii şi cu ateismul scriitorului, secvenţa finală: o farfurie zburătoare se prăbuşeşte în faţa unei biserici înţesate de refugiaţi; trapa ei se deschide, lăsând să iasă mâna cu trei degete a unui invadator muribund; miracolul divin implorat de mulţime s-a înfăptuit, prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte.

Aceste serioase rezerve nu ne fac să trecem cu vederea meritele filmului. Cu excepţiile amintite, scenariul este construit cu o abilitate subliniată de montajul excelent. Trucajele sunt la înălţime şi realizatorii nu săvârşesc greşeala de a-i prezenta excesiv pe marţieni. Trebuie să menţionăm, în sfârşit, utilizarea inteligentă a culorii, chiar dacă intercalarea fragmentelor în alb-negru desprinse din jurnalele de actualităţi fisurează întrucâtva unitatea cromatică a peliculei.

Modalitatea spectaculară a temei continuă să trezească interesul marelui public şi, deci, al producătorilor. Ucigaşii din spaţiu vin de pe asteroidul Delta, în căutarea unor condiţii mai bune de viaţă şi invazia lor eşuează numai după ce militarii recurg la serviciile unui savant atomist. Pământul împotriva farfuriilor zburătoare debutează cu lansarea unor cosmonave, interceptate de misterioşii pasageri ai aparatelor în formă de disc. Aceştia nu se mulţumesc cu supremaţia lor spaţială, ci aterizează şi distrug o parte a Washingtonului, înainte de a putea fi neutralizaţi. Originari de pe o planetă situată odinioară între Marte şi Saturn, Misterianii pe care-i înfruntă Armata defensivă a Pământului au fost obligaţi de un cataclism să emigreze pe Marte. Iar acum, precedaţi de un monstru care seamănă cu Godzilla dar nu e decât un robot perfecţionat, descind din (evident!) farfuriile lor zburătoare în Japonia, căutând un teren pe care să-şi clădească o bază permanentă. Japonezii cer ajutorul Organizaţiei Naţiunilor Unite şi armata Pământului îi înfrânge pe Misteriani, graţie unei puşti electronice.

Cu toată naivitatea convenţională a scenariului, filmul este interesant nu numai pentru că Inoshiro Honda demonstrează acelaşi meşteşug regizoral ca în Godzilla. Apare aici o idee generoasă, întâlnită destul de des în literatura ştiinţifico-fan- tastică occidentală: unirea pământenilor trebuie să se realizeze, chiar dacă singurul ei catalizator ar fi o invazie cosmică. Apreciem intenţia, fără a trece cu vederea confuzia…

Dorinţa de originalitate se traduce uneori prin schimbarea naturii agresorilor extratereştri, care nu mai sunt creaturi umane sau măcar vag umanoide, ci insecte gigantice (Monştri cosmici) sau plante carnivore (Ziua trifidelor). O serie de filme descriu însă o invazie mai subtilă şi mai primejdioasă. Fiara cu un milion de ochi pune stăpânire pe spiritul tuturor locuitorilor dintr-un sat. Invazia hoţilor de trupuri duce la anihilarea voinţei şi a emoţiilor, lăsând oamenilor doar dorinţa de a trăi. Experienţa lui

Quatermass se soldează cu o catastrofă: echipajul cosmonavei proiectate de savantul Quatermass este decimat de un organism străin, care-l transformă pe unicul supravieţuitorântr-un monstru redutabil, periclitând Londra cu proliferarea sa vertiginoasă. Quatermass ÎI ni-l înfăţişează pe acelaşi savant dejucând planurile dominatoare ale unor făpturi venite dintr-o altă lume, în interiorul unor falşi meteoriţi; oamenii care se apropie de punctul de impact sunt invadaţi de aceste făpturi şi marcaţi cu un semn în formă de V, devenind simple maşini biologice purtătoare ale unei entităţi străine. «Cu aceste două filme – scrie J. P. Torok— Val Guest şi echipa sa creau un stil de science- fiction apropiat de neorealism, atent la realitatea ascunsă a ororii, care trebuie circumscrisă în decorul exact al vieţii cotidiene, pentru a se face perceptibilă».

Din fericire pentru spectatorii copleşiţi de atâtea orori, ideea pătrunderii unei fiinţe străine în trupul unui pământean, şi, prin extindere, ideea colonizării «din interior» a planetei noastre se pretează şi la comedie. Dovada o constituie Omicron (Ugo Gregoretti, 1963), premiat la Festivalul internaţional al filmului comic şi umoristic de la Bordighera. Încorporat în muncitorul Angelo Trabucco, Omicron, cercetaşul de pe Ultra, face cunoştinţă cu rânduielile pământene într-o suită de întâm- plări amuzante, nelipsite de o vădită (uneori ostentativă) finalitate satirică. Misiunea lui pare a fi încununată de succes: extratereştrii pun stăpânire pe trupurile oamenilor din «grupa l-a», reprezentanţii claselor posedante. O izbândă efemeră, însă. Conştiinţa oamenilor din «grupa ll-a», cei care muncesc, poate fi anihilată o vreme, dar până la urmă se trezeşte şi se revoltă, aşa cum s-a revoltat Angelo Trabucco împotriva intrusului Omicron (dublul rol este interpretat cu dezinvoltură de Renato Salvatori).

Ne întoarcem şi sfârşim în registrul grav cu Horla, ecranizare a povestirii cu acelaşi titlu a lui Maupassant. E totodată o întoarcere la sursa ideii invaziei subtile, povestirea datând din anul 1886. Deci, o făptură invizibilă bântuie casa izolată a unui scriitor solitar (Laurent Terzieff), care îşi dă seama că e vorba de avangarda unei rase vrăjmaşe omului şi încearcă zadarnic s-o nimicească într-o explozie. Simţind că Horla e pe cale să-i răpească liberul arbitru, eroul se sinucide. Reuşita filmului constă, ca şi în cazul seriei Quatermass, în maniera realistă de abordare a fantasticului. Înţelegând sensul exact al povestirii, regizorul Jean-Daniel Pollet a optat pentru existenţa obiectivă a fenomenelor care-l torturează pe erou. Dacă poate fi vorba de un început de alienare, atunci el este privit ca un efect şi nu ca o cauză. De aici impresia de veridicitate, pe care nu o alterează nici măcar utilizarea unui procedeu mai neobişnuit: corespondenţa dintre mişcarea sufletească a eroului şi variaţia culorilor pe ecran.

Constatarea care se impune, la sfârşitul acestui capitol, este că invaziile extraterestre se soldează, în general, cu distrugeri limitate la un anumit individ, grup sau teritoriu. Vâna apocaliptică a inspirat însă cineaştilor şi viziuni mai sumbre.

Este şi titlul unui film realizat de SFÂRŞITUL LUMII Abel Gance în 1931 după romanul lui Camille Flammarion. De ce natură sunt primejdiile care ameninţă existenţa întregii populaţii a globului?

Anticipaţia clasică recurge la ipoteza unui cataclism cosmic, în filmul lui Gance, de pildă, o cometă se apropie de Pământ şi astronomul de Murcie anunţă urbi et orbi iminenţa coliziunii fatale. Ca şi Flammarion, regizorul urmăreşte reacţiile diferitelor grupuri umane în faţa morţii aparent inevitabile. Aparent – pentru că astronomul a făcut o mică eroare de calcul.

Una dintre cele mai cunoscute variaţii pe tema imaginarei coliziuni este intitulată chiar Când lumile se ciocnesc. Aici, Pământul este ameninţat de planeta Bellus, care se apropie împreună cu surata ei, Zyra. Singura soluţie, exodul pe Zyra. O mare întreprindere americană construieşte o rachetă evident incapabilă să cuprindă toată populaţia globului. Şi, evident, «aleşii» vor fi reprezentanţi ai modului de viaţă american, pe care-l vor transplanta pe pământul cel nou.

Alegoria este transparentă şi naivă, începând cu numele planetei – berbec: «Dacă sfârşitul lumii trebuie să fie urmarea unui nou conflict generalizat, civilizaţia americană nu va pieri în întregime. Cel puţin asta expune Când lumile se ciocnesc, care prin simbolul rachetei – arcă a lui Noe, nu ezită să facă dintr-un pumn de americani aleşii lui Dumnezeu.» x într-o situaţie similară, realizatorii filmului japonez Satelitul misterios au ales o rezolvare mult mai rezonabilă. Planeta R este distrusă înaintea coliziunii, graţie descoperirii secrete a unui savant din Ţara Soarelui Răsare. Şi totul este agrementat cu intervenţia benefică a emisarilor îndepărtatei Păiră, veniţi pe Pământ ca să ne avertizeze şi să ne ajute (… Cu toate că seamănă cu nişte mari stele de mare, prevăzute cu un ochi ombilical).[[17]](#footnote-17)

După 1960, s-a încercat o înnoire a temei. În Călătorie către fundul mării, un submarin atomic uriaş îşi face cursa de probă. Când iese la suprafaţă, în apele polare, cerul e în flăcări: centura de radiaţii Van Allen s-a apropiat de Pământ şi a început să ardă. Pentru a preveni catastrofă, amiralul Nelson, comandantul submarinului, lansează o rachetă atomică a cărei explozie va dispersa brâul de foc în spaţiu. Un submarin este şi protagonistul filmului Ocolul lumii sub miri, unde pericolul constă într-o serie de explozii vulcanice abisale, însoţite de cutremure. Iar încercarea lui Stephen Sorenson de a ajunge la miezul incandescent al Pământului, pentru a procura o nouă sursă de energie, are drept rezultat 0 fisură în globul terestru.

Cu toate că şi în acest ultim film sfârşitul lumii este evitat în extremis, avertismentul nu e greu de depistat: fisură a fost provocată de exploziile atomice dirijate, care au slăbit rezistenţa scoarţei terestre. Şi astfel, pătrundem într-o nouă şi mult mai bogată zonă tematică, asistând la trecerea cauzelor catastrofei de pe seama factorilor naturali pe aceea a experienţelor nucleare sau a unei conflagraţii.

În primul capitol, aminteam despre filmul de animaţie ceh Atomul la răspântie şi despre semnificaţia apariţiei lui la numai un an după tragedia Hiroşimei. Tot un film ceh va pune pentru întâia oară cu acuitate problema responsabilităţii savantului în epoca atomică, pornind de la un cunoscut roman al lui Karel Capek, publicat în 1924. Krakatit (Otokar Vavra, 1948), constituie un exemplu rareori egalat de respectare a spiritului operei ecranizate, prin adaptarea pateticului avertisment al lui Capek la realităţile contemporane. E adevărat că şi în roman inginerul Prokop, căruia Karel Hoger îi dă o deosebită strălucire pe ecran, declară fără echivoc: «Eu am descoperit exploziile atomice!». Dar pentru a acţiona cu maximă eficienţă asupra conştiinţei spectatorului, distrugerea imaginarului Grottup este pusăsub semnul de neconfundat al ciupercii care a întunecat soarele la 6 august 1946.

