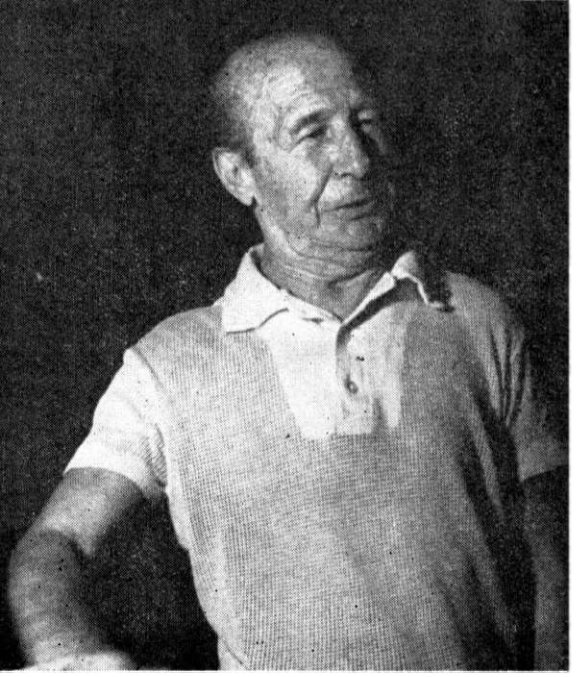

D.I. SUCHIANU

Între teatru şi film

Nu de mult a rulat pe ecranele din ţara noastră un film american : *N-am cîntat niciodată pentru tata.* Colegul şi prietenul meu Mircea Alexandrescu l-a făcut praf. Dar cu argumente. A observat că tot filmul nu e altceva decît conversaţii *ca la teatru.* A spus că e inadmisibil să faci un film unde, *ca la teatru,* să prezinţi numai replici cadrate în groplan. Apoi, acest coleg a mai spus ceva presupus a fi foarte grav, anume că filmul, deşi făcut în 1970, pare a fi fost făcut în 1930. Interesantă acuzaţie. Fiindcă e precisă. Nu este o simplă figură de stil, ca să se spună doar că filmul e desuet, depăşit, demodat, învechit. Data precisă, 1930, indică un eveniment cinematografic el însuşi foarte precis. Este jalnica perioadă a primilor ani de film vorbitor. Vă aduceţi aminte de alarma care a cuprins atunci pe o seamă de cineaşti : Eisenstein, René Clair, Pudovkin, Renoir, Alexandrov (chiar şi pe subsemnatul, care a scris atunci multe zeci de pagini, spunînd exact ceea ce aveau să spună şi cineaştii citaţi mai sus), anume că arta filmului e în mare primejdie ; că riscă să se transforme în teatru prost, adică în poveşti unde toate situaţiile se rezolvă prin conversaţii. Şi într-adevăr aşa s-a şi întîmplat la început. Un an după invenţia „vorbitorului", am scris un foarte lung studiu în „Revista Fundaţiilor" unde indicam cum cinematograful vorbitor ar putea evita primejdia ucigătoare a unor filme unde totul se petrece, se rezolvă şi se lichidează prin conversaţii. Dacă colegul meu M.A. a reproşat filmului *N-am cîntat niciodată pentru tata* că a căzut în acest păcat, reproşul e grav, şi nu eu voi fi acela care să-i contest gravitatea. Dar iată ceva încă şi mai grav. Filmul, efectiv, consistă aproape numai din conversaţii. Şi totuşi nu este teatru transpus pe peliculă. Este nu numai (cum o voi dovedi) o capodoperă, dar mai ales este o operă extrem de cinematografică ; o operă în mod original cinematografică.

I se reproşează că *nu e film, ci teatru ?* Dar oare ştie acuzatorul ce este teatrul ? Eu cred că o ştie prea bine. Nu degeaba a lucrat el ani de zile la revista „T e a t r u l". Dar în focul criticii, el s-a gîndit mai ales la teatrul prost, la acele poveşti care rezolvă ieftin toate dificultăţile prin dialoguri presupuse decisive. Şi a uitat, pentru o clipă, că pe lîngă teatrul prost, mai există şi teatrul pur şi simplu, teatrul ca atare, teatrul ca gen specific, ca o categorie literară proprie. Ce dreptate are Mitry, cînd în tratatul său de estetică cinematografică, observă că mulţi critici confundă cutare gen de artă cu folosirea lui greşită.

