

Mirella NEDELCO-PATUREAU (Paris)

ESEURI

Tehnologii și magie teatrală

Când Lucian Pintilie pune în scenă, în 1988, la Théâtre de la Ville din Paris, piesa lui François Billeldoux, *Dincolo de nori*¹, el derutează, în același timp, un public puțin obișnuit (la acea epocă) cu spectacolele multimedia și o critică suspicioasă și gata să apere „puritatea” teatrului. Ceea ce i se reproșează mai ales este o anume răceală, neașteptată la un regizor venit din Est, care, exilat de mai bine de un deceniu, s-a dovedit un minunat „passeur” sau intermediar al marilor clasici ruși, un specialist al „grotescului slav”, purtător al unei lumi bântuite de fantasmе și care a avut întotdeauna eleganța de a șterge lacrimile prin „arcul perfect al surâsului”²... Pintilie lasă să se vadă, de această dată, o scenă aproape goală, unde jocul actorilor e multiplicat, intensificat prin jocul ecranelor și al tuburilor catodice, o scenă traversată de cameramani și de cablaje discrete, dar totuși omniprezente. Reprezenta oare pentru Pintilie acest spectacol – care, fără să fie cu desăvârșire revoluționar în 1988, anunța invaziunea immanentă a noilor tehnologii – un incident de parcurs sau chiar o concesie făcută modei zilei? De ce a schimbat, în acest moment, Pintilie imaginea sa de marcă, și de ce oferea, aproape ca un rămas bun premonitoriu, adresat publicului francez – puțin înainte de a se întoarce definitiv în țară – un altfel de tip de teatru și de raport la imaginea scenică? În realitate, surpriza nu e decât aparentă: Pintilie nu a ajuns la această răscruce de drumuri din întâmplare, ci la capătul unui parcurs îndelung calculat.

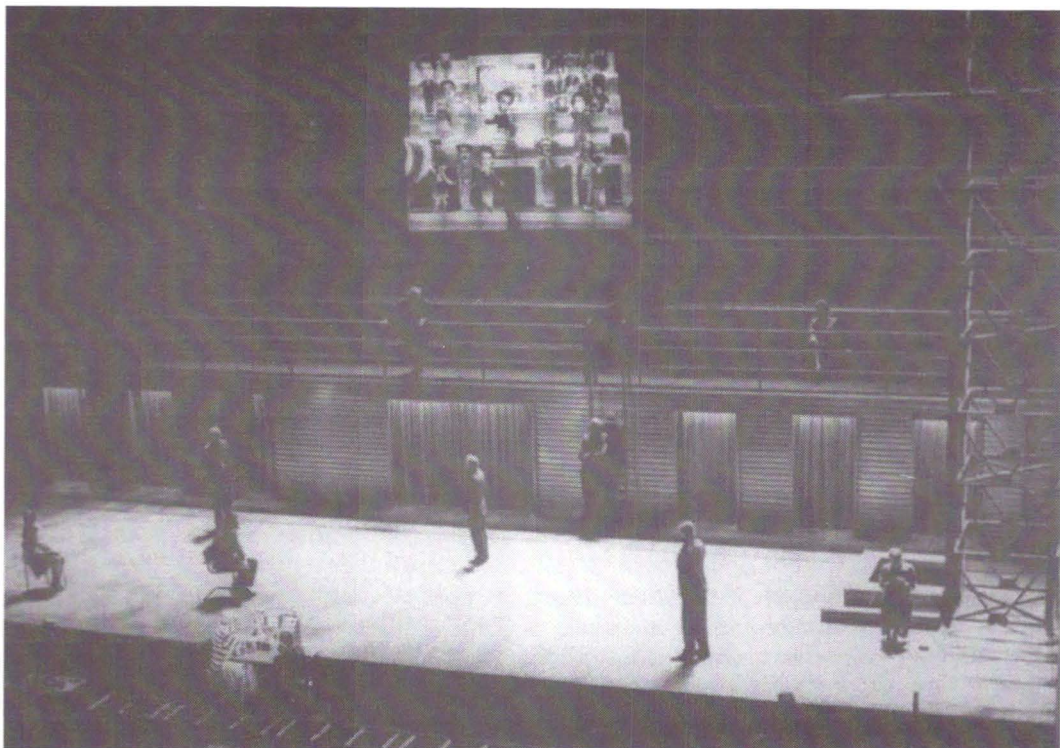
„Fiecare dintre *gesturile* mele artistice din ultimii ani, mărturisea el într-un text scris în 1980, a încercat să afirme de o manieră radicală sau ezitantă „autonomia artei spectacolului”³. Autonomia artistului, una dintre principalele mize ale carierei sale artistice, este o idee care ne plonjează direct în contextul său formator, căci ea rămâne una dintre mizele reînnoirii teatrului român în anii „dezghețului” relativ din anii '60⁴. [...] Dar, dincolo de orice interpretare politică, mărturisirea aceasta definește în primul rând sensul artei sale teatrale.