Prin finalul său, Krakatit lasă deschis drumul către utilizarea paşnică a noii energii. Alte filme îşi propun să denunţe primejdia sinuciderii colective descriind urmările unui război atomic global. În Cinci (Arch Oboler, 1951) supravieţuitorii – un ghid la Empire State Building, o femeie însărcinată, un funcţionar de bancă, un portar negru şi un alpinist – rătăcesc printre ruinele unui mare oraş, care poate fi New York-ul sau oricare altă metropolă a lumii. Într-o dezlănţuire de patimi şi instincte, până la urmă rămâne doar cuplul format din ghid şi femeia care şi-a pierdut copilul. Adam şi Eva? … Mai curând Deucalion şi Pâra, după un potop stârnit nu de mânia lui Zeus, ci de nesăbuinţa oamenilor.

Oboler a ştiut să se ferească de grandilocvenţa şi melodra- matismul spre care ar fi putut să-l împingă acest subiect de un simbolism destul de naiv. Filmul pare un documentar turnat după catastrofă, cu mijloace precare. Şi Franţois Truffaut consideră că această manieră, impusă poate şi de bugetul redus, era singura indicată în cazul respectiv: «Mă gândesc cu groază la ratarea care s-ar fi produs dacă filmul ar fi fost conceput şi realizat potrivit normelor producţiei americane» -[[18]](#footnote-18)

Supravieţuitorii războiului atomic apar în numeroase alte filme, realizate în diferite ţări. Uneori, ei nici nu mai sunt oameni în adevăratul înţeles al cuvântului – ca rezultat al mutaţiilor provocate de creşterea radioactivităţii (Oamenii-cârtiţe). Alteori, sunt siliţi să abandoneze Pământul, care nu le mai poate oferi condiţii prielnice de viaţă (2+5: Misiunea Hydra).

Omenirea ar putea să şi dispară cu desăvârşire – cel puţin în viziunea realizatorilor filmelor Marele război mondial, Prietenul, Semăn împotriva vântului. Cu toată coloratura ironică a ultimei producţii citate (un marţian încearcă să reconstituie epoca noastră după un dicţionar Larousse), această categorie, care ilustrează literalmente tema în discuţie, aduce pe ecran fiorul grav al consecinţei finale. Şi cel mai strălucit reprezentant al ei ni se pare a fi Pe plajă (Stanley Kramer, 1959). Ecra- nizând romanul cu acelaşi titlu al lui Nevil Shute, filmul ne înfăţişează urmările unui al treilea – ipotetic – război mondial. Datorită radioactivităţii excesive a atmosferei, întreaga emisferă nordică a devenit un vast cimitir. Curenţii de aer contaminat se îndreaptă încet dar sigur către Australia, unde viaţa subzistă încă. O viaţă condamnată, ale cărei tresăriri sunt surprinse cu fineţe de realizator… Printre aceşti ultimi oameni se numără şi membrii echipajului unui submarin atomic american, aflat în imersiune în momentul declanşării catastrofei. Alertaţi de semnalele morse provenind de undeva din Statele Unite, ei pornesc în recunoaştere, însufleţiţi o clipă de speranţa găsirii unor supravieţuitori. Dar semnalele sunt provocate de mişcările capricioase ale unei sticle aşezate deasupra manipulatorului şi agăţate de sfoară unei jaluzele bătute de vânt. Întorşi pe ultimul ţărm, mar[[19]](#footnote-19)inarii îşi iau rămas bun de la prietenii lor, care aşteaptă din oră în oră curenţii radioactivi şi se îmbarcă din nou, vrând să moară pe pământul Americii.

Beneficiind de aportul unor actori de prim rang (Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins, Donna Anderson), Stanley Kramer a realizat o peliculă de incontestabilă valoare artistică. Secvenţe ca aceea a confruntării dezertorului cu periscopul şi megafonul submarinului nevăzut sau a sinuciderii colective travestite în cursă automobilistică vor rămâne în cinemateca ideală a fantasticului – ştiinţific. Cât despre acuzaţia că eroii mor prea «frumos», că nimeni nu se revoltă împotriva destinului şi nu caută o soluţie, un mijloc de a salva rămăşiţele omenirii, ea ni se pare izvorâtă dintr-o neînţelegere. Resemnarea nu are nimic de-a face, aici, cu filosofia resemnării. Ea acţionează, dimpotrivă, ca un stimulent asupra spectatorului, amplificându-i refuzul dispariţiei ca individ şi ca specie. Acest continuu travaliu subteran este subliniat con- trapunctic de laitmotivul banderolei fluturându-şi chemarea peste piaţa din ce în ce mai pustie: Mai este încă timp, fraţilor! Departe de a fi defetist, Kramer a înţeles deci că problema esenţială a zilelor noastre este de a preveni catastrofa şi nu de a limita consecinţele ei.

Spre cinstea cineaştilor, această atitudine nu e singulară. Filmul-avertisment a devenit o categorie larg reprezentată şi reprezentativă, cu reuşite ca Digul, Doctor Strangelove, etc. Sunt tot atâtea false anticipaţii pe termen scurt, care ne facilitează trecerea la o nouă temă, ultima din cadrul succintei noastre prezentări.

LUCRURILE CARE VOR FI

Am menţionat, în primul capitol, tentativele de a fixa pe peliculă viziuni fragmentare ale viitorului, mai ales sub aspectul invaziei maşinilor domestice (Segundo de

Chomon, Lortac etc). Ceva mai târziu, fantezia cineaştilor se exercită şi în direcţia anticipaţiei edilitare (Madridul în anul 2000, Berlin, simfonia unui mare oraş). Primul film care trasează tabloul cuprinzător al unui viitor ipotetic este însă Metropolis.

Potrivit istoriei anecdotice a celei de-a şaptea arte, ideea filmului este legată de primul contact vizual al regizorului Fritz Lang şi al producătorului Erich Pommer cu zgârie-norii din Manhattan. Partea de la suprafaţă a oraşului gigantic este într-adevăr un conglomerat de blocuri cu zeci de etaje, printre care circulă automobilele «de tip special», metroul aerian şi avioanele desenate după tiparele anului 1926. Aici trăiesc stăpânii, în palate şi grădini cu fântâni ţâşnitoare şi păuni multicolori. Dedesubt se află maşinile furnizoare de energie. Iar muncitorii

— Sclavi care le mânuiesc îşi au locuinţele mizere şi mai afund, în galeriile subterane.

Filmul îi prezintă cu îndurerată simpatie pe oamenii istoviţi de efort, care caută oalinare iluzorie în predicile Mariei. Iluzorie, pentru că fecioara cu nume evocator nu vrea decât să găsească un mediator între Creier şi Mână. În acest joc naiv de simboluri, mediatorul nu poate fi decât Inima – recte îndrăgostitul Eric Masterman. După răzvrătirea şi distrugerile provocate de incitările falsei Maria, John Masterman se întâlneşte în faţa catedralei cu Contramaistrul (Heinrich George), care-i reprezintă pe muncitori. Şi la insistenţele lui Eric, îi întinde în sfârşit mâna, în vreme ce pe ecran apar titlurile finale: «Creierul şi Munca trebuie să fie parteneri» şi «Vă trebui să reconstruim împreună».

Metropoliş constituie rezultatul unui efort de anvergură, întreprins poate cu ambiţia secretă de a reedita, într-o formulă mai concentrată, monumentalul film al lui D. W. Griffith Intoleranţă. Georges Sadoul îl consideră «sfârşitul şi încoronarea cinematografului german de după război»[[20]](#footnote-20) şi numeroase secvenţe antologice îndreptăţesc această apreciere. Dar capodopera lui Fritz Lang este tributară unei concepţii de bază eronate, care a dat naştere la interpretări contradictorii. Michel Laclos vorbeşte despre «satira societăţii viitoare, dominate de chipul îngheţat al Robotului – Capital»[[21]](#footnote-21). Sadoul se referă la «teoriile supraimperialiste enunţate de Hilferding înainte de 1914»[[22]](#footnote-22). Iar J. Siclier şi A. S. Labarthe deplâng «grandilocvenţele deja naţional-socializante ale scenariului lui Thea von Harbou care, prin intermediul unor anticipaţii în maniera lui Wells sau Juies Verne, căuta să predice unirea capitalului şi a muncii…»[[23]](#footnote-23). Nu ne rămâne decât să-i dăm cuvântul regizorului însuşi: «Personal, nu-mi place Metropolis, pentru că mi se pare că filmul încearcă să rezolve o problemă socială într-o manieră puerilă. Trebuie, de altfel, să accept responsabilitatea, cu toate că ea nu-mi aparţine în întregime» Remarcând eleganta piruetă verbală cu care Lang se dezice de crezul politic al fostei sale soţii, ne vom însuşi succinta sa caracterizare: o problemă socială rezolvată într-o manieră puerilă.

Dacă Metropolis ne prezintă imaginea unui viitor nedefinit, adecvat cadrului istorico-geografic imaginar, acţiunea filmului înaltă trădare se petrece în anul 1985, când două mari puteri – Statele Atlantice, cu capitala New York şi Statele Europei, cu capitala Londra – sunt în pragul războiului, datorită unui incident de frontieră. Doctorul Seymour, conducătorul englez al Ligii Mondiale a Păcii, este obligat de preşedintele Statelor Europei să citească un mesaj radiofonic incitator. El îi substituie însă o ştire falsă: Europa vrea să negocieze cu Statele Atlantice. Preşedintele trage asupra lui dar este ucis de doctor, care va fi executat, fericit că pacea lumii a fost salvată…

O realizare meritorie şi o secvenţă care depăşeşte pacifismul călduţ al celorlalte: Evelyne, fiica doctorului, îşi îndeamnă tovarăşele de muncă să se ridice împotriva războiului.

În 1936, William Cameron Menzies realizează, după scenariul lui Wells, cea mai impunătoare anticipaţie cinematografică dinainte de război: Lucrurile care vor fi. Îmbrăţişând aproape un secol (1940—2036), filmul descrie, într-o viziune proprie şi altor lucrări ale marelui scriitor englez, crahul civilizaţiei supuse unui război bacteriologic total. Decimaţi de «Febra rătăcitoare», supravieţuitorii izbutesc totuşi să pună temeliile unui nou început. Dar un dictator, domnind asupra unei părţi din fosta Anglie, vrea să-şi subjuge prin forţă vecinii. Savanţii organizaţi într-o eficientă tehnocraţie universală intervin şi-l neutralizează. Ştiinţa şi tehnica sunt puse în slujba omenirii, care pregăteşte călătoriile interplanetare.

