

■ FLORIAN  
POTRA

## Reflecții la „Reflecțiile unui dramaturg“

Paul Everac, cel dintâi, a deschis, printr-un „memorandum“ al bunului-simț în 13 puncte, seria de intervenții cu privire la raportul teatru/film, pe care a alimentat-o apoi, impunându-i un ritm trimestrial, Henri Wald, cu un intens foc de mortarie semiotice, de pe urma căruia teatrul iese încins cu o eșarfă nobiliară în plus (vezi „Teatrul“, nr. 9 și 12/1978). Pentru a da o anumită coerență teoretică și practică acestei (utile) discuții — care, în orice caz, nu trebuie să se transforme într-un dialog între surzi —, cred că e bine să mă refer la cele scrise de „anteloctori“, firește încercând să fac și un pas, oricât de mic, înainte, chiar dacă intervalele lungi dintre apariții îmi aduc aminte de povestea poporului scandinavă a celor trei uriași cu muniți cei înalți, repovestită de Gramsci: „După mii de ani de tăcere, primul uriaș strigă spre ceilalți doi: «Aud mugul o cireadă de vite!». După trei sute de ani, cel de-al doilea uriaș intervine: «Am auzit și eu mugetul!». Iar după alte trei sute de ani, cel de-al treilea uriaș îi amenință: «Dacă mai faceți mult gădăgie, eu plec de aici!». Dar, la „gălăgia“ iscată de Everac și de Wald, unul fiind convinsul de pe băncile dramaturgilor consacrați, iar celălalt din anxmoul filozofiei limbajului — în loc să plece — îmi adaug și eu vocea, de data aceasta, din țaraul istoriei și teoriei filmului, în care legăturile cu teatrul nu avut, de la bun început, nenumerate și intense ecouri. Numai că, abordând, cei doi, probleme aparent disparate, eu „chei“ diferite, voi prelungi, deocamdată, doar „discursul“ inaugural al lui Paul Everac, „Reflecțiile unui dramaturg despre cinematografie“, rezervându-mi dreptul și plăcerea de a reveni ulterior la esul lui Wald, arzând însă de acerbădare să aducem împreună intuițiile lui Pasolini, pe care filozoful nostru — citindu-le, presupun, mai mult în traduceri, românești și franțuzești — le respinge (interloctoriu, sper).

De la „inițiatorul“ teoriei filmului, Ricciotto Canudo (1879—1923) — după care cinematograful nu e nici melodramă, nici teatru, ci „în esență, o artă născută pentru a fi prezentarea totală a sufletului și a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini și

pictată cu penèle de lumină“ — și pînă la filuologul contemporan Jean Mitry — după care, pentru film, „nu este necesar să-și caute inspirația în opere dramatice ale căror subiecte și motivații sînt astăzi depășite și care, fiind teatrale, nu-și găsește sensul și finalitatea decît în cuvînte“ —, poate că nu înțelegem teoretician al celei de-a șaptea artă, care să nu se ocupe de raportul teatru/film, fie că înnoadă strins firea ce le leagă, fie că, dimpotrivă, îl desface pînă la o completă separare. Aproape că nu există „tratat“ sau „compendiu“ de estetică a filmului în care nu capitol, consistent, să nu fie dedicat asemănărilor și deosebirilor esențiale dintre cinematograful și teatru: Pudovkin (1893—1953), de pildă, așază primul paragraf din faimosul său studiu „Regizorul și materialul cinematografic“ sub titlul „Cinema și teatru“ și ajunge la concluzia că „pe scurt, munca regizorului cinematografic nu derivă în nici un fel din aceea a regizorului de teatru“; la rîndu-i, Umberto Barbaro (1902—1959) se ocupă de „Actorul creator“, urmărind inițial caracteristicile trecerii „De la teatru la cinematograful“, subcapitol în care „opune actorului *interpret* din teatrul literar și actorului *element al punerii în scenă* din teatrul de avangardă actorul mai cu deosebire artist: *actorul creator* din cinematograful“. Mă opresc aici, ca să nu mă măi refer la toți poeții, filozofii culturii, esteticienii, sociologii și istoricii artei, care, precum Maiakovski, consideră că „triumful cinematografului e garantat, pentru că nu e decît concluzia logică a întregii arte moderne“, sau care, precum Arnold Hauser (timisoreanul), pun toată arta și literatura secolului al XX-lea „sub semnul filmului“, văzînd în cinema o continuare, mai puțin ritualizată și mult democratizată, a teatrului, acordînd, totuși, un ultim relief esteticianului Carlo Ludovico Bagghianti, care dă din belșug apă la moara lui Everac: „Nu se poate face o deosebire între teatru (ca teatru reprezentat și spectacol) și cinematograful, întrucît acestea sînt două manifestări de limbaj formal unitar, corespunzător. Teatru = cinematograful“. Să căutăm noduri în papura speculației și să întrebăm dacă și ecuația inversă e la fel de valabilă: cine-

matraf = teatru ? Mai bine să trecem în cele 13 puncte-antisuperstiție ale lui Everac.

