

Filme după Caragiale



Integrala Shakespeare

3

ROMEO ȘI JULIETA

Cel mai autorizat și mai competent exeget al lui Caragiale ca autor de texte pentru film sau, dacă preferăm, al „cinematografibilității“ operei marului nostru satiric — doctorul Ion Cantacuzino, printre altele și producător-delegat, cum am zice astăzi, al **Noapții furtunoase** — a numărat, pînă în 1973, 12 ecranizări de opere caragialeene : trei înainte de război și nouă după război, prin care, pe de o parte, se epuizează întreg teatrul, iar pe de altă parte, se preferă proza scurtă (momente și schițe), apelîndu-se o singură dată la nuvelistică. Între timp, însă, cu **Înainte de tăcere** al lui Alexa Visarion, se amplifică raza de incidență a acesteia din urmă, a nuvelisticii, și cifra se ridică la 13. Nu superstiția, ci pura curiozitate și un pic de scrupul m-au determinat să mai număr o dată — ca un Pristanda al documentării, e greu de trecut de acest stadiu, la noi ! — steagurile de peliculă caragialeeană, și am ajuns la 14, ba, la rigoare, chiar la 15, și tot datorită unei înaintări pe diagonala nuvelisticii. În **Producția cinematografică din România**, volumul dedicat filmului sonor între 1930 și 1948, pe care nu a mai avut răgazul să-l vadă tipărit (dar nici noi !), însuși coordonatorul principal, Ion Cantacuzino, înregistra un **Leiba Zibal**, care și-ar fi avut premiera în provincie, în primăvara lui 1931, în regia lui Ion Brună, iar punctul de inspirație „temati-

Într-un eseu, Aldous Huxley disocia între adevărul vieții, conținut în epica clasică și modernă, și adevărul absolut, din tragedia antică. Disocierile sale erau bogat ilustrate cu citate din opere de seamă ale literaturii universale, de la Homer la Fielding. În esență, adevărul vieții caracterizează situația care conține, alături de necesitate, și întâmplarea ; adevărul absolut, pe care se întemeiază situațiile tragice, se dezvoltă în consecințele necesare și suficiente ideii dramatice, ignorîndu-se, în mod programatic, accidentalul.

Mărturisesc că, revăzînd **Romeo și Julieta**, am încercat o oarecare derută. În ciuda împlinirii tragice a faptelor, compasiunea și eliberarea — catharsisul — nu s-au produs. Distanța față de moartea nefericiților tineri să fi fost, oare, provocată de timpul istoricește scurs de la scrierea piesei, de timpul biologic al celui care sînt ? Psihologic, eul e asemuit unei fintîni în care straturile vîrstelor sînt aidoma celor ale apei, de la izvor pînă la suprafață (v. Jean Rouyér). Așadar, adolescenții care am fost nu sînt pierduți, ei rămîn în subconștient. Cultural, valorile unei epoci revoluate pot fi

că", bineînțeles, în **O făclie de Paște**. Ciu-dat e că același Ion Cantacuzino exclamă, în încheierea articolului **Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale** (1970), regretind dezinteresarea cineaștilor față de nuvelele maestrului : „Și ce material ar oferi în această direcție **La Hanul lui Minjoală**, **O făclie de Paște** sau **Kir Ianulca !**” — dar nu înainte de a semna lucrarea de diplomă a lui Mircea Drăgan, în **vreme de război** (la rîndul ei, consemnată și comentată de Alice Mănoiu, de asemenea într-o lucrare de diplomă, **Probleme ale ecranizării și interpretării cinematografice a operei lui Caragiale**, rămasă în manuscris).