La apariţia studiului Anticipaţii sau Despre influenţa progresului mecanic şi ştiinţific asupra vieţii şi gândirii umane (1901), un critic propunea guvernului englez să-l subvenţioneze pe Wells, ca să poată profetiza în continuare. Filmul demonstrează că imaginaţia scriitorului nu-şi pierduse aripile după trei decenii şi jumătate: «Maşini fabricau case, electricieni în scafandre captau energia marină, aparate produceau artificial lumina de zi, avioane-pachebot circulau în văzduh, cetăţenii purtau brăţări cu aparate emiţătoare şi receptoare de T.F.F.; televiziunea îşi avea locul în viaţa obişnuită, locuitorii Pământului regenerat purtau haine simple şi practice. Într-un cuvânt, era acolo ce să te facă să te minunezi, să visezi şi să reflectezi».1

După douăzeci de ani, cinematografia engleză avea să încerce un nou efort amplu pe tărâmul anticipaţiei. El nu poate avea însă nimic comun cu Lucrurile care vor fi, aşa cum îşi închipuie J. Siclier şi A. S. Labarthe.[[24]](#footnote-24) Filmul lui Wells şi Cameron este, în esenţă, optimist, pătruns de încredere în triumful final al raţiunii. Pe când 1984 ecranizează un roman al lui George Orwell despre care Kingsley Amis scrie, cu blândă obiectivitate: «… această mare operă de isterie intimă este unul dintre cele mai cunoscute exemple de utopie totalitară răuvoitoare».[[25]](#footnote-25)

Alte intenţii stau la baza povestirii lui Robert Sheckley A şaptea victimă, ecranizată de regizorul italian Elio Petri, sub titlu! A zecea victimă. Satiră amară a unor realităţi contemporane, societatea viitoare imaginată de scriitorul american a legalizat crima individuală pentru a evita crima colectivă, războiul. Oricine poate participa la «marea vânătoare», având dreptul de a ucide, pe rând, zece oameni, cu condiţia de a deveni, după fiecare crimă, «victimă» avizată. În ambele ipostaze, supravieţuirea depinde de sângele rece şi iuţeala reflexelor fiecăruia. Ingeniosul şi cumplitul final al povestirii, în care «asasinul» se îndrăgosteşte de «victimă», crede că sentimentul îi e împărtăşit şi e împuşcat în ultima clipă, a fost înlocuit, din păcate, cu un happy-end pe care talentul lui Marcello Mastroianni şi sex-appealul Ursulei Andress nu-l pot salva de banal şi facil. Totuşi, «A zecea victimă e primul film italian în care fantasticul – ştiinţific a fost acceptat ca un „mod de a vedea “fără păreri preconcepute şi falsă pudoare, un film inteligent şi cu momente splendide, plin de idei şi de spirit satiric».[[26]](#footnote-26)

În mod firesc, mai târziu chiar decât ar fi fost de aşteptat, reprezentanţii curentelor «de avangardă» au abordat fantasticul-ştiinţific, ca o modalitate suplimentară de afirmare a crezului lor estetic. Tema în discuţie i-a sedus, de pildă, pe doi dintre exponenţii «noului val» al cinematografiei franceze: Jean-Luc Godard şi Franţois Truffaut.

Godard a cochetat cu genul în 0 lume nouă, scheciul său din filmul în patru părţi Rogopag (1962). Renunţând la clişeul consecinţelor unui conflict nuclear, el făcea să explodeze o bombă care, fără să ucidă pe nimeni, distruge toate relaţiile logice din mintea oamenilor. Alphaville (1965) ne înfăţişează o insolită aventură a lui Lemmy Caution, popularul erou al filmelor de spionaj, interpretat ca de obicei de Eddie Constantine. De astă dată, Lemmy este trimis în misteriosul Oraş – Alfa pentru a intra în legătură cu savantul profesor Von Braun. După o seamă de peripeţii, el află că oraşul este supus logicii implacabile a creierului electronic Alfa 60, cu care se întâlneşte într-o dramatică confruntare. Profesorul moare iar Lemmy distruge creierul electronic şi fuge cu fiica profesorului, Nataşa (Anna Karina), în vreme ce Alphaville se dezintegrează.

Filmul a stârnit discuţii pasionate şi contradictorii, ca mai toate realizările lui Godard. O mare parte a presei l-a acoperit cu laude, în vreme ce «Leş Temps Modernes», de pildă, a publicat comentarii cu titluri îndeajuns de grăitoare: Alphaville sau beta film? Şi în legătură cu Alphaville; mecanismele unei imposturi[[27]](#footnote-27). O atitudine negativă au adoptat şi cronicarii revistelor specializate, scriind de pildă: «Alphaville este neantul în formă de film; este vidul care ar vrea să fie luat drept un creier electronic».[[28]](#footnote-28)

Dincolo de aceste exagerări polemice, filmul se resimte de pe urma asimilării grăbite a unor laitmotive ştiinţifico- fantastice şi a redării lor în imagini convenţionale. Implicaţiile filosofice ale relaţiei om-maşină sunt exprimate astfel fără des- tulăsupleţe şi ingeniozitate. Este tributul plătit pentru apropierea superficială de un gen «la modă», care cere însă creatorilor aceeaşi meditaţie preliminară că domeniile tradiţionale.

Pornind de la un text de science-fiction de pe acum clasic, 451° Fahrenheit de Ray Bradbury, Franţois Truffaut renunţă şi mai categoric decât Godard la elementele de anticipaţie spectaculoasă (în roman exista, de pildă, un câine-robot înzestrat cu un sistem olfactiv capabil să reţină şi să identifice zece mii de nuanţe de mirosuri şi folosit la vânătoarea de oameni). Regizorul a declarat, de altfel, la conferinţa de presă dinaintea prezentării filmului la Festivalul de la Veneţia: «în toată povestea asta nu e nimic ştiinţifico-fantastic. Nu e nicio ştiinţă în a distruge cărţi. Nici nu e nevoie de multă fantezie, pentru că se întâmplă în fiecare zi. La Djakarta, la 2 mai 1964, au fost ruguri de cărţi pe străzi; în anul 1965, în Africa de Sud au fost arse peste zece mii». Pentru a realiza, totuşi, decalajul temporal cerut de această fabulă cu pompieri-incendiatori, el a recurs la notaţii psihologice subtile, care comunică spectatorului solitudinea personajelor, nevoia lor de afecţiune, neliniştea amorţită cu pilule euforice – prin intermediul magistralei interpretări a protagoniştilor Oskar Werner şi Julie Christie.

În final, ca şi în roman, Montag, urmărit de foştii săi colegi îşi găseşte refugiul în pădurea unde se ascund oamenii-cărţi, memoria şi conştiinţa omenirii, speranţa ei într-o întoarcere la valorile fără de care adevăratul progres e de neconceput. Dar caracteristica dominantă a filmului rămâne aceea de avertisment împotriva consecinţelor posibile ale unor tendinţe contemporane.

«Lumea noastră constituie astăzi obiectul unei mutaţii accelerate, care creează concomitent nelinişte şi euforie – scrie Pierre Biliard Vârtejul acestei aspiraţii accelerate a civi lizaţiei noastre spre propriu-i viitor este resimţit ca o exaltare şi totodată că un traumatism. Dar numai traumatismul şi neliniştea sunt transpuse pe ecran. Între apocalips şi paradis, cinematograful alege totdeauna apocalipsul».

Nu putem decât să regretăm absenţa marilor filme de anticipaţie în care îndoielile să fie înlocuite de certitudini, pe temeiul analizei ştiinţifice a sensului evoluţiei societăţii. Literatură nu duce lipsă de asemenea tentative. Şi suntem siguri că spectatorii, avertizaţi în atâtea rânduri că viitorul ar putea materializa spaimele prezentului, ar primi cu un suspin de satisfacţie imaginea lucrurilor care vor fi cu adevărat.

IMPLICAŢ ÎI

FILMUL DE AVENTURI Şi DE DETECŢIE

Unele filmografâi ale genului cuprind titluri care pot trezi nedumerire: Judex, Fantomas… Fără a le considera în primul rând ştiinţifico-fantastice, socotim că prezenţa lor este întrucâtva justificată de elementele de anticipaţie implicate în intriga pdiţistă. Justiţiarul Judex se serveşte de un fel de televizor. Incomparabilul criminal Fantomas jonglează cu aparatele de telecomandă, măştile de piele sintetică, razele care paralizează voinţa (ne referim, desigur, la versiunile moderne, interpretate cu tot mai ridată dezinvoltură de Jean Marais). E şi acesta un semn al timpului în care crima şi acţiunea de combatere a ei devin tot mai mult operaţii executate cu metode şi mijloace ştiinţifice.

Asemenea metode şi mijloace utilizează, de pildă, un vechi personaj al lui Fritz Lang, resuscitat de marele regizor în Cei o mie de ochi ai dr. Mabuse şi înzestrat acum cu utilaj electronic. Ca şi în filmul mut care l-a lansat, Dr. Mabuse, Jucătorul, acest supercriminal vrea să devină stăpânul lumii. El urmăreşte acelaşi ţel şi în producţii ulterioare ale altor regizori (În plasa de oţel a dr. Mabuse, Ghearele invizibile ale dr. Mabuse, Scotland Yard îl vânează pe dr. Mabuse), utilizând stupefiante sintetice şi aparate care fac din oameni sclavii voinţei sale.

După un criminal celebru, un detectiv de aceeaşi anvergură: Mike Hammer, cunoscutul erou al romanelor lui Mikey Spillane, angajat de data aceasta într-o aventură cu final insolit: Sărută-mă de moarte (Robert Aldrich, 1955). Căci cutia pentru care oamenii sunt torturaţi şi ucişi fără milă nu mai conţine, ca în romanul cu acelaşi titlu, un teanc de bancnote, ci un dispozitiv atomic, a cărui explozie declanşează apocalipsul general.

Dar nu numai personajele, ci şi temele de succes sunt reluate uneori şi folosite ca pretext pentru realizări având un caracter predominant aventuros. În Raza morţii (Lev Kuleşov, 1924), invenţia preferată a serialurilor constituie atu-ul suprem în ciocnirea dintre fascişti şi insurgenţii conduşi de un prieten al inventatorului, ajutat de misterioasa «doamnă în negru». Proiectorul razei trece dintr-o mână în alta, până ce este folosit în interesul poporului răsculat. Autorul ideii, Vsevolod Pudov- kin, elogia mai târziu ritmul debordant al peliculei, iar Jay Leyda o consideră «o tentativă de a condensa într-un singur film toate peripeţiile lui Pearl White, Harry Piei şi Fantomas» x.

Pornind de la un subiect oarecum asemănător, ecraniza- torii cunoscutului roman al lui Alexei Tolstoi Hiperboloidul inginerului Garin n-au reuşit decât să ne provoace o decepţie. Respectarea şcolărească a literei originalului a dus la o însăilare de imagini cenuşii. Fascinantul Garin a devenit un oarecarc aspirant la postul de dictator. Satira s-a transformat în şarjă caricaturală. Până şi trucajele sunt lipsite de acurateţea cu care ne obişnuiseră unele filme sovietice anterioare, ca Omul amfibie şi Planeta furtunilor.

Nu putem încheia aceste rânduri fără a vorbi despre James Bond şi despre progeniturile sale literar-cinematografice.

Eroul creat de lan Fleming şi adoptat de regizorii Ţerence Young (Doctor No, Operaţia Tunet) şi Guy Hamilton (Goldfinger) a dat naştere unui mit a cărui analiză ar depăşi cadrul obiectivului nostru declarat. Ceea ce ne interesează sunt punctele de contact cu fantasticul-ştiinţifâc: prezenţa unor candidaţi la postul de stăpân al lumii şi a unei profuziuni de gadgeturi mirobolante, de felul automobilului lui Bond, un Aston – Martin înzestrat cu cele mai neaşteptate dispozitive imaginare.

După opinia noastră, meşteşugul realizatorilor, cunoscători ai tuturor secretelor suspense-ului epidermic, nu poate salva aceste filme de la mediocritate. Există un viciu structural, moştenit de la Fleming: vulgaritatea şi lipsa de inteligenţă reală a agentului 007, care e doar mai bine antrenat şi posedă reflexe mai iuţi decât adversarii săi. Sean Connery, excelentul actor din Colină, se supune meandrelor nu o dată ilogice ale misiunilor sale speciale cu o impasibilitate care seamănă uneori a lipsă de convingere.

