

Cinematografizarea teatrului

Artele își încalcă, din ce în ce mai frecvent, hotarele. Poate abia acum, în fața acestei tendințe, ar înflori pentru prima dată un zîmbet pe figura de severă noblete a lui Hegel. Se înfăptuiește, firește în alți termeni decît aceia pe care i-a avut el în vedere construind modelul operei romantice, triumful spiritualizării în artă, victorie și înfrîngere deopotrivă dacă avem în vedere relația, uneori de reală contradicție, dintre arta modernă și public.

Grafismul scrierii artistice contemporane, extinderea principiilor specific muzicale (dintre acestea, serialismul mai ales) în literatură și în arta scenică (uneori cu titlu de compensare pentru dispariția conținutului narativ), spațializarea picturii și temporalizarea sculpturii (cinetismul fiind una din formele acestei temporalizări) sînt simptomele unor mutații a căror semnificație a depășit de mult negarea formelor tradiționale de artă. Deși mai conservator decît celelalte forme — și asta în primul rînd ca urmare a suportului său omenesc, adevărată condiție de existență, în spiritul celei mai riguroase matematici a spiritului uman — teatrul se vede totuși și el cuprins de această sara-bandă a metamorfozelor, a interferențelor și înmlădierilor reciproce. El le provoacă uneori chiar, exaltat de ambiția supraviețuirii într-o lume care pare că l-a condamnat. Curios, și întrucitva paradoxal, arta scenei nu s-a adresat surselor sale originare — ceremonialul în teatrul modern fiind de cu totul altă calitate și finalitate decît ceremonialul sărbătorilor dyonisiace sau acela al misterelor evului mediu. Adică nu și-a căutat înnoirea în fortificarea cuvîntului, a replicii, și revitalizarea în gîndul ce însuflețește acțiunea, ci s-a privit în oglinda propriei sale negații: cinematograful nefiind altceva decît o asemenea negație —, pentru

a înțelege ce este efemer și ce este peren în trupul său.

Cinematografizarea teatrului începe, în sens metaforic, poate de la Shakespeare. Dar faptul că acesta, mare ctitor în voievodatul celei mai omenesti dintre arte, concepe acțiunea ca un decupaj, în spiritul scenariului de film actual, nu înseamnă **ceva** decît pentru noi, contemporanii afirmării publice a celei de a 7-a arte. Teatrul, vom spune — citind deopotrivă și textele altora dintre autorii eroice sale supraviețuiri — își conține negația atît ca imagine convenționalizată a unor realități sociale reale (sens asupra căruia se oprește estetica teatrală brechtiană) cît și ca metaforă, vie ea însăși, a realității. El aspiră, în ascuns, spre o altă condiție spațială și temporală, înflăcărat de idealul semnificării nu la dimensiune de model, ci chiar la aceea de realitate. Ce se cîștigă astfel merită raportat și la ceea ce se pierde. Pentru că spectacolul mirific al boltei înstelate și austeritatea detaliului sellenar au, fiecare în parte, încărcătura lor de emoție, de adevăr, de cunoaștere. Cinematografizarea teatrului, adică tendința sa spre imagine, spre succesiune și simultaneitate, spre ansamblu și plan-detaliu, este în sine un simptom al neîncrederii în cuvînt sau, cel puțin, al suspectării de istovire a verbului. Se dilată mereu, într-o însetare care-și caută izvoarele în margini de text și dincolo de ele, cadrul scenic; piesa s-a epuizat, cel puțin pentru o perioadă, suficiența, autonomia. Teatrul modern îi refuză caracterul opac, adică putința de a semnifica în sine și de a opri, la marginile ei, ca în fața definitivului, pe cititor și interpret. Pe toate căile i se caută transparența, aceea pe care numai expresia științifică o avea — și o avea pentru că misiunea ei era de a îngădui trecerea de la o formulă la adevărul inter-

convingătorilor vieții. Și astfel, sub mănunchiul de raze X (sau altele) al unui regizor sau comentator modern, se petrec radiografiile tulburătoare ale textelor tragediei antice, ale autorilor renașterii, ale marilor autori ai romantismului francez, ale precursorilor ecloziunii moderne a teatrului. Suita evenimentelor scenice ce se poate data de la animatoarii renașterii teatrului francez — și nu ne gândim, cum atîția alții, doar la Artaud, ci la excepționala atmosferă de emulație care l-a făcut posibil pe Artaud însuși — cuprinzînd spectacolele de efervescență ale teatrului rus și teatrului sovietic din anii imediat următori revoluției, direcția deschisă prin teatrul lui Reinhardt. Fără a forța ci-tuși de puțin istoria și adevărul ei, cercetătorul poate discerne în cîmpul creației teatrale românești, mai ales din deceniul al doilea și al treilea al secolului acesta, nu numai urma fertilizatoare a unor idei, ci și originalitatea unor căutări, ca acelea ale lui Ion Sava, și ale altora.

