

EPICĂ, TEATRU, FILM

■ SILVIAN
IOSIFESCU

Influențele reciproce între proză și film și, în mai mică măsură, între teatru și film sînt enunțate cu frecvență de șablon și, în general, supraevaluate. Neegațiile și afirmațiile nu au aceeași pondere, primele sînt răslețe față de efortul de a descoperi raporturi tot mai intime între proza — eventual dramaturgia — contemporană și film. Totuși, e de remarcat coexistența atitudinilor opuse. Claude-Edmonde Magny a pus cea dintîi — și în mod categoric — „era romanului american“ sub semnul cinematografului, a căutat influența filmului asupra unor moduri de scriitură diverse, la Dos Passos, unde e greu contestabilă, la Faulkner, Hemingway și Steinbeck. Cartea ei ¹⁾ a apărut în 1948. Cu doi ani înainte, *Mimesis* a lui Auerbach — scrisă între 1942 și 1945 — dădea un răspuns opus. Ultimul capitol — *Ciorapul brun* — pornește de la Virginia Woolf pentru încercarea dificilă de a schița stadiul contemporan în „reprezentarea realității“. „Există acum romane care încearcă să reconstruiască un mediu din frînturi de fapte, cu personaje ce se schimbă mereu sau revin din cînd în cînd. În cazul din urmă, ești inclinat să presupui că scriitorul a intenționat să recurgă în roman la modalități structurale proprii — ceea ce ar fi o eroare. O astfel de concentrare a spațiului și timpului, posibilă în film, de pildă, un grup de oameni împrăștiați în mai multe locuri, un mare oraș, o armată, un război, o țară, prezentate prin cîteva imagini în timp de cîteva secunde — iată ceea ce cuvîntul rostit sau scris nu poate realiza, prin sine însuși, niciodată. Desigur, epica dispune de multă libertate în îmbinarea spațiului și timpului — mult mai mult decît dramaturgia înainte de apariția filmului, chiar dacă nu se respectă severele reguli clasice ale unității.“ ²⁾ Semnalînd creșterea acestei libertăți în romanul modern, într-o măsură necunoscută în alte epoci literare, Auerbach conchide, tot atît de categoric cum avea s-o facă Claude-Edmonde Magny peste puțină vreme, în sens invers: „în urma apariției filmului, romanul și-a cunoscut însă totodată, mai clar ca nicicînd înainte, granițele libertății sale în spațiu și timp, ce i-au fost impuse de instrumentul său specific, limba: așa că raportul e invers celui dinainte și dramaturgia cinematografică dispune de posibilități mult mai mari decît el în structurarea temporal-spațială a subiectelor.“ ³⁾

Redușă la „instrumentul specific, limba“, argumentarea e eliptică. Se descifrează în ea o variantă modernă a opoziției din *Laocoon*. Discursivitatea și organizarea succesivă a cuvîntelor ar fi opuse capacității de sinteză a fotogramelor filmului. Opoziția se susține, în măsura în care se referă la reprezentarea realului. Dealtfel, în textul citat, chiar Auerbach menționase „libertatea de mișcare în timp și spațiu a unor texte de început ale romanului, mai cu seamă în Germania, care nu se sprijină, însă, pe real.“ ⁴⁾ Cînd referirea se face la teritoriul imaginarului — mimetic sau nu —, opoziția poate fi ușor inversată. Chiar fără capacitatea de sinteză a fotogramei, mișcarea în imaginar a narațiunii verbale are o suplețe superioară celei legate de fotografierea realului, de decor,

¹⁾ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Seuil, 1948.

²⁾ Erich Auerbach, *Mimesis* (trad. I. Negoiteșcu), E.L.U. 1967, p. 607.

³⁾, ⁴⁾ Idem, p. 608.

recte de trucaj și de filmări combinate, obligată să sensibilizeze chiar flou-ul, incomplet rostitul și sugeratul.

