



# După Costinești o FILMUL ȘI

**N**u intrăm acum în istoria filmului, vreau doar să spun că un lucru m-a frapat la cel care a înțeles primul zona convenționalului, în cinema - și anume, Méliès: jucăria cu minuni și imagini, pentru că așa a fost considerat aparatul de filmat, a fost instalată de el în fața unei scene de teatru. Domnul Méliès a practicat iluzia unei alte iluzii; cohorta de înotătoare plecând spre o lună de mucava, ca și multiplele dispariții ale unor doamne, erau veritabilă magie. Spectatorii nu leșinau. În cinematograful vecin, la Lumière, la "intrarea unui tren în gară", se produceau leșinuri, urlete, panică, în schimb la prestigiosul Méliès se intra doar în convenție și tocmai această acceptare a iluzoriului provoca emoție și chiar extaz.

Nu de puține ori filmul s-a hrănit din teatru, nu numai din textul dramatic, ci și utilizând specificul actului teatral. Cinema-ul s-a dorit mereu a fi o artă fără cîrje, dar, din păcate, sosită prea tîrziu la masa celorlalte arte; împrumuturile nu au mai fost niciodată restituite. Au existat și mai există "răfuiele", în sensul găsirii unui limbaj propriu, dacă nu unic, și experiențele s-au numit, pe rînd, noul val, free-cinema, neorealismul italian, lucru deloc de mirare, de vreme ce și în teatru au existat tendința "teatrului sărac", cea a actorului marionetă, eliminarea clasicismului în favoarea teatrului-manifest, adică desființarea barierei reprezentate de rampă, de fapt ieșirea din cercul strîns, tot mai strîns, al convenției. Ruperea cinematografului de teatru s-a produs odată cu jocul încadraturii, cu posibilitatea de a decupa atît realitatea cît

și convenția scenică, și astfel privirea spectatorului a fost obligată să intercepteze unghiuri multiple. Dacă dorința celor ce realizează actul teatral a fost aceea de a veni spre spectator (implicîndu-l, șocîndu-l, integrîndu-l jocului), în cinema drumul a fost invers, spre ecran și dincolo de el. Cinema-ul a căutat să uite actul teatral, sau i s-a părut numai, pentru că nimeni nu dorea să apeleze la ceva apreciat drept vetust. Teatrul filmat a fost considerat de multe ori drept o nereușită cinematografică în sine, și goana după real, după ineditul vieții, după chipuri autentice și decoruri adevărate i-a obsedat pe mulți dintre realizatori. Și totuși, aceste experiențe odată epuizate, filmul a revenit la teatru, dintr-un fel de aspirație aristocratică. Altfel nu pot concepe drumul unui Visconti - de la **Senso** și **La terra trema** (o zonă pur neorealistică) la **Ghepardul**, **Moarte la Veneția** și **Portret de familie...** și mai apoi la regia de operă. Cum Fellini, magul, a început cu **Șelcul alb**, a abordat realismul poetic în **La strada** și apoi și-a imaginat o lume de himere, a copilăriei petrecute la Rimini, în Romagna, o lume de fantasmă și mister, o iluzie continuă și un joc fără sfîrșit, culminînd cu **Opt și jumătate**, **Casanova**, **E la nave va**. Cum Tarkovski, după inegalabila frescă cinematografică **Andrei Rublîov** (lungul drum al geniului spre nemurire), pătrunde în spații teatrale, lansînd parabola cinematografică, fără să simtă nevoia unui minim semn al realului - **Nostalghia**, **Sacrificiul**. Pasolini a redimensionat cinematografic teatrul antic (**Oedip**), Welles l-a recitat pe Shakespeare în **Clopotele de la miezul nopții**, Nikita Mihalkov a ecranizat **Platonov** în convenție teatrală, un Cehov în cheie tragicomică, în **Plesă neterminată pentru planină mecanică**. Au fugit de însemnele teatralului, negînd

forța replicii în numele limbajului cinematografic, Jean-Luc Godard, Bunuel, Alain Resnais, Jean Cocteau.