Emulația actuală a spectacologiei românești se întemeiază de altfel, deopotrivă pe acest fond acumulat și pe conștiința participării la schimbul de valori al unei societăți a cărei coloană vertebrală se dovedește a fi sistemul ei de comunicații. Reușite sau nu, îmbrățișate unanim sau nu, spectacolele de desfășurare cinematografică — precum cele prilejuite de *Cum vă place*, în regia lui Liviu Ciulei, *Moartea lui Danton* în regia aceluiași, *D-ale carnavalului* și, poate mai pregnant, *Livada cu vișini*, realizate de Lucian Pintilie, în rînd cu elaborările unor oameni de teatru ca David Esrig, Dinu Cernescu, Andrei Șerban — au avut strălucitul orgoliu de a fi și a nu mai fi teatru, în sensul pe care-l știam. Paralel cu afirmarea lor s-a produs și o reacție anticinematografică, necesară, organică și ea. Reteatralizarea teatrului, pe care încă în anii cînd cinematografizarea nu se arătase atît de pregnantă, o profesa în numele unui ideal clasic Radu Stanca, a subliniat parcă și mai ferm dilatarea spațiului estetic al existenței teatrului. Același David Esrig, apoi Radu Penciușescu, Andrei Șerban (negînd experiența studentească a *Șefului sectorului suflete* și a montării cu *Nu sînt turnul Eiffel*), Ivan Helmer, s-au îndreptat spre resursele teatralității, dar îmbogățiti de experiența cinematografizării.

Dacă Shakespeare nu scria totuși cinematografic, dramaturgii contemporani o fac. Este, poate, neputința configurării dramatice a unui conținut narativ, sau poate, refuzul acestuia. Parafrazîndu-l pe Picasso, am spune că examenul unui dramaturg autentic ar fi acela de a povesti, de a avea cîte povesti în limitele, structurale în fond, ale unității de spațiu, timp și acțiune. Dar nimeni nu l-a supus pe Klee examenului desenării unei mîini și cine nu crede că Beckett, Arrabal sau Handke pot să scrie și în perimetrul unui conflict tradițional, ratează șansa comunicării

cu ei. Cinematografizarea a schimbat natura metaforei scenice, i-a dat o concretețe și o rigurozitate în ordinea existențialului. Mai mult și mai marcant decît prin spectacologie, teatrul s-a cinematografizat prin dramaturgie. Caracterul de scenariu, luat de textul nou, modifică fundamental relațiile sintezei complexe pe care o reprezintă în cele din urmă teatrul. Ordonări și subordonări, libertăți și constrîngerii ținînd de viziunea dramaturgiei clasice sînt dislocate (uneori elanul acestei dislocări se prelungește, *arbitrar*, și în raporturile cu această dramaturgie). Jucînd *Leonce și Lena* pe aceeași scenă pe care, ca un epigon modern al lui Midas, regizorul David Esrig transformă verbul prețios al dialogului lui Diderot în imagini, un colectiv animat de Liviu Ciulei provoacă întîlnirea textului cinematografic al lui Büchner cu o viziune care spațializase raporturile personajelor, care asimilase mecanicul imprimării pe piculă între metaforele sale exemplare.

Actorii de azi — sufletul și rațiunea teatrului —, fie că joacă, fie că nu, în film, reflectă la rîndul lor presiunea cinematografizării. O ferveare a mișcării, aceasta dusă la paroxism (și fără a uza de interpretul — cascador), o nouă articulare a expresiei, un alt sistem al relației personajelor, al marcării prezenței se fac ușor resimțite în noul stil de joc. Indiferent de viziunea la care se raportează (adevărată sau nu) un Dan Nuțu — pregnant chiar în schița teatrală *Treziți-vă în fiecare dimineață*, de Teodor Mazilu, poate fi dată ca exemplu (în ciuda aspectului deficitar al spectacolului ca atare), — George Constantin, Leopoldina Bălanuță, Irina Petrescu și atîția dintre colegii lor exprimă o condiție actoricească, dacă nu integral nouă, cel puțin în semnificativă tranziție. Noblețea gestului, dicțiunea, permanența scenică sînt negate — uneori în cuprinsul unor flagrante dezacorduri stilistice ale spectacolelor — pentru a fi regăsite altfel, la tonalitatea unui alt sistem armonic, acela al cinematografului. Oricît s-ar cinema teatru, el rămîne la efemerul actului irepetabil, experiență umană care nu se poate conserva decît cu prețul ratării dimensiunii ei fundamentale. Umilit de celelalte forme de spectacol ale epocii moderne, resimțind influența lor sau propunîndu-și aventura metamorfozelor succesive în forme care îi negă, aparent sau nu, esența, teatrul își trăiește, demn și lucid, angajat prin substanța nemijlocit umană a existenței sale, purgatoriul.