Criteriul reputatului nostru autor dramatic este onori cantitativ, alteori, ca să zicem așa, „specific”. „Romanul nu încapă în film”, afirmă Everac, observând imediat că „totuși, piesa pareă încapă ceva mai bine în film decât romanul... mai puțin, din cauza duratei”. Aici e vorba de cantitate, ceea ce poate să apară ca un punct de vedere restrictiv : natural, dacă filmul tinde să re-ovestească un întreg roman, dă greș, și o brodește eventual mai bine, dacă transpune o piesă de teatru (cu o durată de spectacol mai apropiată de aceea a unui film). Ca specific, Everac e de părere că filmul simte o nevoie imperioasă de „element dramatic”, care, evident, „se găsește mai concentrat în dramă decât în roman”. Aici, discuția se lărgeste și, mai cu seamă, se complică. În aparență, cămașa filmului ar fi mai lipită de pielea dramei decât de aceea a epicii, întrucât implică o „dramaturgie” (personaje în acțiune, conflict în evoluție, momente de culme, dez-nodămint etc. : à propos, s-ar putea oare aplica filmului definiția dată de Aristotel tragediei ?) și un „dialog”. Cu toate acestea, zdrobitoarea majoritate a teoreticienilor filmului simte și susține preceptiv că filmul aparține epicii, narativității, în înțelesul cel mai larg. Georg Lukács e dintre cei mai categorici, precizând că filmul este celivalentul nu al romanului, ci al nuvelei, ca tărre expresivă, deși aspiră (ca romanul) la „totalitate”, la „globalitate” (la care aspiră, oare, și drama, piesa de teatru ?). În alți termeni, filmul povestește ca proza narativă, nu ca tragedia sau comedia. Fără a avea pretenția originalității și fără a fi dinadins pragmatic (având în vedere, totuși, nevoile imediate ale cinematografului autohton), so-cotese că ar fi mai prudent să judecăm de la caz la caz : „traducerile” lui Laurence Olivier după Shakespeare, de exemplu, sînt viabile — indiferent dacă se transformă în epică sau rămîn dramă ? Sînt : sînt, mai ales, filme. La fel, *Moartea la Veneția* de Luchino Visconti ori *Deșertul tătarilor* de Valerio Zurlini, „traduceri” ale unor romane, sînt ele viabile ? Sînt. Desigur, Everac nu-și limitează interesul la „scenarizări”, ci caută însăși esența (și specificitatea) filmului : dramatică sau epică ? Răspunsul, deși pare ambiguu, e clar : un film este și epic, și dramatic, dar într-un mod nou, al său, nu în accepția tradițională a prozei și a teatrului, contaminată de „teoria genurilor”. Mă gîndesc că această implicită sinteză de epic și dramatic se produce încă de la nivelul scenaristului, ca să nu zic al regizorului-scenarist, al „autorului” prin excelență. Se simte, se vede, se citește, pareă, în opera scenaristului de profesie, o omogenă asimilare atât a „lecției” narative a prozei, cît și a „lecției” dramatice (dramaturgice), scoasă la iveală dintr-o plămădă în care se amal-gamează mai multe elemente — eu o struc-tură și cu o formă noi, originale, proprii.

specifice filmului. Printre altele sau chiar în primul rînd, cinematograful nostru e rămas în urmă tocmai pentru că nu dispune suficient de asemenea scriitori *specializați în film*, care sînt sau ar trebui să fie *scenariștii de profesie*, tipuri inedite de intelectuali sau, dacă preferăm, chiar de artiști. Aceasta nu înseamnă, însă — dar e o părere cu totul privată — ca unui scenariu scris de un prozator să nu i se „supervizeze” dialogurile de către un dramaturg. De multă vreme tot spun că în Lovinescu, în Baranga, în Everac, în Sorescu etc., cinematograful nostru pierde, cu fiecare zi ce trece, cite un admirabil *dialoghist* !

