



„Mitică Popescu“ în regia lui Manole Marcus

## Ecranizare sau teatru filmat ?

O filmografie selectivă a ecranizărilor unor piese de teatru românești ar trebui să pornească, fără drept de apel, de la „capodopera primei jumătăți de secol de film românesc, *O noapte furtunoasă*“ (1943 ; Sc. și r.: Jean Georgescu) — formularea îi aparține lui Florian Potra — și, restrângînd sfera surselor literare la obiectul nostru de interes — piesa de teatru, să menționeze, cu argumente pro și contra, *Năpasta* (1982 ; Sc. și r. : Alexa Visarion). Aceasta fiind alegerea — timpul și-a făcut și el în bună parte datoria — o simplă operație matematică duce la concluzia că între filmul maestrului Jean Georgescu și *Cuibul de viespi*, recenta producție a lui Horea Popescu (1987 ; Sc. și r. ; S. l. : *Gaițele* de Al. Kiřișescu), cincisprezece procente pot trece la capitolul „împliniri“. Dacă nu s-ar raporta la un număr prea mic de filme (avem în vedere, în exclusivitate, filmele care indică drept sursă literară o piesă de teatru) pentru perioada de 44 de ani luată în discuție, procentul ar putea fi socotit relevant și mulțumitor. Pusă astfel lumina, apar din nou în prim-plan două probleme născute o dată cu teoria filmului (de la pionierul Ricciotto Canudo la filmologii, sociologii etc. contemporani, nu cred să fi existat vreunul interesat de

cea de „a șaptea artă“ pe care să nu-l fi preocupat raportul teatru/film) : prima își găsește formularea implicită în răspunsul pe care îl dădea, în 1951, istoricul, sociologul și cercetătorul în domeniul artelor Arnold Hauser — „Sub multe aspecte teatrul este mijlocul artistic cel mai apropiat de film ; mai mult, prin imbinarea formelor spațiale și temporale pe care o realizează, el prezintă singura analogie reală cu filmul. Dar ceea ce se petrece pe scenă este în parte spațial și în parte temporal ; în general e vorba de elemente spațiale și temporale, dar niciodată de elemente spațial-temporale, ca în film. Acesta se deosebește esențial de celelalte arte prin faptul că, în viziunea sa asupra lumii, hotarul dintre spațiu și timp este fluid, spațiul asumă un caracter cvasi-temporal, iar timpul, un caracter într-un anumit grad spațial.“ A doua problemă o constituie chiar ecranizarea piesei de teatru o definim, simplu, prin genul proxim — ecranizarea (raportul literatură/film) — și diferența specifică. O contribuție deosebită la teoria ecranizării o aduce scenaristul și profesorul de scenaristică Dumitru Carabăț cu volumul „De la cuvînt la imagine“, în care își propune „elaborarea unei posibile teorii a ecranizării litera-

turii narative". Avînd proaspătă lectura acestei cărți apărute anul trecut, să ne concentrăm atenția asupra diferenței specifice. Nota bene: în acest demers nu interesează spectacolele filmate („preluările“ de la un teatru sau altul), „conserva“ avînd un scop strict documentar. O scrisoare pierdută, de pildă, filmul la care au colaborat Sică Alexandrescu și Victor Iliu (1954), este o preluare a spectacolului de referință de la Teatrul Național din București. Dincolo de importanța sa istoriografică, acest film dezvăluie „unghiul subiectiv“ al unei personalități ca Victor Iliu. În ceea ce ne privește însă, rămînem la părerea, contestabilă probabil, că înregistrarea unui spectacol propriu scenei ar trebui realizată cu aparatul fix, dintr-un „unghi obiectiv“. Orice mișcare de aparat dezvoltă un alt nivel al conotațiilor, absent în obiectul supus imortalizării, schimbînd totodată intenționalitatea actului. Există și un moment de tranziție exemplificat de unii regizori de teatru care cochetează cu filmul și care, în momentele de „liniște“ nasc hibridi teatro-cinematografici neviabili prin lipsa finalității. Aceștia „ecranizează“ de obicei piesele pe care ei le-au montat pe scenă. În sumara analiză pe care ne-am propus-o nu intră nici filmul, nici teatrul TV (este vorba de spectacolele la baza cărora se află piesa de teatru), deoarece constituie tipuri distincte de spectacol posedînd, firește, limbaje proprii.