Obiectiile lui Auerbach sînt discutabile în detalii și, mai ales, propun o ierarhizare șubredă. Reacția lui față de exagerarea impactului produs de film în proza contemporană este însă explicabilă. Se înregistrează și la scriitorii. Dos Passos a recunoscut influențele filmului în trilogia lui, *S.U.A.* Era destul de inutil. Tipurile de capitole *Camera de luat vederi*, *Jurnalul cinematografic* o mărturisesc la fel de clar ca și montajul de impresii din primul gen de capitole, de informații și titluri, dintr-al doilea. Interesant este însă că Robbe-Grillet, deși se împarte între regie și scris, deși practică o scriitură vizualizantă, atentă la formele în mișcare, la perceptibil, a protestat împotriva unei prea simple identificări. Sînt cunoscute — în genere — reacțiile cineaștilor contemporani împotriva „literaturizării“ devenite balast, insistența asupra limbajului propriu filmului.

Reația însăși detectează, ca un contor Geiger, înrudirile estetice sau stilistice. Oportunitatea, justificarea unor concepte, unor capitole teoretice și unor termeni, vorbesc în același sens. Filmul face efortul să se elibereze de axa narativă, să ascieze insolit cadrele, după o logică proprie. Dar „narațiunea“ cinematografică nu e doar un decalé terminologic. Uzul termenului în grafică ori pictură e doar parțial justificat, iar în muzică este produsul unei receptări primitive. (Nu intră în discuție asocierile tot mai apăsate de convențional, de tipul operiei.) Stilistica filmului manipulează concepte similare celei literare. Metafora, alegoria, simbolul se referă, în plastică, la fapte datate istoric, par — cu puține excepții — desuete în arta contemporană. În film, sînt categorii indispensabile. Demersul stilistic ori retoric caută, justificat, modul propriu de a manipula conceptele și termenii în cazul cinematografiei; refuză identificările. Nu se pot contesta — fără amputări partizane — înrudirile. Tocmai din aceste înrudiri se naște confuzia care stăpînește discuția despre influențele reciproce. Este de notat că identificarea teatrului cu filmul reprezintă un moment pitoresc și uitat din istoria filmului. E citat anedotic entuziasmul cu care Marcel Pagnol a întâmpinat filmul vorbitor ca pe un auxiliar, un nou instrument al teatrului. Nici un cineast nu-și mai pune speranțe în teatrul filmat, chiar dacă i se întîmplă să-l practice. Deși au comun caracterul de spectacol și, deci, limitarea în timpul reprezentației, teatrul și filmul sînt prea diferite estetic pentru a stimula exagerări și căutări de influențe reciproce. Cît privește relația film-epică, raționamentul analogic și limbajul metaforic își trădează mai direct vulnerabilitatea cînd vorbesc de viziune cinematografică înaintea cinematografului. Se trece din planul unor relații reciproce, care pot fi situate istoric și identificate analitic, la constatarea unor multiple, dar aproximative asemănări între registrul epic și cel al filmului. Fără să se oprească asupra lor, Auerbach le-a menționat cînd a apropiat romanul de film, în opoziție cu teatrul.