Aşadar, ce este teatrul ?

Colegul meu are o scuză că nu şi-a pus întrebarea. Căci tare puţini şi-o pun. Şi tare curios este că nu şi-o pun, tocmai azi cînd ceva foarte grav i se întîmplă acestei arte teatrale, care de atîtea milenii trona nestin-

gherită pe piața muzelor. Căci iată că acum, în ultima vreme, două genuri de artă noi par a voi să o exproprieze, să-i confiște cele trei principale ale sale atribute : frumusețea spectacolului, frumusețea dialogului și, în general, frumusețea problemelor psihologice. În materie de spectacol, filmul poate face înmiit ce-s în stare să facă sărmanele scînduri ale scenei. Iar în materie de sondaje, în sufletul, în caracterul oamenilor, o piesă de teatru nu poate explora forul interior al personajelor cu perfecția și amănunțimea pe care le găsim la un Proust sau Anatole France, la un Thomas Mann, Tolstoi sau Dostoievski. Tot așa și cu arta dialogului, care în literatura nuvelistică are o suplețe, o naturalețe, o grație insinuantă, o bogăție de nuanțe, o elocvență rapidă, pe care dialogul teatral o are în mai mică măsură.

Astfel concurat și întrecut, ce-i mai rămîne teatrului, ca să fie specific teatral ?

Am încercat, înainte de război, să răspund la această întrebare, la care dealtfel răspunsese foarte limpede strălucitul critic și istoric, Gustave Lanson cînd observă că, de pildă, în comediile lui Molière, personajele, deși vorbesc franțuzește, vorbesc totuși fiecare altă limbă. Altă limbă morală. Căci altfel gîndește cuvintele limbii sale avarul, îndrăgostitul, ipocritul, donjuanul, canalia, fandositul, arivistul. Iată de ce (adaug eu) fiecare cuvînt proferat și auzit în cursul unui dialog de teatru înseamnă pentru unul din convorbitori ceva, și cu totul altceva pentru celălalt. Iată de ce este nevoie de un al treilea participant la conversație, care se numește domnul — și mai ales doamna — din sală. Acest al treilea personaj pricepe ambele graiuri ; el cunoaște cifrul respectivului dicționar bilingv, și poate, deci, la fiecare frază, să traducă dintr-un idiom moral într-altul.

Mai recent, într-un articol din revista „Cronica" (anul 1, nr. 27) consacrat celor 34 de funcții pe care le are cuvîntul în cinematografic, spuneam așa (ceea ce desigur va face plăcere colegului M.A.) :

„Filmul trebuie să evite să copieze mecanic procedeele proprii teatrului. Totuși, folosite cu măsură, filmul poate, din cînd în cînd, să dea dialogului funcția pe care o are în teatru. O foarte curioasă funcțiune, aceea de a arăta *nu* cum se înțeleg, ci cum *nu* se înțeleg oamenii între dînșii. Această dramatică problemă devine și mai dramatică prin contrastul cu momentul cînd interlocutorii, pe deasupra barierelor de clasă, vîrstă, temperament, se înțeleg, finalmente, totuși".