Succesul de casă al seriei James Bond i-a determinat pe producători să lanseze alte personaje de aceeaşi factură. Matt Helm, protagonistul unui ciclu de romane al lui Donald Hamilton, a căpătat astfel chipul cam anost al lui Dean Martin (Silen- ţiatorii). Dar nici actriţa de prestigiu Monica Vitti nu izbuteşte o creaţie pe măsura posibilităţilor sale în Modesty Blaise, sofisticată replică feminină a prototipului bondian.

Cel mai reuşit membru al familiei ni s-a părut a fi savantul miliardar Derek Flint, specialist în femei, jiu-jitsu, fizică şi artă culinară (Omul nostru Flint, Mie-mi place Flint). Personajul, interpretat de James Coburn, e superior Agentului 007 printr-o permanentă şi ironică dezinvoltură, datorată, poate, şi libertăţii de mişcare pe care o îngăduie parodia. Urâţenia sa expresivă devine astfel mai eficace decât armonia virilă a trăsăturilor comandantului Bond, după cum isprăvile sale, impregnate uneori de absurd, ne amuză mai mult decât încrâncenările modelului.

Contaminarea filmelor de aventuri şi de detecţie cu elemente de anticipaţie constituie un fenomen din ce în ce mai răspândit, pretutindeni pe glob. Aşa cum am mai spus, faptul acesta se datoreşte efortului de adaptare la o realitate extrem de mobilă. Când hoţii renunţă la «gura de lup» şi utilizează maşini electronice pentru a face să sară bancă la Monte Carlo, când spionii fotografiază o pagină de dosar şi o reduc la dimensiunea unui punct, isprăvile romantice ale lui Arsene Lupin sau Mata Hâri nu pot decât să ne înduioşeze. Era gadgeturilor înglobează în mod firesc activităţile inavuabile. Nu ne rămâne decât să sperăm că viitorul nu le va mai cunoaşte, chiar dacă asta ar însemna renunţarea la Mabuse şi la James Bond.

Întreprinzând operaţia uneori FILMUL DE GROAZĂ. Dificilă a delimitării filmului ştiinţifico-fantastic de filmul de groază, constatăm că în a doua categorie se înscriu realizările care folosesc ideile şi arsenalul anticipaţiei doar ca un pretext fugitiv. Doctorul Jekyll se transformă în domnul Hyde graţie unei mixturi preparate în laborator, dar scenele sadice la care asistăm apoi supralicitează textul lui Stevenson şi-l pigmentează cu un erotism delirant (Dr. Jekyll şi dl. Hyde, 1932, 1941). Vrând să scape de colaboratorii săi, biologul Carruther creează lilieci gigantici şi carnivori, dar experienţele ca atare ocupă un loc neînsemnat în economia filmului faţă de secvenţele de carnaj (Diavolul liliac). Iar Creatorul de monştri, specialist în boli glandulare, inoculează acromegalia soţiei sale frivole şi unui pianist pentru a ne da prilejul să urmărim transformarea lor în făpturi de coşmar.

De fapt, cu aceste ultime exemple am abordat din nou tema savantului nebun, dar din unghiul atmosferei specifice a filmului de groază. Vom întâlni aici un medic ucigând femei tinere, pentru a grefa glandele lor soţiei pe care nu vrea s-o vadă îmbătrânind (Cazul logodnicelor dispărute) şi oameni de ştiinţă transformând alte femei în imenşi păianjeni agresivi ("Mesa pentru ultimele femei) sau creând monştri pentru a servi răzbunării unui fost ocnaş (Creatura cu creier atomic). Înainte ca experienţele nucleare să-i trezească pe dinozaurii hibernanţi, spectatorii au asistat cu frisoanele de rigoare la întoarcerea omului-maimuţă, conservat în gheţurile Polului Nord şi readus la viaţă de un savant care-i transplantează creierul asistentului său, ucis în acest scop. Justiţia imanentă veghează: după ce-i terorizează pe locuitorii oraşului, omul-maimuţă îşi ucide binefăcătorul. Un final tot atât de tragic are şi Omul din Nean- derthal al cărui erou, vrând să studieze urmele instinctelor agresive ale strămoşilor preistorici la omul de azi, îşi injectează servitoarea şi pisica şi se injectează el însuşi cu un ser special. Experienţa este încununată de succes, dar pisica, redevenită tigru, îşi devorează foştii stăpâni.

Gigantismul constituie, de altfel, un procedeu des uzitat în filmul de groază cu implicaţii ştiinţifico-fantastice. El poate fi provocat de plantele carnivore care reprezintă veriga pierdută dintre viaţa vegetală şi cea animală – şi atunci maimuţica Konga se transformă într-o gorilă imensă, folosită de doctorul Decker pentru a-şi elimina adversarii. Dar vinovate pot fi şi exploziile atomice (Uimitorul colos) sau radiaţiile extraterestre (Atacul femeii de cincizeci de picioare înălţime).

Rezultate dezastruoase pot avea şi experienţele întreprinse cu cele mai nobile intenţii. Profesorul Gerald Deemer, de pildă, vrea să creeze un element nutritiv sintetic pentru a înlătura definitiv spectrul foamei. Substanţa obţinută are însă drept rezultat îmbolnăvirea de acromegalie a asistenţilor săi. Tarantula hrănită cu aceeaşi substanţă capătă dimensiuni uriaşe, scapă din laboratorul lui Deemer şi devorează oameni şi animale, înainte de a fi ucisă cu bombe incendiare. Jack Arnold, regizorul Tarantulei, a realizat şi două filme având ca protagonist un monstru jumătate-om, jumătate-peşte: Creatura din Lacul

Negru şi Răzbunarea creaturii. Ideea existenţei unei asemenea specii hibride undeva, în regiunea Amazoanelor, este un pretext pentru noi variaţii în jurul mitului Frumoasă şi Fiara, omul- peşte simţind o irezistibilă şi irealizabilă atracţie către doctoriţa Kay Lawrence (Julia Adams) şi studenta Helen Dobson (Lori Nelson). Consemnând această dramă, ne e totuşi greu să împărtăşim opinia lui Luis Gaşca şi să-i considerăm, o dată cu el, pe King Kong şi pe monstrul din Lacul Negru drept «cei mai nefericiţi şi patetici îndrăgostiţi ai filmului ştiinţifico-fantastic» l. Mai ales că, în al doilea avatar al său (a fost ciuruită de gloanţe în ambele filme citate!), Creatura umblă printre noi, fără a mai avea obsesii erotice, fiind supusă unor intervenţii chirurgicale menite să o umanizeze pe deplin.

Exemplele ar putea continua pe multe pagini, ţinând seama de faptul că realizatorii filmelor de groază îşi agrementează din ce în ce mai des producţiile cu elemente de anticipaţie. Vom încheia deci cu un film recent al lui Terence Fisher, intitulat sugestiv Insula teroarei. Este vorba despre o experienţă biologică având drept rezultat crearea unei legiuni de monştri, care se hrănesc cu calciul din oasele victimelor lor şi se reproduc prin sciziparitate, dublându-şi periodic numărul. De remarcat interpretarea excelentă a actorilor Peter Cushing şi Edward Judd, îndrumaţi cu obişnuita-i măiestrie de Fisher, cunoscut şi recunoscut specialist al tuturor ipostazelor fantasticului cinematografic.

Manualele de publicitate ale anumitor filme de groază îi sfătuiesc pe directorii cinematografelor să scoată din sală oameni pe brancarde, amintind că aşa a fost lansat şi Frankenstein.

Ne îndoim că acest truc şi orice alte paleative vor izbuti să păstreze încă multă vreme autonomia unei specii condamnate la o evoluţie sinonimă cu dezagregarea. Căci spectatorul de mâine va renunţa în cele din urmă la jocul de-a «Sperie-mă!», înlocuindu-l pe scară largă cu «Uimeşte-mă!». Şi asta o va putea face mai ales fantasticul-ştiinţific.

1. Op. Cât. P. 162

PERSPECTIVE

Perspectivele filmului ştiinţifico-fantastic par, la prima vedere, incerte. Printre factorii acestei incertitudini se numără, în mod fatal, dată fiind dualitatea artă-industrie a cinematografului, bugetul ridicat pe care-l reclamă producţiile de anvergură. Spectatorul de azi gustă numai retrospectiv farmecul Călătoriei în Lună, realizat cu mijloacele rudimentare de la începutul secolului. Pentru că decorul Metalunei să pară veridic, a fost nevoie de o suprafaţă de aproape o jumătate de hectar, prelucrată îndelung şi costisitor de specialişti. Iar filmul (Această insulă, Pământul) s-a soldat până la urmă cu un deficit.

E adevărat că există şi superproducţii ştiinţifico-fantastice rentabile, exemplul cel mai recent fiind, pentru noi, Călătoria fantastică a lui Richard Fleischer. Dar câţi regizori au la înde- mână şapte milioane de dolari şi un răgaz de doi ani, pentru a putea obţine premiul Oscar decernat celei mai bune tehnici de imagine-color? Şi-apoi, cel puţin în acest caz, s-a cheltuit atâta talent şi ingeniozitate pentru latura spectaculară, încât n-a mai rămas aproape nimic pentru subiect şi interpretare…

Un alt factor de incertitudine rezidă în însăşi natura cinematografului, în ceea ce constituie forţa şi slăbiciunea să în raport cu literatura: «Scriitorul îşi poate permite jocul subtil între real şi sugerat, între descrierea ştiinţifică şi imprecizia pe care cititorul o va popula cu propriile sale închipuiri. Mai puţin fericit, cineastul este obligat să arate, reintegrând obiectul în funcţia sa utilitară. Atunci misterul este generat de alte artificii, iar vizualizarea fanteziei comportă unele capcane»[[29]](#footnote-29). În aceeaşi ordine de idei, Alain Resnais consideră, în răspunsul său la o anchetă a revistei «Cinema 66», că forţa de sugestie a filmului Metropolis constă în faptul că «nu ni se arată totul».

Există, desigur, soluţii tangenţiale. Stanley Kramer ne arată, printr-o inspirată utilizare a transfocatorului, străzile oraşului San Francisco de după războiul atomic imaginar. Dar tensiunea emoţională a imaginilor este amplificată de pustietatea şi încremenirea peisajului citadin. O modalitate eficientă este şi cea utilizată de Otokar Vavra în Krakatit, unde climatul oniric al unor secvenţe contribuie la schiţarea acelui subtil joc între real şi sugerat pe care Gauthier îl socoteşte un apanaj al literaturii. Dificultatea rămâne însă şi poate fi învinsă doar cu un strop de geniu.