Cartea lui Claude-Edmonde Magny își propune, în prima ei parte, să schițeze o estetică comparată a romanului și cinematografului. „Singularitățile paralele“ pe care le identifică sînt din sfera receptării, se referă la psihologia cititorului de romane și a spectatorului de filme. E vorba de transferul care se creează, de identificarea cu personajul central. Estetica relației roman-film devine aici o sinteză sociologică, în spiritul eseului lui Caillois, citat de Magny — *Puissances du roman*. Funcția de evaziune, intensitatea și finalitățile extraartistice, consumul enorm, ar apropia romanul de film și le-ar separa pe amîndouă de artă, le-ar transforma într-un soi de drog. Generalizarea e seducătoare și hazardată, eticheta „roman“ avînd aproximația cunoscută. Dacă numitorul comun se justifică pentru Dumas-tatăl și chiar pentru Dostoievski — în măsura în care Dostoievski practică o tehnică a captației epice și a enigmisticii, cu filiație mărturisită din literatura de „mistere“ —, devine șubred cînd e vorba de Kafka ori de Musil. Ii vedem cu greutate pe Butor ori pe Robbe-Grillet procurînd droguri epice de larg consum. De fapt, condiția aceasta, particularizată pentru roman, pornește de la forța de captație a povestirii, comună, peste vremuri, epopeii și basmului. Căci altă latură a comparației încercate de Claude-Edmonde Magny este tocmai povestirea. Este de remarcat că, operînd cu filme ale epocii, care au rezistat inegal timpului, capitolul dă o tot atît de inegală acoperire formelor de „epicizare“ a filmului pe care le descifrează. Sartre e citat cu un pasaj subtil despre racursiurile lui Orson Welles: anumite cadre din *Cetățeanul Kane*, seria Sartre, generalizează cu o tehnică similară funcției stilistice a imperfectului. Dar *Cetățeanul Kane* a fixat o dată în istoria filmului, mai ales pentru inovații estetice și stilistice specific cinematografice. Cea mai cunoscută este profunzimea cîmpului. Cît despre filmul *Lady in the Lake*, regizat de actorul Robert Montgomery, care a încercat o narațiune la prima persoană (personajele și evenimentele fiind văzute de un povestitor care nu apare niciodată), acesta a rămas un experiment bizar și uitat.

Mai la obiect sînt laturile propriu-zis estetice — restrîngîndu-se spre tehnologie — discutate în celelalte capitole ale primei părți din volumul lui Claude-Edmonde Magny: *Tehnica obiectivă în romanul american*, elipsa și decupajul în film și roman.

Observațiile, luate în parte, sînt pătrunzătoare și se susțin. Argumentarea e construită însă pe același fond analogic : „Transpunerea în literatură a procedeele cinematografice... se justifică pe deplin prin înrudirea profundă de care am vorbit. Ea are drept rezultat punerea la dispoziția scriitorului a unui întreg arsenal nou de mijloace extrem de eficiente dintre care, dealtfel, unele fuseseră folosite cu mult înainte de inventarea filmului, deși mai timid și mai puțin sistematic, de către Balzac, Stendhal sau naturaliști. Aceste procedee pot fi grupate în jurul a două inovații principale : una privește modul de narare, care devine absolut obiectiv, de o obiectivitate împinsă pînă la behaviorism... Faptele vor fi descrise doar din afară, fără comentariu, nici interpretare psihologică. Al doilea grup comportă inovații mai specifice tehnice, devenite posibile prin extinderea în roman a principiului schimbărilor de plan, principiu a cărui descoperire a transformat cinematograful și a făcut din el o artă.“⁵⁾

Descoperirea obiectivității în literatură poate fi cu greu datată. Dar Flaubert ne trimite spre era precinematografică. Dacă e implicată și „viziunea din afară“, refuzul planului interior, raportul cu psihologia behavioristă a lui Watson, dealtfel devenit loc comun, e mai convingător. Ca și în cazul influenței filmului asupra romanului, relația directă dintre behaviorismul psihologic și epică e greu de susținut fără un mediu intermediar de comunicare, indiferent cum îl denumim, mai vag ori cu aparențe de rigoare — atmosferă culturală ori structură culturală. Este puțin probabil că Erskine Caldwell ori Hemingway să se fi inspirat direct din psihologia lui Watson. Iar menținerea la înregistrarea comportamentelor se situează la antipozii esteticii lui Faulkner, integrat de Claude-Edmonde Magny în „era romanului american“ și în constelația filmului.