Prin urmare, în momentul actual al cercetărilor (al numărătorii), adaptările cinematografice ale scrierilor lui Ion Luca Caragiale sînt următoarele : **Păcat**, scenariu și regie de Jean Mihail (1924) ; **Năpasta**, regia de Gh. Popescu și Eftimie Vasilescu (1928) ; **Leiba Zibal**, regia de Ion Brună (1931) ; **O noapte furtunoasă**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1943) ; **Arendașul român, Lanțul slăbiciunilor. Vizită**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1952, an aniversar al scriitorului : centenarul nașterii, patru decenii de la moarte) ; **O scrisoare pierdută**, regia de Sică Alexandrescu și Victor Iliu (1954) ; **Două lozuri**, regia de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1957) ; **D-ale carnavalului**,

regia de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1959) ; **Telegrams**, scenariu de Mircea Ștefănescu, regie de Aurel Miheles și Gheorghe Naghi (1960) ; **Politică și... delicatețe**, scenariu de Mircea Ștefănescu, regie de Haralambie Boroș (1963) ; **Mofturi 1900**, scenariu și regie de Jean Georgescu (1965), **Înainte de tăcere**, scenariu și regie de Alexa Visarion (1978) ; apoi, **În vreme de război**, scenariu și regie de Mircea Drăgan (lucrare de diplomă, 1955), la care, totuși, se cuvine a se adăuga **Răzbumarea**, scenariu și regie de Haralamb Lecca, nemijlocit inspirat de **Năpasta**, unde, fără jenă (oh, vocația „istorică” a plagiatului !), **Acea devine Fira**, Ion se preschimbă în Stan, iar Dragomir se cheamă Sandu (1913) : de fapt, tocmai acest film trebuie să fie considerat cea dintîi ecranizare — mai mult sau mai puțin liberă — a unei opere caragialeene, chiar dacă Mihail Sorbul, sub pseudonimul G. Șoiman, își încheia recenzia din „Seara” cu următorul calambur : „Mare năpastă pe caoul nostru **Răzbumarea d-tale**, domnule Lecca !”.

Scăpînd de ceea ce a fost mai greu (numărătoarea), judecata asupra filmelor programate de TV într-un ciclu aproape integral confirmă situații știute dinainte : pe de o parte, vocația organic cinematografică a întregii opere — teatru, proză scurtă, nuvele — a lui Caragiale, ca

de asemenea rețraite, nu numai cunoscute, și aceasta explică emoția noastră, în fața operelor de artă, aparținînd unor vremuri apuse. Nici istoricește, omul nu se desprinde de sine, și prin piesă răzbate, incontestabil, sufletul viu al virstei adolescente. Nu teatrului furioșilor trebuie să-i recunoaștem interpretarea acestei piese ; interpretarea este o formă a adevărului, în acest caz, la substanța scrierii, la substanța sufletului tînăr, căci furia pasiunii a existat, la tineri, dintotdeauna.

Există în piesă și un sentiment al fatumului, pe care protagoniștii îl exprimă în momente ce constituie însăși tectonica piesei ; de pildă, Romeo : (...) *Mintea mea / Mă-ndeamnă să presimt că un dezastru, / Ce spînzură de stele deocamdată, / Dezlănțuit porni-va cu prilejul / Nefast al balului din astă noapte. / Că el va pune capăt unei vieți / Zadarnice, în pieptul meu închisă, / Printr-un mijloc nedemn, / și c-am să pier / În floarea virstei. (...)*. Altădată, de-abia sugerat, precum în filozofarea panteistă a blîndului călugăr : „*În om și-n terburî doi dușmani se-nfruntă. / Pornirea blindă și voința cruntă. / Și cînd ce-i rău își*

face-n floare parte, / Cufînd potirul e-nghițit de moarte”.

Dar faptele își caută logica, mai degrabă în întimplare decît în ethosul tinerilor, așa că ele, chiar dacă constituie întregul dramatic, nu se eșafodează în desfășurarea, necesară și suficientă sieși, a ideii tragice. Sînt prea multe nepotriviri, sau prea multe potriviri — cum vrem să le numim —, dincolo de patima nestăpînită a personajului. Întimplarea face ca Romeo să o cunoască pe Julieta, folosindu-se de încurcătura unui slujitor cam nătîng al casei Capulet ; întimplarea face ca Mercutio să fie ucis în duel, pentru a-l determina pe Romeo să ucidă la rîndu-i, și a fi, astfel, pedepsit prin exil, și tot întimplarea încurcă înscenarea și planul bunului călugăr care lucrează, parcă contra cronometru, să împace familiile învrăjbite, prin căsătoria copiilor.