Ecraizînd o schiță, o nuvelă, un roman, regizorul are în spectator un com-

plice la demontarea și reconstruirea cinematografică a sursei literare — indiferent de notorietatea ei. Și nu mai este cazul să arătăm de ce; au făcut-o, de-a lungul timpului, René Clair, Christian Metz, J. Lotman, Pasolini, Eco, la noi Victor Iliu și, nu în ultimul rînd, Dumitru Carabăț. Cu piesa de teatru lucrurile stau altfel. Și sînt mai anevoie de dus la bun sfîrșit: pe de o parte datorită realelor legături dintre cele două tipuri de spectacol — capcană în care regizorul ce nu stăpînește perfect mijloacele specifice cade chiar fără să bage de seamă, tîrîndu-l după sine și pe spectatorul mai puțin pregătît pentru o atare experiență (deși animat de bune intenții, Horea Popescu se face vinovat de Cuibul de viespi, „vinovăția“ reprezentînd aici diferența dintre cerere și ofertă), — iar de cealaltă parte dificultatea vine din faptul că textul dramatic încearcă să se substituie chiar decupaajului regizoral prin forța cu care a reușit să-l cîștige pe spectator, însinufîndu-i-se pînă la prejudecată, transformîndu-l din complice în inchiizitor. Regizorul îl revine, așadar, sarcina de a învinge — pentru sine și pentru spectator — măcar două obstacole: prezența textului, cu povestea sa „secundă“, și prezența a măcar unui spectacol pe acest text, spectacol ce generează și el o poveste „secundă“. Filme ca *Afacerea Proțar* (1956; Sc.: Sorana Coroamă; R.: Haralambie Boroș), *Citadela sfărîmată* (1957; Sc.: Horia Lovinescu, Haralambie Boroș, Ion Daniel, Marc Maurette; R.: Marc Maurette), *D-ale carnavalului* (1959;



**Marian Hudac, Teofil Vălcu și Draga Olteanu Matei în „Cucoana Chirița“**



Aimée Iacobescu și Maria Ploae în „Culbul de viespi”

Sc. și r.: Gheorghe Naghi) sau *Titanic vals* (1965; Sc.: Tudor Mușatescu, Paul Călinescu; R.: Paul Călinescu) au venit după spectacole deja montate pe scenele teatrelor, distribuind uneori actorii în chiar rolurile jucate în spectacol. Reacția, consemnată, a publicului și a criticii a fost favorabilă, dar rămâne de reținut faptul că respectivele spectacole de teatru au constituit puncte de referință.

Majoritatea teoreticienilor sînt de părere că filmul aparține epicului, că are o structură de tip narativ, că, adică, el — de cele mai multe ori — descrie. Ce poate face regizorul pentru a „cinematografia” acțiunea dramatică? Să filmeze mai mult „exteroare” pentru a evita convenția spectacolului de teatru? În același scop să construiască decoruri cît mai „adevărate” sau să folosească spații reale? Sînt soluții facile și exteroare esenței filmului. Asemenea întreprinderi dau greș. Să ne amintim doar două filme care ar ilustra suficient cazul: *Steaua fără nume* (1966; Sc.: Henri Colpi, Jasmine Chasne; R.: Henri Colpi) și *Mitică Popescu* (1984; Sc.: Dumitru Solomon, R.: Manole Marcus). O altă „soluție” ar fi ca regizorul să intervină în text, în acțiune etc., păstrînd, într-un fel, personajele și, în linii generale, povestea. Cum s-a întîmplat cu *Jocul de-a vacanța* devenită *Al patrulea stol*. De la munte, la mare. Atunci? Descrierea. Descriînd spațiul sugerat de dramaturg, descriînd cu ajutorul mișcărilor de aparat și al „foarfecelui de aur”, elementele spațiale se temporalizează, pot căpăta — prin

harul regizorului — o valoare transcendentă, specific cinematografică. Acesta este secretul reușitei — neegalate încă în cinematografia noastră — lui Jean Georgescu care, în 1942, declara: „Am recitat *O noapte furtunoasă* cu gînd de cinema și am constatat că această comedie constituie un scenariu perfect, dacă aș putea spune: un scenariu comprimat. Cuprinde mult epic, care depășește cadrul strîmt al scenei, dar evoluează admirabil în metrajul cinematografic.”