Incertitudinea disocierii influenței de analogie se regăsește în zona, la prima vedere mai bine delimitată, a procedeele tehnice. Elipsa — nu în sensul ei străvechi, de figură retorico-gramaticală, ci ca un mod de a organiza narațiunea, ca omisiune a unor verigi și a unei perioade de timp — e datată în film, străveche în literatură. Chaplin a revendicat meritul de a fi făcut primul — în *Opinia publică* — un salt de cîțiva ani în narațiune. O istorie a artei de a întrerupe povestirea pentru a potența un segment ori pentru efecte de contrast între timpul astronomic și timpul uman ar presupune largi paranteze și multe semne de întrebare. S-ar situa, însă, în întregime în era precinematografică. Să nu mai revenim la „spațiul alb“ din *Educația sentimentală*. Cu un secol înaintea lui Flaubert, în filmul elipsa teoretizată de Fielding. Stendhal oferă exemple memorabile, fie de comprimare a evenimentelor, expediate într-o frază și intenționat dramatizate — execuția lui Julien, moartea lui Fabrice —, fie de eliminare a unei întregi perioade : Fabrice după Waterloo.

Decupajul este, pentru Claude-Edmonde Magny, a doua zonă principală de interferențe. Argumentarea are strălucire și se străduiește să păsească pe un teren mai solid. Funcționează, totuși, înțelegerea binară, e construită o opoziție între „romanul centrat asupra unui individ“ și cel ce „năzuiește în primul rînd să semnifice“. Al doilea tip de roman „e nevoit să recurgă la succesiunea planurilor ca la singurul artificiu tehnic care îi îngăduie, pe de o parte, să obțină complexitatea dorită în cadrul unei povestiri continue, pe de altă parte, păstrînd o obiectivitate asemănătoare cu cea a cinematografului, să transforme îndeajuns scenele înfățișate pentru a le adapta la țelul urmărit și a le face să exprime sensul profund al operei“⁶⁾. Epică de acest tip ar participa, astfel, la „esența dublă“ a filmului : „obiectivitatea împinsă pînă la ambiția hiperrealității devine libertate de interpretare, datorită mai ales mobilității camerei de luat vederi, care e o contrapondere a metodei hiperobiective. Romanul contemporan tinde din ce în ce mai mult la aceeași duplicitate a esenței“⁷⁾.

Sesizarea jocului între transcriere și libertatea interpretativă este estetic fertilă. Dar „decupajul“ aplicat epicii e un concept echivoc, iar opoziția între romanul unei individualități și cel al semnificației forțează faptele de literatură. Epică decupată înseamnă în primul rînd multiplicarea punctelor de vedere. Situația e similară cu aceea a elipsei. Multiplicarea unghiurilor se accentuează în era cinematografică și influența directă a filmului asupra unui mod narativ poate fi destul de des identificată. O indică analiza de text, o confirmă însemnări și mărturisiri scriitoricești. Pentru *Les faux monnayeurs* sînt convingătoare datele din *Journal des Faux monnayeurs* pe care le desprinde

5) Claude-Edmonde Magny, op. cit., p. 49.

6), 7) Claude-Edmonde Magny, op. cit., p. 84.

Magny. Dar înțelegerea binară simplifică. Și aici întâlnim capitole de istorie literară care situează multiplicarea nghiturilor narrative în era precinematografică, înainte de ipotetica trecere de la „romanul unei individualități“ la cel „al semnificației“. Opoziția e infirmată de cea mai mare parte a literaturii epistolare din secolul al XVIII-lea.

Cînd decupajul, aplicat la epică, se referă la apropierea sau îndepărtarea de un obiect perceput în ansamblu sau în detaliu, vagul se accentuează. Flexibilitatea aparține epicii și oricine s-ar putea amuza să descopere în texte străvechi travelling-uri, panoramice, ca și groplanuri. O putem face pentru *Odiseea*, reluînd din această perspectivă cite un fragment, cum este fărîmarea scutului lui Achile. Putem practica exercițiul pentru texte mai puțin cunoscute, lipsite chiar de o directă finalitate literară. Iată un fragment dintr-o serisoare a lui Benjamin Constant către Doamna de Charrière: „M-am dus ieri, în serviciu comandat (d'office), la un bal, unde m-am plictisit îndeajuns. Participa toată curtea, a trebuit să merg și eu. Vreme de șase ore ucigătoare, îmbrăcat cu un domino, cu o mască pe față și cu o pălărie nostimă, cu coardă, pe cap, m-am așezat, m-am întins, m-am încălzit, m-am plimbat. Vous ne tancez pas, monsieur le baron? — Nu, doamnă. — *Der Herr Kammerjunker tanzen nicht?* — *Nein, Eure Excellenz.* — Alteța voastră serenissimă a dansat mult. — Alteței voastre serenissime îi place mult dansul.“⁸⁾ Putem vorbi metaforic de calitatea cinematografică a textului lui Constant, putem recunoaște travelling-ul și, cu oarecare bunăvoință, descoperi chiar „vocea off“. Dar nici aici analogiile nu clarifică prea mult.