În sfârşit, o problemă deosebit de spinoasă, comună de astă-dată filmului şi literaturii ştiinţifico-fantastice, este aceea a unei anumite îngustări a viziunii anticipative. Antonioni a lansat un aforism de largă circulaţie: «Omul, care nu se teme de necunoscutul ştiinţific, se teme de necunoscutul moral». De fapt, dacă am judeca după subiectele unei bune părţi a filmelor de anticipaţie, necunoscutul ştiinţific constituie, dimpotrivă, o sursă permanentă de temeri şi nelinişti: savanţii nebuni pregătesc, în taină, teribile mijloace de distrugere; roboţii ameninţă supremaţia omului; extratereştrii invadează Pământul; războiul atomic duce la sfârşitul lumii… Cât despre «necunoscutul moral», ar fi poate mai exact să spunem că e mai uşor să «inventezi» propulsia hiperspaţială decât noi mecanisme şi reacţii psihologice, generate de realităţile viitoare. E adevărat că fan- tasticul-ştiinţifâc e de foarte multe ori doar o fabulă deghizată. Dar titlul de glorie al scriitorului şi cineastului rămâne acela de a fi investigat, cu uneltele raţiunii şi ale intuiţiei, evoluţia conştiinţei umane pe spirala infinită a apropierii de perfecţiune. Cu câteva excepţii, succesele acestei operaţii extrem de dificile ţin mai ales de domeniul anticipaţiei.

Exprimând aceste rezerve, putem oare conchide, împreună cu Pierre Kast, că «cinematograful n-a adus încă aproape nimic fantasticului-ştiinţific, dar, primind de la el o nouă magie, o nouă învolburare a imaginaţiei, are multe de aşteptat»?[[30]](#footnote-30)

În primul rând, această aserţiune datează din prima jumătate a anului 1958, deci dinaintea apariţiei pe ecrane a unor filme ca Invenţie diabolică, Pe plajă, Steaua tăcerii, Damnaţii, Doctor Strangelove, Digul, A zecea victimă, Horla, 451° Fahrenheit, Batman. Sunt titluri care marchează momente importante în istoria filmului de anticipaţie, şi a fantasticului-ştiinţific în general. Dar chiar perioadă anterioară lui 1958 i-ar fi oferit lui Kast argumente pentru o concluzie mai optimistă, începând cu feeriile ştiinţifice ale lui Melies şi continuând cu operele remarcabile ale lui Rene Clair, Fritz Lang, James Whale, Paul Grimault, Otokar Vavra, Arch Oboler, Terence Fisher, Roger Corman, Val Guest etc. Bineînţeles, în măsura în care cineastul francez nu consideră că Metropolis, de pildă, n-are nimic de-a face cu genul, după exemplul celor care declară că-i iubesc pe Wells sau pe Bradbury, dar detestă literatura ştiinţifico-fantastică…

După opinia noastră, cinematograful a adus deci fantasticului ştiinţific mult mai mult decât «aproape nimic». Dar ce-a adus fantasticul-ştiinţific cinematografului, mai concret decât «o nouă magie, o nouă învolburare a imaginaţiei»?

Poate fi invocată, desigur, o anumită contribuţie la îmbogăţirea mijloacelor de expresie ale celei de-a şaptea arte. Necesitatea de a înfăţişa în mod convingător lumi şi evenimente stranii a dus la perfecţionarea trucajelor şi a efectelor speciale, perfecţionare de care beneficiază şi celelalte genuri cinematografice. O menţiune aparte se cuvine filmului lui Karel Zeman, Invenţie diabolică. Cunoscutul regizor ceh utilizează în mod strălucit un procedeu aplicat cu timiditate în filmul sovietic Insula misterioasă: fundalul este conceput în maniera gravurilor din ediţia Hetzel a operei lui Juies Verne. Această ingenioasă anticipaţie retrospectivă a fost primită cu laude unanime, fiind distinsă cu numeroase premii internaţionale.

Înrâurirea fantasticului-ştiinţific asupra cinematografului se manifestă însă mai ales în maniera «invaziei subtile» despre care vorbeam într-un capitol anterior – şi aici analogia cu literatura se impune din nou. Căci dacă reprezentanţii cei mai autorizaţi ai genului nu s-au preocupat în mod deosebit de inovaţiile formale, lucrările lor au stimulat astfel de inovaţii în domenii cu o tradiţie mult mai îndelungată. Speculaţiile în legătură cu elasticitatea timpului au influenţat, de pildă, tehnica «noului roman», după cum o dovedesc unele cărţi ale lui Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor. Dar nu regăsim aceeaşi influenţă în controversatul Opt şi jumătate al lui Fellini, unde interferenţa planurilor temporale concură la crearea unui climat de tensionată nelinişte? …

Pătrunderea problematicii ştiinţifico-fantastice în film e şi mai uşor de depistat. Satirizând mecanizarea excesivă a vieţii moderne, Jacques Tati reia, în Unchiul meu şi Playtime, motive întâlnite cu multe decenii în urmă în operă lui Albert Robida (Secolul XX), Jules Verne (În secolul al XXIX-lea) etc. Am dat numeroase alte exemple în cuprinsul lucrării şi nu cunoaştem niciun caz în care cinematograful să nu fie, în această privinţă, tributar literaturii.

În sfârşit, mai presus de mijloace de expresie, tehnică şi probleme specifice, fantasticul-ştiinţific a infuzat cinemato grafului o receptivitate la nou care-i determină pe cineaşti să depăşească miraculosul factice al mecanismelor, fie ele şi cibernetice, şi să redea influenţa lărgirii explozive a graniţelor cunoaşterii asupra individului şi a colectivităţii. Amploarea, acuitatea şi evoluţia previzibilă a acestui fenomen constituie factorul principal al optimismului nostru privind perspectivele filmului de anticipaţie.

FILMOGRAFIE[[31]](#footnote-31)

1900

GEORGES MâllâS

1898

GEORGES MâlltS

Le reve d’un astronome ou la lune â un mâtre (Visul unui astronom sau Lună la un metru) Franţa

Leş malheurs d’un aâronaute (Păţaniile unui aeronaut) Franţa

1901

GEORGES MâllfcS

FERDINAND

ZECCA

1902

Conquete de l’air (Cucerirea văzduhului) Franţa

Le voyage dans la Lune (Călătoria în Lună) Franţa

19 0 3

ROBERT WILLIAM PAUL

SEGUNDO DE CHOMON

1904

GEORGES MâllâS

1905

FERDINAND ZECCA şi GASTON VELLE

WALLACE MAC CUTCHEON

1906

SEGUNDO DE CHOMON

GASTON VELLE

SEGUNDO DE CHOMON

1907

SEGUNDO DE CHOMON

La cuisine magnătique (Bucătăria magnetică)

Le nouveau voyage dans la Lune (Nouă călătorie în Lună)

SEGUNDO DE CHOMON

1908

GEORGES MâllăS

Voyage of the Arctic (Călătorie în Arctica) Viaje a la luna (Călătorie în Lună)

Anglia

Spania

Franţa

Franţa

S.U.A.

Franţa

Spania

Franţa

Le voyage â travers l’impossible (Călătoria prin imposibil)

Amant de la Lune (Amantul din lună)

1. Leagues under the Şea (20.000 de leghe sub mări)

Voyage â Jupiter (Călătorie pe Jupiter)

Le Voyage dans une etoile (Călătorie într-o stea)

El hotel electrico (Hotelul electric)

Voyage au centre de la Terre (Călătorie în centrul Pământului)

Deux cent miile lieues sous Ies mers ou le cauchemar d’un pecheur (Două sute de mii de leghe sub mări sau coşmarul unui pescar)

Le tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais (Tunelul sub canalul Mânecii sau coşmarul franco-englez) 19 10

S.U.A.

Franţa

Dane marca

Franţa

S.U.A.

Germania

Dane marca

Anglia

U.R.S.S.

S.UA.

\* \*

Franţa

România

. SEARLE DAWLEY 19 12

GEORGES M£Ll£S

1 9 1 3

AUGUST BLOM 19 15

ABEL GANCE). E. WILLIAMSON

1. 9^ 6

OTTO RIPPERT

19 17

HOLGER MADSEN 19 19

CECIL HEPWORTH VLADIMIR GARDIN

1\_9 2 0

WILLIAM DAVIS şi FRED SITTENHAM

ROBERT F. HILL HARRY POLLARD DUKE WORNE

1921

JACQUES FEYDER AUREL PETRESCU

Frankenstein

A la conquete du Pole (Spre cucerirea Polului)

Atlantis

La folie du docteur Tube (Nebunia doctorului Tube)

1. Leagues under the Şea (20.000 de leghe sub mări)

Homunculus

Himmelskibet (Novo cerească)

The first Men în the Moon (Primii oameni în Lună)

Zelaznaia piaţa (Călcâiul de fier)

The Mistery Mind (Voinţa misterioasă) (s) The Flaming Disc (Discul arzător) (s) The Invisible Ray (Raza invizibilă) (s) The Branded Four (Cei patru marcaţi) (s)

L’Atlantide Păcală în Lună (a)

1922

Germaine dulac La mort du soleil (Moartea soarelui)

1923

Pariş qui dort (Parisul adormit)

Franţa

Franţa

Franţa

U.R.S.S.

I\*

ÎI

Spania

S.U.A.

Franţa

Germania

Germania

Germania

Anglia

ÎI

Franţa

S.U.A.

S.U.A.

LUITZ MORAT VLADIMIR KULEŞOV Luci Smerti (Raza morţii)

IAKOV A. PROTA- Aelita ZANOV

Nlkolal P. Hoda- Mejplanetnaia revoluţia (Revoluţia inter- TAEV. Z. KOMISSA- Planetară) (\*\

Renko Şi IURI A. Planetară; w

MERKULOV

La câtă foudroyâe (Oraşul fulgerat)

1925

MANUEL NORIEGA Madrid en el afio 2000 (Madridul În anul 2000)

HAROLD D. Hoydt The Lost World (Lumea pierdută)

1926

RAYMOND BER- Le Joueur d’^checs (Jucătorul de şah)

DAVID BUTLER MAURICE ELVEY ABEL GANCE DAVE FLEISCHER

19 3 1

FRITZ LANG

WALTER

RUTTMANN

1 929

Ren£ clair 1924

JAME WHALE

FRITZ LANG

1930

Metropolis

Berlin, die Symphonie einer Grosstadt (Berlin, Simfonia unui mare oraş)

Just Imagine (Închipuiţi-vă I) High Treason (înaltă trădare)

La fân du monde (Sfârşitul lumii) Up to Marş (Spre Marte) (a).

Dle Frâu Im Mond (Femeia în Lună)

Frankenstein

19 3 2 ren£ clair

G. W. PABST

DAVE FLEISCHER ERLE C. KENTON

A nous la libert^ (A noastră e libertatea) Atlantis

Franţa

Germania

S.U.A.

The Robot (Robotul) (a)

The Island of Lost Souls (Insula sufletelor pierdute)

Germania

S.U.A.

19 3 3

KURT BERNHARDT HARRY FRASER fi COLBERT CLARK WALTER LANTZ fi NOLAN

ERNESTB. SCHOED- SACK şi MERIAN C. COOPER

JAMES WHALE

1934

K. HARTL/SERGE DE POLIGNY MELVILLE BROWN

L. FRIEDLĂNDER

1935

JOHN H. AUER

OTTO BROWER ţi B. REEVES EASON

JAMES WHALE

Der Tunnel (Tunelul)

The Wolf Dog (Clinele lup)

King Klunk (Regele Klunk) (a)

King Kong (Regele Kong)

Son of Kong (Fiul lui Kong)

Germania

Franţa

S.U.A.