Misiunea regizorului nu este de a modifica brutal textul dramatic, de a-l aduce într-un stadiu de nerecunoscut chiar și pentru autorul lui — presupunînd că acesta din urmă ar mai putea „beneficia” de insolita lectură cinematografică — ci de a găsi în acest text și numai în acesta firele (cu atît mai secrete, cu cît sînt mai la vedere) care îl conduc spre opera filmică. Un text, un spectacol la modă, un text doar pentru că este clasic (Eschil, Shakespeare sau Caragiale) nu au voie să devină motivație pentru un film cu care este programat să intre în producție regizorul X sau Y. E primul pas spre eșec, chiar fluturînd stindardul profesionalismului. O fugară privire asupra peliculelor de gen din ultima vreme ne-ar absolvi de acuzația discuției în abstract.

Cîștigul net de care se poate bucura regizorul care ecranizează o piesă de teatru este replica. Dialogul — un capitol la care filmul românesc continuă să fie deficitar — într-un film care ar respecta replica (nu-l un joc de cuvinte) poate deveni, intrînd în rezonanță cu încadratura,

cu muzica, cu alb-negrul sau culoarea, cu celelalte elemente de limbaj specific, ar putea deveni model structurant. Acesta este încă un argument în favoarea „fidelității” față de opera literară. O „dublă fidelitate”, în sensul statuat de Victor Iliu.

Am lăsat pentru sfârșitul demonstrației justificarea includerii filmului *Năpasta* în filmografia selectivă (restrictivă — ar zice un malițios) a ecranizărilor. Spațiul nu ne mai permite decât două-trei punctări.

Argumente pro: 1. Subtila aplicare a lecției învățate de la Arnheim; alb-negrul are aici o puternică funcție dramatică. 2. Ambiguizarea, prin încadratură și focalizare, a spațiului de joc. Teatralizarea, printr-un decupaj elaborat pînă la obținerea unei sobrietăți interioare, a spațiului și timpului pentru pregătirea metaforei. 3. Sinuciderea lui Ion nu cred că trebuie socotită ca „infidelitate” — cum s-a reproșat de multe ori; această sinucidere este conținută în progresia sugestiilor pe care le oferă Caragiale. Ele se cer doar interpretate, iar Alexa Visarion a știut și a vrut să înnoade astfel niște fire existente. 4. Compoziția rafinată a cadrului, greu de realizat datorită austerității la care trebuie să se supună.

Argumente contra: 1. Ratarea metaforei morții datorită unei tentații la care regi-

zorul n-a putut rezista: aceea a opoziției de culoare. Filmarea în color a proiecției reiterate a nebunului Ion. 2. Substituirea: în mîinile Ancăi, spălîndu-l pe Ion mort, apare imaginea lui Dumitru. Femeia grijind mortul străin, de care este însă legată simbolic, semnifică văduva întreținînd amintirea omului ei. Succedarea imaginilor apare ca tautologică. ...

„Cinematograful nu putea fi artă, atîta timp cît se mărginea să fie doar un mijloc de reproducere a unor personaje în mișcare (...). Într-un spațiu fix, de obicei o scenă de teatru reală, sau imaginară, evoluau niște actori (...). Nașterea cinematografului ca mijloc de expresie (și nu de reproducere) datează de la distrugerea acestui «spațiu fix» (...)", scria, în 1941, André Malraux. Odată rezolvate problemele tehnice, cinematograful nu și-a creat un statut imuabil. Chiar dacă aparatul de filmat a părăsit fotoliul „spectatorului ideal” pentru a se apropia sau depărta în mod creator de personaj, drumul spre un limbaj propriu, spre o originalitate care nu exclude „fidelitatea”, trebuie refăcut de fiecare dată. În raportul piesă de teatru/film — din perspectiva cinematografului — subiectul creator este regizorul.

**Marina ROMAN JUC**