¹ Prefer această traducere liberă a titlului original *Il faut passer par les nuages*, care, tradus cuvânt cu cuvânt, ar da greoaia și energica expresie: „Trebuie să traversăm norii”.

² „*Au-dessus de toute atrocité se déploie le même arc parfait du sourire*” („Dincolo de orice atrocitate se deschide arcul perfect al surâsului”): expresie utilizată de Lucian Pintilie în caietul-program al spectacolului *Livada de vișini* de Cehov, montată în 1965, la Teatrul „Bulandra” din București. Text reluat sub titlul „*À la recherche du sens d'une étrange comédie*” („În căutarea sensului unei comedii stranie”), în *Travail théâtral*, nr. 26, Lausanne, La Cité, ianuarie–martie 1977, pp. 56–58.

³ Lucian Pintilie, *Despre Turandot*. (Textul, datând de la sfârșitul anilor 1970, pentru un proiect nerealizat de carte, l-am păstrat multă vreme în arhivele mele personale). Articolul, alături de note despre *Orestia*, a fost publicat în revista *Secolul XX*, București, și reluat în *Bricabrac*, București, Humanitas, 2003.

⁴ Pentru această perioadă cf. *Théâtres à l'Est*, număr special conceput și realizat de George Banu, în *Cahiers de l'Est*, Paris, Editions Albatros, 1978, Mirella Nedelco-Patureau: „Rumania: Tecnicas de supervivencia” în *El Publico*, nr. 77, Madrid, martie–aprilie, 1990, pp. 102–106.



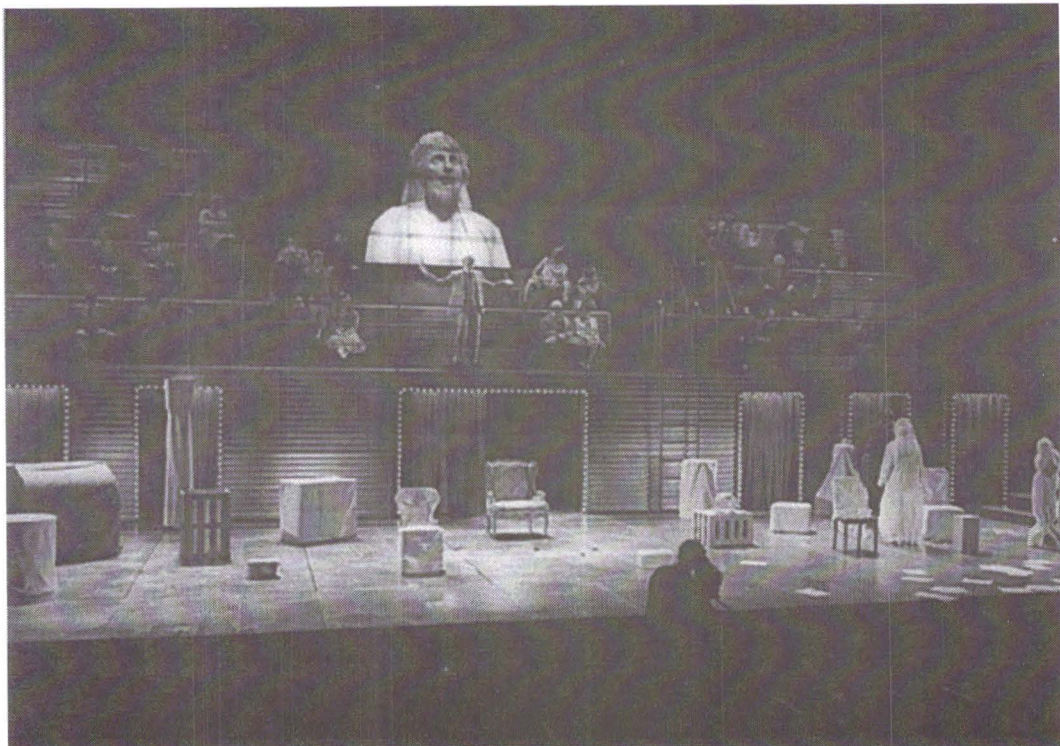
Partida de șah. Personajele, așteaptă, se observă între ele, distribuite ca niște pionii pe o tablă de șah. Cine se va mișca primul și cum? Distingem clar cele trei niveluri de joc: masa de comandă cu jucătorii de șah, jos, în fața sceniei, scena cu actorii „în carne și oase” și Ecranul de proiecție. (Mișcarea a doua, scene de la 1 la 6)