S.U.A.

The Invisible Man (Omul invizibil)

Gold/L’or (Aurul)

Lost în the Stratosphere (Pierdut în stratosferă)

The Vanishing Shadow (Umbra care dispare) (s)

The Crime of Dr. Crespi (Crima doctorului Crespi)

The Phantom Empire (Imperiul fantomă) (\*)

The Bride of Frankenstein (Logodnica lui Frankenstein)

Anglia

S.U.A.

19 3 6

WILLIAM CAMERON MANZIES TOD BROWNING

1. REEVES EASON fi JOSEPH KANE

LAMBERT HILLYER

FREDERICK

STEPHANI

Things to Come (Lucrurile care vor fi)

The Devii Doll (Păpuşa Diavolului)

The Undersea Kingdom (Regatul submarin) (s)

The Invisible Ray (Raza invizibilă)

Flash Gordon (s)

19 3 7

FORD L. BEEBE şi ROBERT G. HILL

1. 93^8

Jeastdr£ville 19 3 9

RICHARD POTTIER

FORD L. BEEBE şi SAUL GOODKIND SAM NELSON şi NORMAN DEMING

1940

FORD L. BEEBE şi RAY TAYLOR

ERNEST B. SCHOEDSACK WILLIAM WITNEY şi JOHN ENGLISH

19 4 1

PAUL GRIMAULT

DAVE FLEISCHER A.Ed. SUTHERLAND JEAN YARBROUGH

1942

ANDRf SWOBODA DAVE FLEISCHER

ERLE C. KENTON

194 3

WILLIAM BEAUDINE DAN GORDON

LAMBERT HILLYER ROY WILLIAM NEILL

Flash Gordon’s Trip to Marş (Călătoria lui Flash Gordon pe Marte) (s)

Franţa

Franţa

S.U.A.

S.U.A.

Franţa

S.U.A.

Franţa

S.U.A.

S.U.A.

Le Joueur d’dehecs (Jucătorul de şah)

Le monde tremblera (Lumea se va cutremura)

Buck Rogers (s)

Mandrake the Magician (s)

Flash Gordon Conquers the Universe (Flash Gordon cucereşte Universul) (s) Dr Cyclops

Mysterious Doctor Satan (Misteriosul doctor Satan) (s)

Leş passagers de la Grande Ourse (Călătorii din Ursa Mare) (a)

Superman (a)

The Invisible Woman (Femeia invizibilă) The Devii Bat (Diavolul liliac)

Croisieres siderales (Croaziere siderale) Superman în the Magnetic Telescope (Superman în Telescopul magnetic) Ghost of Frankenstein (Spectrul lui Frankenstein)

The Ape Man (Omul maimuţă) Superman în Jungle Drums (Superman în Tobele Junglei) (a)

Batman (Omul liliac) (s)

Frankenstein meets the Wolf Man (Frankenstein se Jntiineşte cu Omul-lup)

The House of Frankenstein (Casa lui Frankenstein)

19 4 4

ERLE C. KENTON

SAM NEWFIELD PHIL ROSEN

The Monster Maker (Creatorul de monştri) The Return of the Ape Man (întoarcerea omului maimuţă)

1945

S. G. BENNET şi FRED BRANNON

S. G. BENNET, WALLACE A. GRISSELL,

Y. CANUTT

HOWARD

BRETERHTON

1946

ARCADY) EAN IMAGE

BILL TYTLA WILLIAM WITNEY şi FRED C. BRANNON

19 4 7

CENEK DUBA

S. GORDON BENNET şi FRED C. BRANNON WILLIAM HANNA şi JOSEPH BARBERA

19 4 8

JACK BERNHARD

OTOKAR VAVRA JEAN IMAGE

S.U.A.

Franţa

S.U.A.

Cehoslo vaci a

S.U.A.

Anglia

Cehoslo vacia

Franţa

The Purple Monster Strikes (Monstrul purpuriu loveşte) (s)

Manhunt of Mystery Island (Vânătoare de oameni pe insula Misterelor)

The Monster and the Ape (Monstrul şi maimuţa) (s)

Astre et d^sastre (Astru şi dezastru) (a) Rhapsodie de Saturne (Rapsodia lui Saturn) (a)

Rocket to Marş (Rachetă spre Marte) The Crimson Ghost (Spectrul purpuriu) (\*)

Atom na rozcesti (Atomul la răspântie)

The Black Widow (Văduva neagră) (s) The Invisible Mouse (Şoarecele invizibil)

(o)

The Unknown Island (Insulă necunoscută)

Krakatit

Ballade atomique (Balada atomică) (a)

Superman (s) „

S. G. BENNET fi THOMASCARR

GREGG G. TALLAS ţi ARTHUR RIPLEY

19 4 9

TEX AVERY

CHARLES T. BARTON

S. G. BENNET

FRED C. BRANNON

ERNEST C. SCHOEDSACK fi MERIAN C. COOPER

19 5 0

MARIO SOFICI

S. G. BENNETT

FRED C. BRANNON

NORMAN DAWN KURT NEUMANN IRVING PICHEL LEE SHOLEM

19 5 1

VAL GUEST B. KNOWLES

RUDOLPH MATE

CHRISTIAN NYBY

Siren of Atlantis (Sirena din Atlantis) „

The House of Tomorrow (Casa de mâine)

(a) S.U.A.

Abbot and Costello meet Frankenstein (Abbot şi Costello Împotriva lui Frankenstein) „

The new Adventures of Batman and Robin (Noile aventuri ale lui Batman şi Robin) (s) „

King of Rocket Men (Regele Oamenilor- racheta) (s) „

Mighty Joe Young (Puternicul Joe cel tânăr) „

El extrano caso del hombre y la bestia (Straniul caz al omului şi al fiarei) Argentina Batman and Robin (Batman şi Robin) (s) S.U.A.

The Invisible Monster (Monstrul invizibil) (s)

Two Lost Worids (Două lumi pierdute) „

Rocketship XM (Rachetonava X/Vlj Destination Moon (Destinaţie Lună) „

Atom Man versus Superman (Atom

Man împotriva lui Superman) (s) „

Mr. Drake’s Duck (Raţa d-lui Drake) Anglia The Perfect Woman (Femeia perfectă) „

When Worids Collide (Când lumile se ciocnesc) S.U.A.

The Thing (Creatură) „

ARCH OBOLER LESLEY SELANDER EDGAR G. ULMER

ROBERT WISE

19 5 2

TERENCE FISHER

PIERRE KAST

PAUL PAVIOT TEX AVERY

FRED C. BRANNON

WALLACE FOX

SAM NEWFIELD

19 5 3

TERENCE FISHER PAUL GRIMAULT

JEAN LENICA S. G. BENNET E. A. DUPONT

BYRON HASKIN

CHARLES LAMONT

EUGENE LOURIE

LEE SHOLEM HERBERT ŢEVOS şi RON ORMOND V. LEE WILDER

V. Fi Z. BRUM- BERG

Five (Cinci)

Flight to Marş (Zbor spre Marte)

The Man from Planet X (Omul de pe planeta X)

The Day the Earth stood still (Ziua În care s-a oprit Pământul)

Anglia

Franţa

S.U.A.

11

Anglia

Franţa

Polonia

S.U.A.

The Four-sided Triangle (Triunghiul cu patru laturi)

Je sdme â tout vent (Semăn în cele patru vânturi)

Torticola contre Frankensberger Thermites from Marş (Termite de pe Marte) (a)

Zombies of the Stratosphere (Zombii din stratosfera) (s)

The Case of the Missing Brides (Cazul logodnicelor dispărute)

The Lost Continent (Continentul pierdut)

Spaceways (Drumurile spaţiului)

La bergere et le ramoneur (Păstoriţa şi coşarul) (a)

Labyrint (a)

The Lost Planet (Planeta pierdută) (s) The Neanderthal Man (Omul din Nean- derthal)

The War of the Worids (Războiul lumilor)

Abbot and Castello Go to Marş (Abbot şi Costelo merg pe Marte)

The Beast from 20 000 Fathoms (Fiară de la 20 000 de stânjeni)

Tobor the Great (Tobor cel Mare)

Mesa of Last Women (Mesa pentru ultimele femei)

The Phantom from Space (Fantoma din spaţiu)

UR.SS

Poliot na Lunu (Zbor spre Lună) (a)

1\_9 5j4

DAVID MAC DONALD

PIERRE KAST

INOSHIRO HONDA JACK ARNOLD

THOMAS CARR şi GEORGES BLAIR

GORDON

DOUGLAS

RICHARD

FLEISCHER

W. LEE WILDER

1. 9 5 5

Karel” ZEMAN

JEAN IMAGE

JULIAN SOLER

EDUARDO

1. MAROTO JACK ARNOLD

ROBERT GORDON

BYRON HASKIN

19 5 6

VAL GUEST

INOSHIRO HONDA MOTOYOSHI ODA

Devii Girl from Marş (Diavoiiţa de pe Marte)

Anglia

Franţa

Japonia

S.U.A.

Monsieur Robida, explorateur du temps (Domnul Robida, explorator al timpului) Goj’ira (Godzilla)

The Creature from the Black Lagoon (Creatura din Lacul Negru)

Superman flies again (Superman zboară din nou)

Them (Lor)

1. Leagues under the Şea (20.000 leghe sub mări)

Cehoslo vacia

Franţa

Mexic

Spania

S.U.A.

Killers from Space (Ucigaşi din spaţiu)

Cesta de praveku (Călătorie în preistorie)

Monsieur Victor ou la machine (Domnul Victor sau maşina) (a)

Los platos voladores (Farfuriile zburătoare)

Tres eran tres (Erau trei)

The Revenge of the Creature (Răzbunarea Creaturii)

Tarantula

King Dinosaur (Regele Dinosaur)

It came from Beneath the Şea (Ea vine din adâncui mării)

Conquest of Space (Cucerirea Spaţiului)

Anglia

Japonia

The Quatermass Experiment (Experienţa lui Quatermass)

Rodan

Gojira no Gyakushu (Contraatacul lui Codzilia)

KOJI SHIMĂ

MICHAEL ANDERSON ROBERT CANNON

DAVID

KRAMARSKY

JOSEPH NEWMAN FRED F. SEARS

JOHN SHERWOOD DON SIEGEL

VIRGIL VOGEL

FRED ME LEOD WILCOX

19 5 7

TERENCE FISHER

VAL GUEST PIERRE KAST

INOSHIRO HONDA

ROGER CORMAN

BERT I. GORDON

HERMAN

HOFFMAN

NATHAN JURAN VIRGIL VOGEL

Satelitul misterios

1984

Gerald Me Boing Boing on Planet Moo (Gerald Me Boing Boing pe planeta Moo (a)

The Beast with 1.000.000 Eyes (Fiara cu

1. 000.000 de ochi)

This Island Earth (Această insulă, Pământul)

The Earth versus the Flying Saucers (Pământul împotriva farfuriilor zburătoare)

The Creature Walks among uş (Creatura umblă printre noi)

The Invasion of the Body Snatchers (Invazia hoţilor de trupuri)

The Mole People (Oamenii cârtiţe)

Forbidden Planet (Planeta interzisă)

Anglia

Franţa

Japonia

S.U.A.