Perfect de acord cu Everac — am scris de nenumărate ori despre aceste lucruri — în privința necesității de a se depăși prejudecata conform căreia, în film, imaginea pur vizuală este sau ar trebui să fie pre-cumpănitoare : de ce să dezecilibreăm voit o unitate, mai precis o *bi-unitate audio-vizu-ală*, cum este imaginea filmică ? De ce să nu recurgem la eficiențata (mai ales, concep-tuală, aptă să exteriorizeze „abstracțiunii”, fraze optative, condiționale etc.) proprie cu-vîntului în dialog ? Elementul auditiv, sonor, este la fel de important ca și cel vizual, iar un autentic artist al ecranului se va pri-cepe întotdeauna să le stoarcă amînduora toate resursele și latențele, contopindu-le firește și firese într-o expresie unitară, omogenă.

Nu sînt de părere, în schimb, că „făcătura” e mai ușor de obținut în film decât în teatru sau, cum scrie Everac, în teatru posibilitatea de a „trișa” e ceva mai mică. Unde ? În textul de teatru, în dramă, sau în spectacol ? În spectacol, e limpede că filmul răpește, bunăoară, actorului orice pu-tință de a „trișa” într-un prim-plan, în timp ce, pe scenă, deseori se profită de distanța dintre scaun și stal. Încă o dată, însă, și în teatru, și în cinema, „meșcherii” meșteșugari vor căuta să înșele, să „în ochii”, mai mult decât autorii serioși, al căror unic scop este opera de artă, urmărind — cum voia Goethe — să parcurgă itinerarul „de la foloșitor, prin adevărat, spre frumos” !

Că într-un film, față de teatru, „sînt mult mai multe lucruri de idealizat, pînă și acurațetea îndrăcîmintei”, poate constitui o observație justă, dar corolare și consecințele ei nu sînt neapărat negative : psiho-sociologii de aîurea au stabilit, încă din anul '30, că filmul a influențat decisiv felul de a se îm-brăca al marelui public. Aș îndrăzni să adaug : chiar și felul de a vorbi (și gesti-cula), așa cum a făcut și continuă să facă și teatrul, dacă nu gîndim bine, cum sa gîndit Tudor Vianu, căruia îi aparține opi-nia. Propaganda în teatru, după Everac, ar avea mai puțin loc de întors : ce-i drept, prin scenă nu e cu puțință să treacă de mai multe ori o autofuncție cu reclama pastei de dinți „Chlorodont”, să zicem, și, tot de pe scenă, nu se deslușește titlul ziarului, abia răsărind din buzunarul hainei protago-

nistului, ca în film. În ceea ce ne privește, Cezar Petrescu atrăgea atenția, încă din 1926, într-un articol publicat în „Cuvîntul”, asupra ignoranței cineaștilor în materie de influențare a conștiințelor: „Prima eroare a fost filmul de propagandă mărturisit brut: ca atare și fabricat după indicațiile oamenilor care habar nu aveau de artă și cu atât mai mult de psihologia spectatorului”. A existat și există o „știință” a propagandei, fie prin teatru, fie prin film, și totul depinde de valoarea realizatorilor. Raționamentul se poate relua și privitor la filmele „cu destinație nedramatică”: nu e recomandabil să se prescrie norme. „Nu iubesc ce nu crește”, afirmă apoftegmatice Everac; îl asigur că nici eu, după cum îl asigur că orice film-opere de artă crește. Culmea: „crește” și filmul mediu, filmul-spectacol, cel care, efectiv, e asimilabil așa-zisei „pîiece bien faite”, din punct de vedere dramaturgic, westernul, de exemplu, sau „politistul”.

În domeniul filmelor istorice, situația e cea descrisă de Paul Everac, dar nu din cauza „specificului” filmic, ci, pur și simplu, din cauza comodității cineaștilor și, într-adevăr, a lipsei lor de răspundere, inclusiv a scenaristului, cu și a producătorilor. În sfera „interferențelor” dintre regia de teatru și cea de cinema, Everac e perfect îndreptățit să sublinieze remarcabila contribuție la evoluția filmului românesc a „teatraliștilor” Gulei și Pintilie; ar fi de precizat că Al. Tatos e și el „teatralist” la origine; că Dinu Tănase nu este „excellent”, în film, decât cel mult ca operator; și că, între timp, Alexu Visarion a debutat, în mod convingător, în cinematograful. Faptul că unui actori dau un randament în teatru, și altul în cinema, este nu numai plauzibil, dar și normal. „Crește, din nefericire — constată Everac — numărul actorilor discredități de modestii aparițiilor lor cinematografice”. Cu aceeași energie poate fi susținută și teza creșterii numărului de actori, dacă nu „conserații” de apariții lor cinematografice, cel puțin, din ce în ce mai dezinvolti și organici „creatori” în fața aparatului de luat vederi: ce ar fi fost Mircea Albulescu, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Harion Ciobanu, și destul de mulți alții, sau chiar regretatul Ștefan Ciobotărașu, fără palmaresul lor cinematografic?

