

MIRACULOASA OSMOZĂ

Orgoliul unui Zecca se întilnește peste ani cu cel al lui Marcel Pagnol; cineastul epocii de pionierat care declara: „Îl rescriu pe Shakespeare, pentru că nefericitul ăsta a omis cele mai frumoase lucruri” pare a-l prefața pe omul de teatru care — fermecat de virtuțile filmului sonor — spunea: „Arta teatrală resuscitată sub o altă formă va cunoaște o prosperitate fără precedent. Un timp nou se deschide autorului dramatic; noi vom putea realiza opere pe care nici Sofocle, nici Racine, nici Molière n-au avut posibilitatea să le încerce”.

Vremea declarațiilor șocante a trecut; timpul numeroaselor studii despre relația dintre teatru și film coboară încet în uitare, dar influența celor două arte atinge azi straturi profunde, se cantonează firesc în creația contemporană. Nimeni nu mai contestă, de pe pozițiile purismului estetic, valoarea ecranizărilor. Artiștii celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea își intersectează traiectoriile (regizorii de film ai noului val vest-german, de pildă, își apropiu sugestiile teoretice brechtene), iar exegeții analizează fără complexe de superioritate interferențele „artelor poetice” (stilul cinematografic devine, tot mai des în critica literară, sinonim cu modernitatea).

În 1929, Luigi Pirandello demonstra că filmul sonor se va autodistruge și totuși articolul său purta un titlu neliniștitor — „Se il film parlante abolirà il teatro”; totuși operele sale au fost transpuse cu fervoare pe ecran, ba chiar dramaturgul însuși a realizat un pretext filmic, adaptat apoi cu maximă libertate de Walter Ruttmann (*Oțel* — 1933). Astăzi însă pare normal că operele „teatrului furioșilor” trăiesc în peliculele „free cinema-ului” sau că Harold Pinter a format împreună cu Joseph Losey un constant cuplu cinematografic.

Clasici sau avangardiști, oamenii de teatru se redescoperă în cea de a șaptea artă; autor și regizor de scenă, Marguerite Duras repetă parcă în actualitate experiența cinematografică a lui Jean Cocteau: Samuel Beckett meditează asupra copilului teribil al imaginii, creînd un scenariu pentru Buster Keaton (*Film* — 1965), tot așa cum Federico Garcia Lorca scria o satiră supracrealistă (*Il paseo de Buster Keaton* — 1930), dedicată

aceluiași artist de geniu al virstei de aur a „Marelui Mur”.

Întilnirea dintre teatru și film coboară în cotidian: Jean Louis Barrault povestește, în cartea sa „Souvenir pour demain”, că în 1948, la Edinburg, el juca *Hamlet* în timp ce în sala de vis-à-vis se proiecta *Hamlet*-ul recompus pentru ecran de Laurence Olivier. Dar confruntarea, interferența celor două arte depășește zonele de delimitare estetică, dezvăluie noi spații gândului creator. Andrei Wajda realizează astfel una dintre cele mai strălucite montări ale dramei romantice (nota bene: în versuri) semnate de Stanislaw Wyspianski, în filmul său *Nunta*, demonstrînd că „realismul ontologic al imaginii” nu înlătură nici convenția superior intelectuală, nici metafora poetică.

Și poate că shakespeareologie viitorului chiar vor trebui să remarce, de exemplu, că deceniul șapte al veacului nostru se definește nu numai prin spectacolele de la „Royal Shakespeare Company”, create de Peter Brook, ci și prin *Hamlet* regîndit pentru ecran de Grigori Kozintev, într-o variantă mai completă și mai complexă decît oricare dintre obișnuitele interpretări scenice, ci și prin sinteza calmă și maiestuoasă, copleșitoare prin tragismul său din *Falstaff*, în regia lui Orson Welles.

Cea de a șaptea artă generează noi forme expresive, eliberînd inedite structuri scenice ori texturi romanești. Experiența artistică românească din ultima vreme aduce două elocvente și neașteptate pilde: *Puterea și Adevărul* (film — 1972 și spectacol — 1973), *O sută de lei* (1973) — *Ultima cursă* (1974). Așa încît nu mai este nevoie să căutăm interferențele la nivelul esențelor, al unităților de compoziție, al stilului, căci transformarea scenariului în piesă de teatru (tentativă încercată rareori în lume, și mai ales pe pămînt american, în acea zonă lipsită de aprehensiuni și prejudecăți) oferă datele unei analize concrete deosebit de interesante.

Prezentul filmic din *Puterea și Adevărul* devine trecut narat: construcția personajelor se schimbă; uneori o simplă replică înlocuiește episoade întregi (inaugurarea hidrocentralei e citată doar; toate întîmplările ce se desfășurau în locuința lui Stoian sînt concentrate într-un singur dialog. Acțiunea de-

vine invocare a prezentului sau a trecutului, iar fragmentele noi introduse în piesă sînt explicațiile ce lămuresc reacțiile anterioare ale eroilor (scena Nichifor-Petrescu sau discuția din închisoare Olariu-Petrescu). Circumscrierea retrospectivă a filmului scris de Titus Popovici și regizat de Manole Marcus se estompează în fața presiunii evenimentelor, ce se înșiruie în ordine aproape cronologică, imprimînd spectatorilor senzația, participării a urmăririi directe a faptelor. Perspectiva reîntoarcerii în timp este însă subliniată, în versiunea scenică, de permanenta intervenție a personajelor, gîndind din actualitate sentimentele și acțele lor.