De același tip sînt analogiile stilistice care funcționează în ambele sensuri, dinspre epică spre film, de la film la epică. Pentru un critic italian, travelling-ul e echivalentul narațiunii la imperfect, panoramicul exprimînd viitorul. Se pot da destule exemple în care travelling-ul nu traduce continuitatea unei acțiuni ori stări, ci tensiunea ori imobilitatea. Pe de altă parte, narațiunea la prezent — considerată ca specifică filmului — este clasată drept o formă de influență cinematografică asupra epicii contemporane, cînd textul se menține cu insistență la această modalitate. Aproximația e aici dublă. E confundată capacitatea de a sensibiliza a filmului cu menținerea la prezent. Raportarea explicită la trecut în atitea fragmente de film nu mai cere exemplificări. Iar narațiunea instalată în prezent poate fi ilustrată în primul rînd cu Homer.

Mai justificat, acțiunea filmului asupra prozei a fost căutată în operația esențială a montajului. Romanele construite orăi programatic în mod cinematografic practică aproape agresiv procedeul. La Dos Passos, alternarea capitolelor și confruntarea fragmentelor înăuntrul unui tip de capitol — astfel, în *Newsreel* — urmăresc efecte evidente de montaj, așa cum le-a caracterizat Eisenstein: „două fragmente alăturate se unesc, dînd o reprezentare nouă“⁹⁾.

Procedeele montajului pot fi recunoscute — și e mai mult decît o aproximare analogică — la texte contemporane foarte diferite, la Sartre, dar și la Calvino, la Thomas Mann, Borges sau Marquez. Dar textul lui Eisenstein. *Montaj 1938* — text cu scopuri didactice, posedînd o anvergură asociativă cu mult deasupra unor atari rosturi — pornește de la un fragment din *Bel-Ami*: „Îmbinîndu-se în perceperea noastră, aceste douăsprezece lovituri, repetate de diferite orologii, s-au sudat într-o reprezentare generală a miezului nopții. *Diferitele reprezentări individuale s-au sudat într-o imagine.* Aceasta s-a realizat printr-un procedeu de strict montaj“¹⁰⁾.

Epica contemporană montată are un demers caracteristic și referințele cinematografice sînt mai ușor detectabile. Fără reluări ostentative de procedee, epica precinematografică cunoaște forme multiple, mai convingătoare chiar decît textul din *Bel-Ami*: montarea scrisorilor în proza epistolară a lui Laclous ori Mérimée, alternările din *Kater Murr* al lui Hoffmann.

Faptele enumerate nu vor să nege influența filmului asupra prozei moderne. Pea în gardă împotriva unei relații simplificate. Recunoșcibilă în texte care revendică, programatic, lecția cinematografului, influența se topește într-o structură generală a prozei contemporane, nu se poate reduce la cîteva procedee: elipsă, montaj, cadratură. Incontestabil, relația dintre epică și film e, în sensul actual, doar o latură dintr-un metabolism complex.

⁸⁾ Apud Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* III, Garnier 1864, p. 223—3.

⁹⁾ E. M. Eisenstein, *Articole alese* (Cartea Rusă, 1958), trad. I. Suchianu și Gh. Ciocler, p. 188.

¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 199.