La prima vedere, s-ar părea că, în filmul american incriminat, tocmai că nu este „folosit cu măsură" acest procedeu propriu teatrului, și că întreg filmul e numai asta. Ceea ce iarăși pare a consolida reproșurile făcute de colegul M.A. Din păcate, colegul nostru se înșeală. Ceea ce găsim în acel film nu este folosirea procedeelor de teatru. Acea situație de neînțelegere (mésentente, malentendu) nu e folosită ca *procedeu*, cum crede Mircea Alexandrescu, ci ca temă. Nu intervine, incidental, alături de celelalte 33 de feluri de a folosi cuvîntul în cinematograf. Fiind temă, poate și are dreptul să intervină tot timpul. Povestea este aceea a unor oameni care nu se înțeleg și care *știu* că nu se pot înțelege ; care (unii, de pildă mama) chiar ne și spune că e inutil să încercăm o asemenea înțelegere, că trebuie să înțelegem că celălalt nu poate să ne înțeleagă. În teatru, interlocutorii nu știu, nu-și dau seama că vorbesc două limbi deosebite. În filmul nostru, numai unul din interlocutori ignoră asta ; ceilalți din contră, o știu prea bine, ba chiar se căznesc din răsputeri să-l înțeleagă, să-l aprobe pe celălalt, să vorbească aceeași limbă cu celălalt. Din cînd în cînd, miracolul se produce. Cele două graiuri fuzionează, coincid, comuniază. Dar pentru scurtă vreme. Repede, divorțul reapare, șanțul se sapă iară, mai adînc ca niciodată. Cu mare simț psihologic, autorii filmului (Robert Anderson scenarist, și Gilbert Cates regizor) au făcut ca, imediat după momentul de comuniune, să izbucnească o odioasă recrudescență de astupare, de opacitate sufletească, cu manifestări de violență și chiar de mojicie.

Povestea e simplă. Un octogenar, tată și soț, este de o vitalitate, de o vioiciune de tînăr de 20 de ani, asta grație unui egoism monstruos, provenit dintr-o biografie curioasă. La vîrsta de 8 ani îi moare mama. Taică-său, bețiv înveterat, nu dădea cu lunile pe acasă. Băiețelul, încă de la vîrsta de 8 ani, a fost obligat să-și întrețină sora mai mică vînzînd gazete pe străzi. La înmormîntarea maică-si, la care catadicsise și preabețivul ei soț să vină, băiețelul îl dă afară din cimitir. Pe urmă, cu o energie de adevărat self-made-man, răzbate din jungla americană, ajunge primar, senator, milionar. Dar, vai, nu suferințele de proletar, ci succesele de burghez îi vor pecetlui caracterul. Va deveni unul din acei oameni feroci care nu cred decît în ban, în ceea ce americanii numesc „all that money can buy", tot ce banul poate cumpăra. Microbul eticei proprietare îl contaminează, îl infectează. Cei doi copii ai lui vor fi socotiți de el o investiție de

capital. Ei sînt = haine + ghete + mîncare + pat + rechizite şcolare. Aceste cuvinte revin ca un leit-motiv în certurile sale cu progenitura. Dar nu numai odraslele, ci tot ce se întîmplă pe lume este pentru el obiect de posesiune. La moartea soţiei sale, face un caz teribil de sutele de scrisori de mulţumiri la condoleanţele cunoscuţilor, scrisori pe care el trebuie să le scrie cu aceeaşi conştiinciozitate contabilă, cu care îşi trece în catastif încasările şi cheltuielile. Soţia lui, vie sau moartă, era un bun cuprins în inventar, a cărui evidenţă cerea registre ţinute în ordine, „la zi". E tipică una din scrisorile de răspuns la condoleanţe, o scrisoare care îi plăcuse lui deosebit de tare, scrisoare adresată cuiva care o cunoscuse pe decedată şi avusese afecţiune pentru ea. Monstruosul octogenar simte nevoia să se înduioşeze, şi o va face iată cum. Va scrie o scrisoare de mulţumiri afectuoase. „Să v-o citesc, că e scurtă" (zice el către fiu-său şi fiică-sa). În realitate scrisoarea era foarte lungă, căci ea povestea ce fiinţă admirabilă fusese biata Margaret, cum ea îi inspirase lui toate actele vieţii, cum ea îl determinase să facă cutare lucru (pe care îl descrie amănunţit), apoi tot ea, şi numai ea îl făcuse să se angajeze în cutare treabă, pe care el o îndeplinise cu mult succes (izbîndă pe care de asemenea o va povesti pe larg) ; după aceea tot Margret, l-a inspirat să... etc, etc. Scrisoarea de răspuns la condoleanţe devine o înduioşată autobiografie a supravieţuitorului.