Raisonneur-ul (fie că el se numește Stoian, Petrescu, Dama, Olariu) este fermentul dramei, ce se cuvine detaliată în cuvintele rostite de actori); pe peliculă, în schimb, gesturile, acțiunile, chipurile omenilor erau suficiente pentru a sugera confruntarea istorică a adevărului cu sine însuși. Teatrul enunță realitatea pe care cinematograful ne îndeamnă să o percepem; eroul explică pe scenă dinamica vieții, pe care eroul proiectat pe ecran o trăiește. (Astfel, secvența din satul Baia e înlocuită de amintirile lui Mărieș; problema evoluției mediului rural se întregeste apoi prin povestirile lui Ion, personaj inexistent în film).

Bolta generată de comparația dintre opera cinematografică și reprezentația *Puterea și Adevărul* se completează mai mult atunci cînd analizăm modalitățile de compoziție ale spectacolului semnat de Liviu Ciulei (coregizor, scenograf și interpret). Drama se orcheestreză din psihologiile umane ce se dezvăluie într-o suită de rememorări; flash-back-urile se înălțuiesc ori se separă brusc prin întunecarea scurtcircuitată a episoadelor. Esențializate, purificate de inutile detalii, evenimentele se recompun subiectiv în amintirea eroilor, se expun ritmic și se explică nuanțat publicului așezat jurîmprejurul scenei. Liviu Ciulei a utilizat montajul și profunzimea cîmpului cu măiestrie (ca altă dată în strălucita ecranizare a *Pădurii spinzuraților*), reînventîndu-le ca modalități expresiv-teatrale.

Puterea și Adevărul reseris cu forță de Titus Popovici, pentru reprezentarea scenică, și-a dobîndit viabilitatea în noul limbaj artistic, fără a-și pierde însă nici caracteristicile inițiale. Filmul politic s-a metamorfozat cu ușurință în dezbateri dramatice pentru că „viitorul teatrului (...) se află în ciocnirea de idei, în confruntarea destinelor omenestii, în tensiunea pe care o proiectează în conștiințe imensul proces de trecere din domeniul necesității, în domeniul libertății” (Titus Popovici — „Cum am scris *Puterea și Adevărul*”).

Cea de a doua comparație (între filmul *O sută de lei* și reprezentația cu piesa *Ultima cursă*) se impune mai ales prin modalitățile cinematografice prezente evident, la nivelul primar al reprezentației. Teleastul

Boris Cioabanu a creionat, în fragmentele filmate (cu un efort vizibil marcat de structura creată cu măiestrie unică de Tony Richardson în *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*), traiectoria eroilor în plin-air, în acel spațiu inaccesibil cuprinderii teatrale. Vigoarea textului lui Horia Lovinescu, drama implantată în replicile lui Sergiu și Mihai Costescu transformă însă secvențele proiectate pe fundalul scenei în simple ilustrații, în detalii vizuale cu valoare secundară, în imagini pe care publicul și le putea imagina singur.

Dar relația teatru-cinema coboară către geneza piesei; recunoaștem în *Ultima cursă* cei doi termeni conflictuali ai peliculei gîndite de regizorul Mircea Săucan și de scriitorul Horia Lovinescu, cu toate că dramaturgul a schimbat identitatea și profesiunea personajelor din scenariu, cu toate că lipsa de comunicare dintre cei doi frați, controverselor se conturează în piesă numai ca aspecte de moment ale unei situații particulare. Autorul piesei și-a înnobilit acum ambii eroi, antrenîndu-i în drumul către găsirea umanității lor, în lupta pentru „autodepășire și automodelare” sufletească. Descoperim în spectacolul Teatrului „Nottara” aceeași ambianță (chiar dacă ea definește modul de viață al unui sportiv de performanță și nu al unui actor de succes) din filmul *O sută de lei*: reîntîlim de asemenea o entitate psihologică — fata pură, dar nonconformistă — ce joacă același rol de declanșator al confruntărilor dintre cei doi frați, și în piesă, și în canavaua cinematografică.

Schema dramaturgică, liniile caracterelor, generozitatea mesajului — identic, dar mai apăsător moralizator — se păstrează, vocația și voința scriitorului au dictat însă îndepărtarea față de premisa filmică. Sugestiile peliculei trebuiau să devină dialog, nuanțele pictate de cîneast în subtile tonalități de griuri se cuveneau turnate în tranșante cuvinte pentru a fi expuse la „lumina rampei”.

„...cinematograful va restitui fără zgîrcenie teatrului tot ce i-a luat.” — scria profetic André Bazin, în 1951. Și iată că teoreticianul celei de a șaptea arte nu se referea numai la modernele modalități teatrale, izvorite firese, chemate de sensibilitatea spectatorilor contemporani sau reînviaste de inovațiile limbajului filmic. Nu se gîndeau, credem, doar la vedetele lansate de star-sistem, care reîntorcîndu-se mereu și mereu pe podiumul de scînduri, aduc cu ele teatrului și aura de mister, dar și succesul de casă. Medita, poate, la miraculoasa osmoză a ideilor, la translația atomului creator de la o formulă de artă la alta. Lumea cinematografică, universul născut din imagine și sunet, se reflectă în noi opere autonome, revitalizezate, uneori, tocmai de autorii atrași în egală măsură și de film, și de teatru