Unde, însă, Everac ARE DREPTATE CU CABUL, ba chiar cu VAGONUL sau cu CARGOUL DE MARE TONAJ, este la fatidic punct 13: „NU SE SIMTE ÎNCĂ SUFFICIENT CULTURA” în cinematograful românesc! Iar unde nu se simte cultura, nu este credință, și unde nu este credință, nu este vlagă creatoare: așa își mușcă un anumit șarpe conda, așa se încheie cercul (vicios) al mediocrității, care nu poate fi spart fără abundente infuzii de cultură într-un organism anemic, ca acela al cinematografului noastre, la ora de față. Intim legată de această instanță, apoi, reluată de Everac, este deseori repetata imbiere — oprită în pragul teoriei și al dezideratelor — la ana-

lizarea și interpretarea ACTUALITĂȚII: „Polimizind mereu cu -foștii- și moralizind pe niicii derbedei, nu ajungem la actualitate adevărată, fierbinte...”, scrie, în încheierea reflecțiilor sale, autorul *Fluturului pe lampă*. Pînă aici, Everac, eventualele corectări de rătă și mai ales fortificările notațiilor sale, dictate, acestea din urmă, de bunul-simț al dramaturgului de talent și al omului de cultură cu experiență.

Acum, opinia mea, schematic, în puține rînduri. Între teatru și cinematograful nu sînt și nu trebuie să fie deschise ostilități. Dimpotrivă, după o perioadă de învinuirii reciproce, urmată de una a împrumuturilor mutuale de mijloace, procedee, tehnici, astăzi — cînd teoria genurilor a căzut în desuetudine — simțul comun și simțul estetic propun nu numai o coexistență pacifică între cele două structuri și forme de spectacol, ci și o anumită „colaborare”, oglindită atît în „dubla calificare” a regizorilor și, mai de mult practică cu succes, în aceea a actorilor sau, la rigoare, a scriitorilor — dramaturgi și scenariști, deopotrivă. Apropierea aceasta, atît de evidentă pe canalele aperturilor concrete ale oamenilor de teatru și de cinema, pe plan teoretic nu trebuie citită dincolo de principii: „Arta este una, diferă doar mijloacele”; adică: poezia izvorăște, cu timbrului pur, din opera de artă autentică, indiferent de tehnici, procedee, mijloace de comunicare și de expresie. În rest, spectacolul de teatru și filmul rămînu arte autonome, fiecare cu un specific de care e util să se țină seama.

Este oșios să se despică firul în patru cu privire la „teatralitatea” unui film sau a altuia, fie că se vizează dialogul, fie că se vizează jocul actoricesc: *Procesul de la Nürnberg*, de pildă, abundă în dialoguri și e un film viabil, iar tehnica teatrală, ba chiar stîlul teatral în interpretarea protagoniștilor din *Poveștile lumii palide după ploaie* nu răpesc nimic din farmecul acestei capodopere filmice. Se confirmă, astfel, că nu există norme, reguli și rețete în artă, precum și, mai cu seamă, că decisiv apare geniul sau talentul autorilor. Orson Welles impune, în *Citizen Kane*, decorați cu plafon (ca în teatru, dar nu obligatoriu), fără să știrbească valoarea estetică a opere sale de debut în cinema. Și așa mai departe, exemple în favoarea tuturor tezelor, inclusiv a celor contrare, se înmulțesc la tot pasul.

Hotărîtor este, în orice împrejurare, artistul și înrăși artistul, mai precis, rezultatul definitiv, opera finită pe care o obține. Instrumentele și căile altele și folosite nu au decât o semnificație interlocutorie, tranzitorie, adică de trimitere spre sintezele artistice ultime. Dar asemenea chestiuni, și altele încă, mai intim încorporate însuși procesului de creație, vor putea fi relate și aprofundate în prelungirea considerațiilor lui Henri Wald la ceea ce domina-sa a intitulat „Contraste semiotice între teatru și film”. Peste unul, două sau trei trimestre.