The Curse of Frankenstein (Blestemul lui Frankenstein)

Quatermass ÎI

Un amour de poche (O dragoste de buzunar)

Chikyu Boeigun (Armata defensivă a Pământului)

Not of this Earth (Nu de pe pământul acesta)

The Amazing Colossal Man (Uimitorul colos)

The Invisible Boy (Băiatul invizibil)

Twenty Million Miles to Earth (La douăzeci de milioane de mile de Pământ)

The Land Unknown (Ţara necunoscută)

1958

Anglia

Cehoslo vacia

Italia

M

Jugoslavia

Japonia

11

Mexic

România

S.U.A.

TERENCE FISHER KAREL ZEMAN PAOLO HEUSCH

STENO

VATROSLAV MIMICA TERUO ISHII

TSUNEO KOBAYASHI ALFREDO B. CREVENNA

UVIU GHIGORŢ EDWARD BERNDS

BYRON HASKIN

NATHAN HERTZ

1. W. KOCH

1959

BRETISLAW POJAR

FRITZ BOTTGER

RICCARDO FREDA

INOSHIRO HONDA

JAIME SALVADOR GILBERT GUNN

The Revenge of Frankenstein (Răzbunarea lui Frankenstein)

Vynalez zkazy (Invenţie diabolică)

La morte viene dallo spazio (Moartea vine din spaţiu)

Toto nella Luna (Toto în Lună)

Happy End (a)

Uchutei to Jinko Elsei no Gekitotsu (Lupta dintre satelitul artificial şi navele cosmice)

Tomei Kaijin (Monstrul invizibil)

El hombre que logr6 ser invisible (Omul care a devenit invizibil)

Aparat universal (a)

The Queen of Outer Space (Regină din afara spaţiului)

From the Earth to the Moon (De la Pământ la Lună)

The Attack of the Fifty-Foot Woman (Atacul femeii de cincizeci de picioare înălţime)

Cehoslo vacia

Germania

Italia

Japonia

Mexic

S.U.A.

Frankenstein 1970

Bombomania (a)

Ein Toter hing im Netz (Un mort atârna în plasă)

Caltiki, mostro immortale (Caltiki, monstru nemuritor)

Bijo to Ekitai – Ningen (Frumoasă şi Omul-lichid)

Los invisibles (Invizibilii)

The Cosmic Monsters (Monştrii cosmici)

STANLEY KRAMER HENRY LEViN

RONALD MAC DOUGALL

GEORGE PAL

ALEKSANDR KOSIR LEONID A. AMALRIK

19 6 0

JEAN-DANIEL DANINOS ANTONIO MARGHERITI VELJKO BULAJIC SAŞA DOBRILA R. GUIRALER

M. KWIATOWSKA KURT MAETZIG

BOB CĂLINESCU IRVIN ALLEN ROGER CORMAN

NORMAN

TAUROG

EDWARD G. ULMER

1961

JOHN LEMONT

JOSEPH LOSEY

ROMANO

FERRARA

SHUE

MATSUBAYASKI

On the Beach (Pe plajă)

Journey to the Center of the Earth (Călătorie spre centrul Pământului)

The World, the Flesh, and the Devii (Lumea, carnea şi diavolul)

U.R.S.S.

Franţa

Italia

Jugoslavia

Mexic

Polonia

R.D.G.

România

S.U.A.

The Time Machine (Maşina timpului) Nebo zovet (Cerul ne cheamă)

Murzilka na sputnike (Murzilka pe sputnic) (a)

Un Martien ă Pariş (Un marţian la Pariş)

The Space Men (Oamenii spaţiului)

Rât (Război)

Robot

Conquistador de la Luna (Cuceritorul Lunii)

Przed podroza (înaintea călătoriei) Milezaca gwiazda/Der Schweigende Stern (Steaua tăcerii)

Felicitări din Cosmos

The Lost World (Lumea pierdută)

The Last Woman on Earth (Ultima femeie de pe Pământ)

Visit to a Small Planet (Vizită pe o planetă mică)

Anglia

Italia

Japonia

Beyond the Time Barrier (Dincolo de bariera timpului)

Konga

The Damned (Damnaţii)

1. pianeta contro di noi (Planeta împotriva noastră)

Sekai dai senso (Marele război mondial)

I. POPESCU-GOPO IRWIN ALLEN

GEORGE PAL

WOLF RILLA

WILLIAM WITNEY TIMOFEI LEVCIUK

1962

RICHARD LESTER

JINDRICH POLAK

DELGADO J. L. GODARD BORIS KOLAR INOSHIRO HONDA ST. SZWAKOPF IRVIN ALLEN

RAY MILLAND JAMES NEILSON

GH. KAZANSKI şi VL. CEBOTAREV PAVEL KLUŞANŢEV

1963

FREDDIE FRANCIS

STANLEY KUBRICK ERNEST MORRIS STEVE SZEKELY

Paşi spre Lună

Voyage to the Bottom of the Şea (Călătorie către fundul mării)

Atlantis, the Lost Continent (Atlantida, continentul pierdut)

The Village of the Damned (Satul Damnaţilor)

U.R.S.S.

Anglia

Cehoslo vacia

Cuba

Italia

Jugoslavia

Japonia

Polonia

S.U.A.

U.R.S.S.

U.R.S.S.

Anglia

The Maşter of the World (Stăpânul lumii) Mecite navstreciu (În întâmpinarea visului)

The Mouse on the Moon (Şoarecele de pe Lună)

Ikarie XB 1

Superman

Rogopag – ÎI nuovo Mondo (Lumea Nouă) Gradanin IM 5 (Cetăţeanul IM 5) (a)

Yosei Gorath (Gorath, steaua groazei) Cybernetyk (a)

Five Weeks în a Balloon (Cinci săptămâni în balon)

Panic în Year Zero (Panică în anul zero) The Moon Pilot (Pilotul lunar) Celovek-amfibia (Omul amfibie)

Planeta buri (Planeta furtunilor)

The Evil of Frankenstein (Boala lui Frankenstein)

Doctor Strangelove

The Masters of Venus (Stăpânii lui Venus) The Day of the Triffids (Ziua trifidelor)

TERENCE YOUNG

ALEJANDRO VIGNATI JIRI TRNKA

CHRIS MARKER EDGAR G. ULMER

UGO GREGORETTI INOSHIRO HONDA

ALFREDO B. CREVENNA MAREK NOWICKI şi JERZY STAWICKI

Şt. MUNTEANU SIDNEY SALKOV

VIRGIL VOGEL şi JERRY WARREN

19 64

PAVEL HOBL

RAPHAEL NUSSBAUM TINTO BRASS INOSHIRO HONDA RENE CARDONA MIRCEA POPESCU JULES FEIFFER ROBERT GAFFNEY

BYRON HASKIN

1965

NATHAN JURAN

Doctor No Kosice

Anglia

Argentina

Cehoslo vacia

Franţa

Franco-

Italian

Italia

Japonia

Mexic

Polonia

România

S.U.A.

Cehoslo vacia

Germania

Italia

Japonia

Mexic

România

S.U.A.

Anglia

Kyberneticka babicka (Bunicuţa cibernetică) (a)

La jet6e (Digul)

L’Atlantide

Omicron

King-Kong tai Godjira (King-Kong contra Godzilla)

Gigantes planetarios (Giganţii planetari) Przyjaciel (Prietenul) (a)

Electronicus (a)

The Last Man on Earth (Ultimul om de pe Pământ)

Invasion of the Animal People (Invazia oamenilor animale)

Ztracena tvar (Faţa furată)

Der Unsichtbare (Invizibilul)

1. disco volante (Discul zburător)

Mothra tai Gojira (Mothra contra Godzilla) El asesino invisible (Asasinul invizibil) Călătorie imaginară Munro

Frankenstein meets the Space Monster (Frankenstein împotriva monstrului spaţial)

Robinson Crusoeon Marş (Robinson Crusoe pe Marte)

The First Men în the Moon (Primii oameni în Lună)

RAY GOOSSENS J.— L. GODARD PIERRE KAST

ELIO PETRI

MARIO BAVA

HIDEO FURUSAWA

INOSHIRO HONDA

ALFREDO B. CREVENNA

PASCUAL

CERVERA

RICHARD

FLEISCHER

ANDREW MARTON

JACQUES

TOURNEUR

19 6 6

TERENCE FISHER STANLEY KUBRICK

FR. TRUFFAUT VACLAV VORLICEK

ALAIN CUNIOT PIETRO FRANCISCI INOSHIRO HONDA

NORIAKI YUASA

Pinocchio dans l’espace (Pinochio în spaţiu)

Belgia

Franţa

Franţa

Italo-

Francez

Franco- spaniol

Japonia

Mexic

Spania

S.U.A.

Anglia

Cehoslo vacia

Franţa

Italia

Japonia

Alphaville

La brulure de miile soleiis (Arsură a o mie de sori)

La decima vittima (A zecea victimă)

Terrore nello spazio (Teroare în spaţiu)

Garibah no uchu (Călătoria cosmică a lui Caribah) (a)

Uchu daikaiju Dogora (Dogora, monstrul cosmic)

Aventura al centro de la Tierra (Aventură în centrul Pământului)

El rayo desintegrador (Raza dezintegratoare)

The Fantastic Voyage (Călătoria fantasti- că)

Crack în the World (0 fisură în globul terestru)

The War-Gods of the Deep (Zeii războiului din abis)

The Island of Terror (Insula teroarei) 2001: A Space Odyssey (2001 Odisee spaţială)

451° Fahrenheit

Kdo chce zabit Jesii? (Cine a vrut s-o ucidă pe Jessie)

L’or et le plomb (Aurul şi plumbul)

2+5: Missione Hydra Furankenshutain tai Baragon (Frankenstein contra Baragon)

Daikaiju Gamera (Gamera, cel mai mare monstru)

1. POPESCU GOPO

LESLIE H. MARTINSON ANDREW MARTON

ALEKSANDR

GHINŢBURG

1. 9671

J. DANIEL POLLET ALAIN RESNAIS ERIC DE HUNG

ROGER VĂDIM

INOSHIRO HONDA YUGO SERIKAWA NORIAKI YNASA

O. Vâraşteanu

A. TARKOVSKI

Faust XX Batman

România

S.U.A.

U.R.S.S.

Franţa

Franco Cehoslovac Franco – Italian Japonia

România

U.R.S.S.

Around the World under the Şea (în jurul lumii pe sub mări)

Ghiperboloid injenera Gărână (Hiperboloidul inginerului Garin)

Horla

Je t’aime, je t’aime (Te iubesc, te iubesc) Le secret de Wilhelm Storitz (Secretul lui Wilhelm Storitz)

Barbarella

Kaiju dai Senso (Marea bătălie cu monştri) Saibogu 009 (Ciber 009) (a)

Gamera tai Barugon (Gamera contra Barugon)

Cinci săptămâni în balon (a)

Solaris

1 La încheierea lucrării, producţia anului 1967 nu era cunoscută decât fragmentar. Am socotit totuşi necesar să semnalăm câteva dintre titlurile cele mai promiţătoare.