Firesc, în viață, este accidentalul, și la accidental se recurge în *Romeo și Julieta*, pentru a încheia tragic povestea unei pasiuni, nestăpînite de vreun gînd înțelept. Prin acest apel continuu la întimplător, piesa se abate de la normele tragediei ; aceasta, la nivelul formei.

„structură care vrea să fie și o altă structură”, dar și ca bază pentru o **Gesamtkunstwerk**, operă de artă „totală” (o probă edificatoare este apelul lui Sabin Drăgoi la Caragiale și succesul obținut cu operele **Năpasta** și **Kir Ianulea** : și aici, ca în film, asistăm la o „fuziune de arte”); pe de altă parte, în contextul ciclului prezentat, neta supremație a **Noptii furtunoase** din 1943, nedepășită nici de autorul ei, Jean Georgescu, și nici de emulii acestuia. Aurel Miheles, Gheorghe Naghi și Haralambie Boroș. În raport cu eforturile cinematografului și ale cineștilor noștri de până la 1943. Ion Cantacuzino a stabilit, argumentându-le, „prioritățile”, avantajele **Noptii furtunoase** : a) concepția scenariului, cu intuiția comediei și ca „pictură a mediului contemporan”, cum voia Tudor Vianu, printr-o corelativă „vizualizare” a scenelor și ambianțelor doar „evocate” în teatru, cum ar fi, de exemplu, seara petrecută la „Luni-on” ; b) compoziția „echipei de creație, după criteriile exigenței și ale calificării artistice, pe care niciodată filmele din perioada pe care o încheie **O noapte furtunoasă** nu și-o putuseră îngădui” ; c) organizarea și pregătirea producției, inclusiv distribuția, aceasta din urmă alcătuită și cu eficacitatea unui „non-conformism” în raport cu prejudecățile și clișeele mo-

mentului ; d) aportul montajului, executat de regizorul însuși, cu ajutorul montezei Yvonne Hérault, dar și cu posibilitatea de a „selecționa” cei 2000 de metri ai filmului din aproape 30.000 de metri turnați !

Ponderea decisivă a avut-o, totuși, după opinia mea, talentul lui Jean Georgescu, al cărui merit rezidă atât în autenticitatea lecturii cinematografice, „specific fil-mice”, a comediei, cât și în autenticitatea lecturii „specific caragialeene” (căutarea și infiriparea unui „stil”). În realitate, filmul este o sinteză a acestor două autenticități, desigur la nivelul istoric al dezvoltării capacității și mentalității noastre cinematografice din anii '40, pe care le asimilează și chiar le depășește prin inventivitatea și forța expresivă a autorului și a interpreților (Giugaru, Beligan, Florica Demion, Maria Maximilian, Mi-luță Gheorghiu, G. Demetru, Iordănescu Bruno), asistați de o „trupă” omogenă de colaboratori, de la directorul de imagine (Gérard Perrin) și scenograf (Ștefan Norris), la desenatorul decorurilor și costumelor (Aurel Jiquid) și compozitor (Paul Constantinescu). Excelentă ilustrare a „colectivismului” ca mod de creație/ producție în cinematograf și deopotrivă, confirmare a locului și rolului de autor rezervate regizorului : **O noapte furtunoa-**

La nivelul conținutului etic, e adevărat că, negînd fatumul, eroul tragic afirmă o valoare ; el consimte la sfîrșitul funest, întîmpinînd neprevăzutul cu măsura demnității umane. (v. Oedip, Antigona). Nu altceva, va face, de asemenea, Romeo, dar el este mînat de împrejurări, fără să le cunoască și, mai mult, fără să-și măsoare spiritul cu ele, fără să și le asume, el trăind obsesiv doar propria sa patimă, doar lipsa obiectului pasiunii sale ; așadar, o nevroză ; Romeo este un nevrotic. „*Bărbat ești tu ? ! Așa te-arată chipul. / Dar lacrimile tale-s de femeie. / Și te dezvălui în pornirea ta / Turbată, ca o fiară hămesită.*” — îl apostrofează călugărul Lorenzo.