Iată deci că literatura și teatrul rămîn adînc impregnate în substanța filmului, nu de puține ori marcînd-o și înnobilînd-o. De fapt, ce ne interesează atunci cînd privim o pînză albă - ecranul?

De la viața în roz (în lumea "telefoanelor albe") la viața așa cum este, dură, încurcată, neiertătoare, frumoasă, cu noroc și cu ghinion, pîndită la fiecare pas de moarte. Și ne mai interesează, nu în ultimul rînd, "viața altfel". Fiindcă actul teatral, ca și cel cinematografic, devin tot mai mult un refugiu în raport cu ceea ce ni se întîmplă în fiecare zi. Și acest refugiu capătă semnificația unei "zile speciale". O zi cînd intrăm în convenție, cînd acceptăm butaforia sau neverosimilul, într-o încrîncenată evadare din real. Însă ceea ce este esențial, pe lîngă o scenă de teatru sau un ecran (sau și una și alta), este un **punct de vedere**. Vrem să aflăm ce înseamnă de fapt o retrăire a unui eveniment dat. Silabisim cumînți alfabetul inovației. Privim imaginile ca și cum am avea în față adevărate ecuații matematice. **A și b, x și y** nu au concretețea unui obiect, dar jocul este esențial și te captivează. Iată de ce acceptăm oceanul de plastic al lui Fellini, nava din butaforie, ruinele amintind de antichitate la Tarkovski, spațiile esențializate și ritualul teatrului nî la Kurosawa, farmecul monologului la Visconti și mai ales la Bergman, grandoarea jocului de interior la Wajda, teatralismul gesturilor la Kenji Mizoguchi, convenționalismul în mimarea incomunicării (finalul din **Blow-up** de Antonioni). Iată de ce, filmînd o scenă și un stufos dialog între două personaje - atît, o scenă, un decor minim și două personaje -, Bergman rămîne același mare regizor de

# meditație despre CONVENȚIA TEATRALĂ

film (**După repetiție**). Ca să nu mai amin-tesc revelatorul portret de grup într-un interior, grup care trece de la ordine la revoltă și isterie, sub conducerea unui amabil dirijor ce se transformă într-un feroce dictator - **Prova d'orchestra** (Fellini).

Ca să marcheze iluzia, ca să ne arate în ce constă jocul acesta, mulți cinești au adus în fața camerei de filmat platoul - locul unde se plămădește iluzia. Au des-conspirat taina. S-au deschis larg porțile cetății filmului. Au apărut în cadru proiectoare și traveling-uri, mașina de ploaie și de vânt, zăpada artificială, repetițiile actorilor, pereții demontabili, trucajele, truda unei echipe, nereușitele, dar și euforia succesului. Altădată, nici nu puteai ajunge să te apropii de vedetă. Polițistii făceau cordoane ca s-o protejeze de curiozitatea și nebunia admiratorilor. Altădată... Pe cînd acum, nimic nu mai scapă nevoii de a cunoaște culisele artei filmului. Dînd la o parte vîlul misterios, cinema- ul a arătat că vehiculează elemente teatrale (**Noaptea americană** - Truffaut, **Interviu** - Fellini).

În cinematografia noastră, mulți regizori au venit din teatru: Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Alexandru Tatos. Primele etape - în special la Ciulei și Pintilie - au fost acelea de desprindere de fenomenul teatral. Atît în **Valurile Dunării** cît și mai ales în **Duminică la ora 6** (adevărată lecție de cinema modern), se observă fascinația limbajului filmic. Sosiți dintr-o lume a semnelor și a convenției, cei doi au dat întîietate, cum era și firesc, realului. Jocul simplu, discret, multitudinea secvențelor de exterior, descoperirea emblemei cinematografice (secvența liftului în filmul **Duminică la ora 6** al lui Pintilie), întîlnirea cu mari operatori (Ovidiu Gologan și, respectiv, Sergiu Huzum), toate acestea au contribuit ca cei