Altă dată, vorbindu-se de California, el exclamă entuziasmat că e cea mai frumoasă ţară din lume, în care el a întîlnit-o pe... nu-şi mai aduce aminte numele, dar care o cunoscuse pe Ruth, o prietenă a lui încă din copilărie, cu care începuse un flirt foarte plăcut, dar scurt, căci el a trebuit să plece (c'avea treabă). Şi omul acela din California îi povestise lui cum biata fată murise, şi că murise fără să se fi măritat vreodată, din fidelitate pentru un băiat pe care îl iubise cînd erau amîndoi adolescenţi... Aţi ghicit, desigur, cine era dragul de băiat. Concluzia ? Admirabilă ţară, California !

Bătrînul monstru nu admitea ca fiu-său să se mute în California, unde viitoarea soţie a acestuia îşi avea clientela de medic. „Plecarea ta acolo (zice el) ar ucide-o pe biata maică-ta". (De fapt maică-sa îl îmboldea cu entuziasm să-şi refacă viaţa în felul acela). „I-ai spus maică-ti ?" „Da. Şi era încîntată". „Da. Sigur că maică-ta a spus aşa". Avem aici un model de jonglerie cu adevărul. *A spus aşa* înseamnă la el nu că bătrîna se gîndeşte numai la binele fiului ei şi că dacă plecarea în California îl făcea pe băiat fericit, despărţirea de el nu era pentru dînsa o jertfă, ci o bucurie. Dar nu ! Bătrînul vrea să-l facă pe fiu-său să creadă că maică-sa minţise din bunătate, că era disperată că el pleacă, dar că aşa e ea, delicată şi discretă. Nu vrea să-şi afişeze durerea faţă de crima băiatului, crima de a o părăsi, crimă care pe ea o va distruge etc, etc.

Tot filmul se desfăşoară pe muchea de cuţit care desparte adevărul unuia de adevărurile celuilalt. Tot timpul sîntem în stare de „suspense", întrebîndu-ne ce nouă scamatorie va face unul, şi invers, ce nouă încercare va face celălalt pentru a pricepe, a ierta pe celălalt şi întrucîtva a-l aproba, în tot cazul a-l ajuta... Apoi, brusc, toată această comoară de bunătate se preface în ură, o ură specială, cuprinsă în cuvintele : „I hate him, and I hate hating him", îl urăsc, şi mă urăsc că-l urăsc.

Aşadar, această teribilă situaţie de incomunicabilitate conştientă, această situaţie care la teatru este procedeu, aici este temă, temă permanentă şi foarte cinematografic tratată. Într-o piesă de teatru asta ar fi părut monoton. De pildă iată cum, în ultima scenă, ni se arăta foarte cinematografic că soluţia e imposibilă. În momentul cînd, după o discuţie violentă, tînărul zice : „plec !", îl vedem, pe treptele scării, pieziş, în poziţie totodată de mişcare (pentru că pleacă) şi de fixitate (căci hotărîrea e imuabilă), astea toate într-un stop-cadru prelung şi, ceea ce-i rar în materie de stop-cadru, un stop-cadru artisticeşte justificat, ba chiar, aici, cel mai indicat pentru a ne anunţa că de-acum încolo începe „povestea bis", acea poveste nr. 2 care nu lipseşte niciodată din filmele bune. O poveste pe care şi-o povesteşte lui însuşi spectatorul. Aci, autorul se mărgineşte să o scrie cu litere, pe ecran. Imaginea din nou înţepeneşte în stop-cadru, care ni-i arată pe tată şi pe fiu, oarecum în eternitate, ţinîndu-se drăgăstos de talie. Şi povestea bis va fi îmbătrînirea mai departe a bătrînului, cu ramolismentul aferent şi, finalmente, cu moartea, ascultînd, bineînţeles, televizorul. O moarte ca tot restul, o moarte perfect egoistă, fără dureri, fără cea mai mică conştiinţă de a fi murit. Iar finalul acestei poveşti-bis se va exprima tot în inserturi tipărite, cu o frază în care se va scrie că moartea nu termină nimic, de vreme ce gîndurile şi amintirile supravieţuitorilor vor continua să îi frămînte...