E adevărat că Romeo are sentimentul stării sale. „Sînt jucăria sorții !”, exclamă el cînd Tybalt îl ucide pe Mercutio. Dar o soartă tragică și prezentimentul ei nu sînt de-ajuns, pentru a crea eroul tragic. Pathosul tragic îi lipsește lui Romeo, căci el nu suferă conștientizînd circumstanțele tragice. E mai degrabă un ins patetic, căci patetică rămîne agitația celui orbit de pasiune, mînat de împrejurări către un sfîrșit, fie el și nefast.

Mai aproape de trăirea tragică este Julieta. Ea își încearcă adîncimea sentimentului dragostei, cînd conștientizează că îl iubește pe Romeo, chiar culpabil de moartea rudei sale sau cînd își conștientizează moartea înainte de a lua otrava, trecînd de la simțirea instinctuală a morții la profunda înțelegere și depășire spirituală a ei. „*...Sînt prin vine / Fiorul rece. Calda undă a vieții / E-aproape stînsă (...)*” și „*(...) Romeo ! Vin la tine ! / Romeo, beau în sănătatea ta !*”

Așadar, nici la nivelul ethosului, piesa nu se vadește într-un totuși tragedie ; adevărul vieții îl urmărește, aici, într-atîta pe Shakespeare, încît el nu reușește decît să ne dea o puternică dramă realistă ; aceasta o spunem fără să mai analizăm caracterul hibrid, comico-tragic, propriu operelor sale, relevat de atîția alți cercetători. Să amintim doar că Goethe evidențiază, printre altele, comicul de caracter al lui Mercutio și al Doicii.

În spectacolul său, Alvin Rakoff a urmărit să-i iluzioneze pe spectatori cu mijloace plastice ce țin de dans și de pantomimă. Există, aici, un adevărat balet al săbiilor, un joc primejdios, atît de bine executat, încît ne-a stîrnit o ușoară

să este cu adevărat un film de Jean Georgescu.

De o apreciere analogă ar fi beneficiat și **Înainte de tăcere**, „opera prima” în cinematograful regizorului de teatru Alexa Visarion; totuși, filmul lui Visarion nu poate fi așezat alături de acela al lui Jean Georgescu — deși este, fără îndoială, mai apropiat de sensibilitatea spectatorilor anilor '70 și '80 — deoarece nu are aceeași „rotunjime”, o aceeași densitate a evocării/reprezentării pe întreaga sa desfășurare diegetică și dialogică. Luind **În vreme de război** (și ansamblul nuvelistic și Caragiale) ca impuls inițial, Visarion reușește să-și hrănească aproape două treimi din film, atingând splendide cote de relief plastic și psihologic; spre final, însă, când se „desparte” de umărul scriitorului și încearcă să zboare complet autonom, Visarion pierde din înălțime, lasă impresia că nu are ce să ne comunice și că se complăce, spre a se salva, într-o suită de sugestii audiovizuale de o evidentă puritate, dar în care căplușeala, ca să nu spun încărcătura, umană a personajelor începe să se „scorojească” și să se desprindă de pe structurile portante ale narativității filmice a tinărului nostru cineast debutant, mai mult decât promițător.