doi mari regizori de teatru să semneze pelicule definitiv intrate în istoria filmului românesc, drept capete de serie. A venit însă rîndul **Pădurii spînzuraților și al Reconstituirii**. Elementele teatrale se fac iarăși simțite. În filmul lui Pintilie, conflictul se petrece "la scenă". La Ciulei, decorul și modul în care este dirijat jocul actoricesc, și mai ales tratarea scenelor de masă, limitînd mișcarea aparatului, precum și suflul epic, măreția dramaturgică, revelația planului doi și chiar trei în același cadru ne-au reamintit cultura teatrală a marelui regizor.

Visarion debutează într-o cheie sută la sută teatrală (**Înainte de tăcere**), în timp ce Tatos redimensionează în cheie teatral-cinematografică proza lui D.R.Popescu (**Dulos Anastasia trecea**).

Așteptat cu interes și emoție, respirat cadru cu cadru, de un public pregătit de cîțiva ani să recepteze o capodoperă, ultimul film al lui Pintilie, **De ce trag clopotele, Mitică?**, ne-a prezentat un regizor fascinat mai mult de teatru decît de cinema. În teatrul lui Caragiale, Pintilie a realizat echivalentul tragic. În filmul său, în prim-plan se află grotescul. Avînd ca motto acel inubliabil "Simț enorm și vîz monstruos" din **Grand Hotel "Victoria Română"**, Pintilie a văzut "monstruos"! Convenția teatrală nu oferă personajelor nici o șansă de a evada din noroi, mizerie, prostie. Starea lor de euforie s-a transformat într-o disperare a căutării de sine. Însă nimeni nu realizează că reprezintă în context o miză extrem de mică. Ca să sublinieze teatralitatea acestei zbateri "în carnaval", Pintilie ne joacă o farsă. De la început, platoul de filmare este prezent. La final, apare regizorul însuși strigînd în porta-voce. Deci, nimic nu-i adevărat, încearcă să ne sugereze Pintilie, după ce ne aruncă în față adevăruri crude, înspăimîntătoare. Totul se petrece fără

menajamente. Actorii sînt în transă. Voluptatea amorului este cumplită. Morala, "prințipurile", autoritatea - totul este marcat de întuneric. Întuneric e și în mintea fiecăruia dintre cei ce viețuiesc în mahalaua cufundată într-un etern întuneric. Procedeele cinematografice doar îl ajută pe Pintilie să realizeze simultaneitatea diferitelor spații de joc - frizeria, balul, baia publică. Cinema-ul îi permite să creeze momente de liniște - superbe cadre "de așteptare" - ca să reînceapă, mai cîncen, conflictul. Pintilie este acum departe de etapa cinematografului pur, îl interesează dramaturgia lui Caragiale, iar pe noi, punctul lui de vedere. Comicul este amar, grotescul te înăbușă, aștepți răsăritul de soare, care nu vine și nu va veni niciodată; se văd doar vâlătuci de ceață, o ceață care te apasă, care estompează totul, și carnavalul devine tragic. "Vitronul" și "cremenalul" planează asupra acestui bîlci, în care replica este urmată de palme și pumni, sentiment înseamnă "tăvălit bine și călcat în picioare", iar concluzia este mai mult decît o ghilotină, e chiar un satîr ruginit, cu care trebuie să izbești de două ori - "Închide ochii, nu le răspunde... lasă-i să moară proști!".

Este o "lecție de cinema" sau un excelent teatru filmat? Problema rămîne deschisă.

Există creatori în care ecranul și cortina, scîndura scenei și cîmpul alb de zăpadă, prim-planul și replica la "arlechin", firescul și abstractul, viața și iluzia, se contopesc sub semnul divinului. Un semn foarte rar, nedrept de rar. Puțini sînt cei străfulgerați de el, între atîtea milioane de viețuitori sau... supraviețuitori.

LAURENȚIU DAMIAN