Într-o piesă de teatru momentele de qui pro quo fac farmecul operei ; ele sînt podoabele piesei. În filmul nostru, însă, aceste scene de teatru nu-s podoabe, ci tema născătoare de alte teme înrudite. Căci aci avem nu numai neînţelegerea, în general, între oa-

meni, problemă pe care o regăsim în orice piesă de teatru bună ; nici numai neînțelegerea mai specială, totuși încă foarte generală, neînțelegerea între părinți și copii (care, de altfel, aici este destul de amestecată de vreme ce fratele și sora se înțeleg perfect cu mama lor) ; în sfîrșit, nu este nici numai un caz mai special de necomunicabilitate între un om cu sentimente normale (cum sînt fiul, sora, mama) și un bătrîn fudul, de un egoism feroce. Este, desigur, aici, ceva din toate acestea. Dar mai este ceva. Ceva mult mai teribil. Reamintesc că acel egoism, acea psihoză de proprietar, acel delir de posesiune, de acaparare a ființei altuia, are un responsabil odios și tragic : este blestemata mentalitate capitalistă, frenezia apropriațiunii, a stăpînirii monopoliste asupra sufletului altuia. Reamintesc ce spuneam la început. Micul lumpenproletar de 8 anișori care în jungla yankee va ajunge „a remarcable man", patron, senator și milionar, și-a trădat clasa și s-a inoculat cu virusul capitalist al proprietății, extinsă abuziv la ființe umane. Burgheze sînt, desigur, toate personajele acestei povești. Dar burghezi de rînd, de duzină, burghezi ca să zic așa : curenți, pe cînd bătrînul reprezintă un paroxism al morbului capitalist. Avînd aerul de om în toate mințile, el e un caz patologic. Desigur, el este și un neînțeles, ca orice nebun printre oameni. Momentele sale de egoism proprietar sînt neașteptate, pitorești, abjecte, revoltătoare și comice. Și mai ales multe. Le întîlnim aproape la fiecare frază. Iată un nostim exemplu. Cei doi tineri se gîndesc să-i angajeze bătrînului o gospodină, o guvernantă, ca să nu fie singur. Vanitatea lui izbucnește în trei valuri : 1) „Cum ? Singur cu o femeie în casă ? Ce o să zică lumea despre moralitatea mea ?" 2) „N-am nevoie de ajutorul nimănui... Nu e adevărat că uneori amețesc. Eu nu amețesc niciodată. Și nu cad niciodată". 3) „Și dacă e vorba de angajat pe cineva, îl angajez eu, nu voi. În viața mea am angajat și am concediat mii de oameni. Mii de oameni am dat eu afară"...

Din acel moment, *„fire"* (a concedia) devine mai important decît *„hire"* (a angaja). Conversația se transformă în variații pe tema puterii lui de a da afară mii de oameni din serviciu. Iată la ce ajunsese, după un minut de convorbire, o conversație care începuse cu tandra dorință a unui fiu de a angaja pe cineva care să aibă gospodărește grijă de bietul său tată... Din orice i se năzărea aprigului proprietar, energicului capitalist care *hire and fire*, angajează și concediază pe cine vrea...

Spuneam că tot acest „cache-cache", tot acest trist joc de-a-v-ați-ascunselea, este exprimat prin cele mai variate procedee cinematografice. Afară de unul singur : *groplanul*. Nu avem nici un groplan în tot filmul. Prim-planuri, da. Și mai ales, acele planuri intermediare între prim-plan și plan american, unde ni se arată de aproape cele două capete ale convorbitorilor. Cum se și cuvine într-o poveste de amare și neputincioase conversații. Reamintesc absența groplanurilor pentru că colegul M. A., în critica sa, întreba, batjocoritor, cine ar putea suporta un film de interminabile conversații în *groplan*...

Dar încă o dată, erorile sale sînt erori prețioase, căci au formă de argument. Argumentele eronate luminează ca o făclie calea spre argumentul adevărat, care poate că altminteri nu ne-ar fi venit niciodată în minte. Vom saluta deci totdeauna cu respect acest merituos fel de a greși.

Am fi dorit ca publicul să fi fost cruțat de greșeli care nu au nimic merituos, ca bunăoară, traducerile greșite. De pildă, *nuisance*, care în engleză înseamnă *pacoste, belea*, a fost tradus cu *nulitate !*