BIBLIOGRAFIE

LOTTE H. EISNER LUIS GAŞCA

ADO KYROU

MICHEL LACLOS

J. SICLIER et A. S. LABARTHE ORNELLA VOLTĂ

PIERO ZANOTTO

JEAN BARRAL PIERRE BILLARD

L’licran Demoniaque, Eric Losfeld, 1965 Imagen y ciencia-ficcion, Festival Interna- cional del Cine de Sân Sebastiân. Seccion Actividades Culturales, Junio de 1966 Le surr^alisme au cinema, Le Terrain Vague, 1963 Le fantastique au cinema, Sociite des editions J. J. Pauvert, 1958 Images de la science-fiction, Leş Editions du Cerf, 1958 Frankenstein & Cie, Edizioni Sugar, Milan

1. film terrorifico e galattico, Edizioni Centro-Film, Torino

ARTICOLE

Sur le fantastique au Cinăma. «Positif» nr. 36/1960

RAY BRADBURY

OVID S. CROHMĂLNICEANU

GUY GAUTHIER

G. GUREVICI

FEREYDOUN HOVEYDA

MARCEL MARTIN HENRI RODE J. P. TOROK

Film în the Space Age. «American Cine- matograph» nr. 1/1967 Impasurile filmului de anticipaţie. «Cinema» nr. 9/1966.

Le musee imaginaire de la science^fic- tion. «Image et son» nr. 194/1966 Na ekrane – fantastika. «Inostrannaia literatura» nr. 1/1967 Grandeur et dăcadence du serial. «Cahiers du Cinema» nr. 4—5 – 6/1956

Conscience-fiction. «Cinema 66» nr. 106

Leş monstres şont lâches. «Cinemonde» nr. 1474/1962 H-Pictures. «Positif», nr. 39 – 40/1961



’\*94

1. Metropolis (Fritz Lang, 1926)
2. Insula sufletelor pierdute (Erle C. Kenton, 1932)
3. Frankenstein (James Whale, 1931)
4. Flash Gordon (Frede- rick Stephani, 1936)
5. Lucrurile care vor fi (Wllllam Cameron Menzies, 1936)
6. Or. Cyclops (Ernest B. Schoedsack, 1940)
7. Ziua în care s-a oprit Pământul (Robert Wise, 1951)
8. Destinaţie Luna (Irving Pichel, 1950)

17. Această insulă, Pământul (Joseph Newman, 1956)

1. Invenţie diabolică (Karel? Eman, 1958)
2. Steaua tăcerii (Kurt Maetzig, 1960)
3. Paşi spre lună (Ion Popescu-Gopo, 1961)
4. Ikarie XB. 1 (Jindrich Polak, 1962)
5. Planeta furtunilor (Pavel Kluţanţev, 1962)
6. Omicron (Ugo Gregorettl, 1963)
7. Alphaville (Jean Luc Godard, 1965)
8. A zecea victimă (Elio Petri, 1965)
9. Dogora, monstrul cosmic (Inoshiro Honda, 1965)

30. 2+5 Misiunea Hydra (Pietro Francisci, 1966)

31?) 451° Fahrenheit (Franţois Truffaut, 1966)

1. Hiperboloidul inginerului Garin (Aleksandr Ghiniburg, 1966)
2. Gamera contra Rarugon (Noriaki Yuasa, 1967)

SUMAR.

[VlRSTA FEERIEI 5](#bookmark2)

SUPERMAN & C/E 11

TEME CU VARIAŢIUNI 17

Savantul nebun 17

Omul artificial 19

Robotul 23

Lumea pierduţi 27

Drumul spre stele 32

Rizboiul lumilor 42

Sfârşitul lumii 46

Lucrurile care vor fi 51

IMPLICAŢII 58

Filmul de aventuri ţi de detecţie 58

Filmul de groază 61

PERSPECTIVE 64

[Filmografie 69](#bookmark3)

[Bibliografie 87](#bookmark8)

Ilustraţii

Redactor responsabil: CORNEL CRISTIAN Tehnoredactor: NICOLAE MIHĂILESCU

Dat la cules 24. XI. 1967. Bun de tipar 17.06.1968 Apărut 1968. Tiraj 5600140 ex. Broşate. Htrtie tipar înalt tip A moto de 80 g/m\*. Ft. 32/70 x100. Coli ed. 5,19. Coli de tipar 2,75. Comanda 4087. Planşe tiefdruk 14. A. Nr. 18 444 C. Z. Pentru bibliotecile mari 7.

1. Z. Pentru bibliotecile mici 7.778.

Întreprinderea Poligrafică.. Arta Grafică" Calea Şerban Vodă 133, Bucureşti. Republica Socialistă România. Comanda nr. 464

BIBLIOTECA CINEFILULUI pune la îndemâna Iubitorilor filmului lucrări de sinteză consacrate marilor personalităţi, momente, curente şi mişcări care au ilustrat istoria celei mai moderne dintre arte – CINEMATOGRAFUL

ION CANTACUZINO Momente din trecutul filmului românesc

ANA MARIA NARTI Serghei Eisenstein

IORDAN CHIMET Western

D. I. SUCHIANU Marlene Dietrich

ERVIN VOICULESCU Cinematografia japoneză

MIHAIL LUPU Vittorio De Sica

IORDAN CHIMET Comedia burlesci

CĂLIN CĂLIMAN

Filmul documentar românesc

ION CANTACUZINO Reni Clair

MIHAI NADIN Laurence Olivier

ION HOBANA Imaginile posibilului (filmul ştiinţifico-fantastic)

1. Michel Laclos, Le fantastique au cinema, p. XII-XIII

3 De remarcat acreditarea confuziei dintre Frankenstein şi monstrul pe care l-a creat.

1 Peliculă cu acelaşi titlu a lui Segundo de Chomon (1907) nu poate fi decât o versiune fragmentară, în genul feeriei ştiinţifice.

1 Dâmetre loakimidis, Quatrieme festival de Trieste – «Fiction», nr. 156.

1 J. Sici ier şi A. S. Labarthe, op. Cât., p. 62

1 Visages de i’avenir – «Cinema 66», nr. 106

1 Storia del cinema russo e sovietico, voi. ÎI

1. în secolul XXIX. O zi din viaţa unui ziarist american în anul 2889. [↑](#footnote-ref-1)
2. . . . realizator şi ai poeticului şi straniului *Pasagerii din Ursa Mare.* [↑](#footnote-ref-2)
3. Prima apariţie pe ecran a eroului comicsurilor lui Jerry Siegel şi Joe Shuster avusese loc în 1941. E vorba de filmul de desen animat al lui Dave Fleischer. Aceeaşi tehnică a fost aplicată, la acelaşi subiect şi de Seymour Kneitel, Dan Gordon, Isidore Sparber, înaintea realizării peliculei cu actori. [↑](#footnote-ref-3)
4. «The Motion Picture Herald » din 13 iunie 1953 [↑](#footnote-ref-4)
5. ... în vreme ce alţii împărtăşesc opinia lui Oreste del Buono: « în realitate, dacă vrem într-adevăr să fim sinceri (...) personajul Gordon are nu doar o caracteristică a prototipului eroului totdeauna şi încă — pentru a spune astfel — fascist. Gordon e predestinat în mod retoric la acţiune, nu reuşeşte niciodată să raţioneze prea mult înainte de a acţiona » *(Enciclopedia del fumetto: Flash Gordon — «* Linus », numero 4, luglio 1965). [↑](#footnote-ref-5)
6. O tentativă în acest sens este şi filmul ceh *Cine voia s-o ucidă pp Jessie?* (Vaclav Vorlicek, 1966) [↑](#footnote-ref-6)
7. Ecranizat de Karel Zeman *(0 invenţie diabolica,* 1958). [↑](#footnote-ref-7)
8. Ecranizat de William Witney (1961) [↑](#footnote-ref-8)
9. «L’Age du Cinema », nr. 4 — 5. [↑](#footnote-ref-9)
10. Fereydoun Hoveyda *Adieu, Frankenstein* — « Cahiers du cinema », aout 1958. [↑](#footnote-ref-10)
11. Luis Gaşca susţine că versiunea lui J. Searle Dawley din 1910 « urmăreşte cu fidelitate povestirea lui Mary Shelley » *(tmagen y ciencia* — *ficcion,* p. 22) [↑](#footnote-ref-11)
12. *Un prâcis du sublime-* « Fiction », nr. 138, mai 1965. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Fritz Lang,* ,,Presence du Cinăma" Paris, 1964 [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-14)
15. Lino Lionello Ghirardini, Stor/o *generale del cinema,* II, p. 895 [↑](#footnote-ref-15)
16. *Op. cit.,* p. 220 [↑](#footnote-ref-16)
17. Printre puţinele filme care nu-i prezintă pe extraterestri drept vrăjmaşi din principiu ai speciei umane se mai numără *Ziua în care s-a oprit Pămîntul* (Robert Wise, 1951), *Un marţian la Paris* (Jean — Daniel Daninos, 1960), *Vizită pe o mică planetă* (Norman Taurog, 1960), Discul *zburător* (Ţinto Brass, 1964). [↑](#footnote-ref-17)
18. Terre, *annâe zero —* «Cahiers du cinema», juillet 1953. [↑](#footnote-ref-18)
19. Titlul francez al filmului. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Istoria cinematografului mondial.* Ed. Ştiinţifică, 1961, p. 171 [↑](#footnote-ref-20)
21. *Op. cit.* p. XXX [↑](#footnote-ref-21)
22. *Istoria cinematografului mondial,* p. 170 [↑](#footnote-ref-22)
23. *Op. cit.* p. 23 [↑](#footnote-ref-23)
24. *Op. cit. p.* 109 [↑](#footnote-ref-24)
25. *New Maps of Heil* — The Science Fiction Book Club, London 1962 [↑](#footnote-ref-25)
26. Valentino de Carlo, *Sheckley decaffeinato — «* Gamma », nr. 4, febraio 1964 [↑](#footnote-ref-26)
27. Arlette Elkaîm în nr. 229, iunie 1965, şi Pierre Samson în nr. 230, iulie 1965. în primul titlu se utilizează un joc de cuvinte intraductibil, « beta » fiind a doua literă a alfabetului grec (după « alfa »), iar « bete » însemnînd, în franceză, «prost, stupid », [↑](#footnote-ref-27)
28. Alain Doremieux şi Jacques Goimard, De *l'alpha* ***â*** *l'omega* ***du neant***— « Fiction », nr. 140, Juillet 1965. [↑](#footnote-ref-28)
29. Guy Gauthier, Le ***musâe imaginaire de la science-fiction*** — « Image et son » 1966, Nr. 194. [↑](#footnote-ref-29)
30. « Demain, Ies fiims » — prefaţa la ***Images de la science-fiction*** [↑](#footnote-ref-30)
31. Filmografia noastră înregistrează, Intre 1898—1966, peste 600 de filme Jtiinţifico- fantastice (exceptîndu-le pe cele produse special pentru televiziune). Am fost nevoiţi, deci, să operăm o selecţie severă, mai ales In perioada de după 1950, oprindu-ne cu precădere la titlurile pomenite în text fi la cele care oglindesc aportul diferitelor cinematografii naţionale; am menţionat, de asemeni, doar numele regizorului, socotindu-l principalul autor al filmului. Pentru a uţura orientarea cititorului, am folosit abreviaţiile «a» (animaţie) fi «s» (serial). [↑](#footnote-ref-31)