De asemenea, o nuanțată evaluare e de atribuit și adaptărilor semnate de Mircea

Ștefănescu, în calitate de scenarist: fie în **Telegrame**, fie în **Politică și... delicatețe** se simte un plus de invenție, de deschidere spre o rigoare stilistică, și chiar de bun-gust. În rest, mediocritate, adică oneste, silitoare prestații meșteșugărești, nu fără câteva străluminări, la licărirea cărora parcă se întrezărește statura genială a marelui clasic, retopită însă instantaneu în succesiunea anodină de imagini fotomontate. (De precizat că **O scri-soare pierdută** nu e decît un film-spectacol, adică un document, o „copie” fadă — tocmai pentru că e o „reproducere mecanică” — a ilustrei versiuni scenice sică-alexandresciene din anii '50, la Naționalul bucureștean.)

Și-acum ? Acum, așteptăm încununarea, capodopera. Din cosmos primim semnale precum că aceasta ar putea să fie noul **D-ale carnavalului**, în viziunea lui Lucian Pintilie. Filmul, după cite se știe, se află în fază de montaj. Dacă așteptările mele vor fi împlinite, vreau să-mi asigur încă de pe acum un locșor în loja revistei „Teatrul”, pentru a contempla și saluta de-aici, cu entuziasm, evenimentul. În caz contrar, tot aș vrea să-mi păstrez o pagină-două, pentru că — să recunoaștem — un eventual „eșec” al lui Pintilie face cît cinci „succese” scontate ale altora.

Florian POTRA

iritare nervoasă premergătoare spaimii. Se simte o atmosferă incitantă, de pînă: sînt tăceri în care mocnește primejdia, în care vocea lui Mercutio răsună prea tare, sfidător parcă, chemînd-o. E atmosfera străzii, terorizată de violența unor tineri, ce-și poartă, cu prea multă ușurătate, inimile în virful spadelor.

În această atmosferă de vindictă înflo-rește dragostea celor doi protagoniști: suavă, delicată, a Julietei; telurică, dar și exaltată, a lui Romeo. Nu sînt doi tineri frumoși. Dacă ar fi fost așa, regizorul ar fi făcut o neinspirată distribuție, căci dragostea lor, exemplară prin puterea de jertfă, ne lasă indiferenți față de frumusețea fizică. Așadar, sînt doi tineri oarecare, dar care vădesc o capacitate atît de mare de transfigurare, încît devin frumoși. Mai ales actrița Rebecca Saire are cîteva momente de sublimă iluminare, parcă arătînd (cît de expresiv!) înălțarea morală și intelectuală pe care o trăiește femeia prin iubire.

Actorul Patrick Reykard l-a înțeles pe Romeo ca pe un exaltat; el are un aer de posedat, în fixația sa: „*Cînd inima-mi rămîne-aici, să plec ? / Lut greu, te-n-toarce, regăsește-ți centrul !*”

Pe acest fond de exaltare, celelalte trăiri — minia și durerea — devin excesive. Cînd lovește de mai multe ori în trupul lui Tybalt, nu e cruzime, ci dezlănțuire frenetică a furiei. Durerea despărțirii de Julieta o resimte ca o durere trupească. Am făcut, mai devreme, o trimitere la teatrul furioșilor. Într-adevăr, Romeo este interpretat ca un tînăr furios.

Unii au reproșat jocul cam clovnesc al actorului Anthony Andrews, în Mercutio. Găsesc că interpretarea este în spiritul personajului. Mercutio împlinește rolul nebunilor, aproape nelipsiți din piesele lui Shakespeare. Romeo spune despre el: „*Un anume domn, doică dragă, căruiă îi place să se audă vorbind și care într-o singură minută turuie mai mult decît ar fi în stare să asculte o lună întreagă*”.

Ne mai rămîn de notat creațiile a încă doi actori: Celia Johnson în rolul Doicil, amestec de naivitate și sîretenie frustă, și Michael Horden în Bătrînul Capulet, prezență simpatică, izbucnind dintr-o bonomie bătrînească într-o criză năpraznică: crizele taților care se lovesc de nerecunoștința copiilor, temă atît de frecventă la Shakespeare.

Constantin RADU-MARIA