Un autor și un text de redescoperit

În martie 1988, data premierei de la Théâtre de la Ville a piesei *Dincolo de nori*, François Billetdoux, nu mai este de câțiva ani un autor la modă. El aparține generației avangardei anilor 50, considerată deja „prăfuită”, și acesta notează cu amărăciune în prefața piesei sale, reeditată în 1988: „În zilele noastre, se pare că un autor dramatic are mai degrabă interesul de a fi... mort, pentru a fi recunoscut ca viabil [...] și dacă are șansa de a fi scris într-o limbă străină, e și mai bine : ca Shakespeare sau Cehov, bineînțeles. Dar să nu ne plângem! Pentru un autor care mai „ține” încă, cel mai profitabil este să fie anglo-saxon, sau mai ales american. Redescoperim astfel că principala calitate a unei opere este de a fi *adaptabilă*. Ar trebui să ne întrebăm aici: la ce?”¹

În aceeași prefață, Billetdoux afirma că are încredere în regizorul român, căci, spune el, Pintilie este un regizor care respectă textul. Rămâne de văzut însă care va fi lectura lui Pintilie și până unde putea merge fidelitatea unui regizor mereu în căutarea „autonomiei”, după propria sa profesiune de credință. Întâlnirea dintre cei doi oameni de teatru e datorată unei comenzi, prin intermediul Teatrului de la Ville. După spusele lui Billetdoux, Pintilie nu cunoștea teatrul său, cu excepția piesei

¹ François Billetdoux, „*Ou bien s'agit-il d'autre chose*” („Sau mai degrabă e vorba de altceva”), introducere în atenția lui L. Pintilie, în *Il faut passer par les nuages*, reeditare, Paris, Actes Sud/Papiers, 1988 (prima ediție, Paris, La Table Ronde, 1964)



Vânzarea la licitație. Claire, cu spatele la sală, este filmată în plan semiapropiat, pe marele Ecran, în vreme ce, pe treptele tribunei, personajele rămân nemișcate, în întuneric.
(Mișcarea a treia, scene de la 1 la 7)

Tchin-Tchin (jucată odinioară la Teatrul Național din București). Dar Billetdoux admirase *Turandot* (care nu era tocmai un model de respect al textului)¹ și urmărise îndeaproape cariera regizorului român la Théâtre de la Ville (între 1974 și 1990). El îi propune o piesă cu tematica „Europa centrală” – *Va donc chez Thorpe/ Du-te deci la Thorpe* –, creată în 1961, dar Pintilie preferă să aleagă „cea mai franceză” dintre piesele sale. Regizorul îi mărturisește secretul alegerii sale: o citise ca pe un roman clasic din literatura franceză².

Totuși, scriind această piesă în 1963, pentru Jean-Louis Barrault și Madeleine Renaud, F. Billetdoux nutrise alte ambiții. El pleca de la o frază de Jean Duvignaud și încerca „să stăpânească formele actuale ale «teatrului burghez» și [...] să le răstoarne sensul”, pentru a face un teatru experimental. F. Billetdoux a scris deci o „piesă à la française”, a cărei acțiune avea loc în

¹ În 1972, după câteva conflicte cu cenzura, Pintilie nu mai are dreptul să lucreze în România, când, în anul următor, el acceptă invitația lui Jack Lang, pe atunci director al Théâtre National de Chaillot, să vină să monteze în acest teatru. Primul său spectacol parizian a fost *Turandot* cu Andréa Ferreol, înconjurată de optsprezece actori pitici, după opera lui Puccini și piesa lui Carlo Gozzi, din care păstrează două pagini și jumătate de text. L. Pintilie, „Turandot”, în *Secolul XX*, nr. 228–230, București, 1980, reluat în *Bricabrac*, București, Humanitas, 2003.

² Pintilie reitera astfel interpretarea eseistului Henri Gouhier, cu ocazia premierei piesei: „un gen de piese care ar fi analog, în teatru, romanului epistolar. *Il faut passer par les nuages*, este, dacă vrem, *La Nouvelle Héloïse* a lui Billetdoux”. Reluat de F. Billetdoux, *op.cit.*

anul scrierii sale (1963) și pe care o califica drept *epopee burgheză*. Într-o scrisoare către Madeleine Renaud, el definește astfel principala sa eroină (interpretată de actriță): Claire evoca „o trăsătură tipică și excesivă în ființa occidentală și care este tipic franceză : pasiunea nebună și dezordonată pentru rezonabil“.

Piesa relatează ascensiunea socială a unei fete sărace, Claire („o mătă de streășină care a știut să dobândească o stare socială burgheză“). În momentul când începe piesa, asistăm la ritualurile vieții burgheze – casa, servitorii, cei trei fii cu problemele lor, dificultățile patronale la uzină etc. Claire se găsește în centrul acestui vârtej. Momentul revelator este repatrierea rămășițelor pământești ale fostului său amant din tinerețe, mort în colonii. Sosirea sicriului provoacă o întoarcere în trecut a eroinei, o căutare de puritate și de adevăr care o vor antrena într-un cataclism social și personal regenerativ; este, astfel, o piesă despre detașarea de bunurile materiale, despre căutarea de sine, căci „pentru a ajunge în zonele de lumină, trebuie să treci dincolo de nori“.

În câteva note scrise în iulie 1963, Billetdoux oferă câteva chei pentru a degaja principalele linii de forță și sugerează soluții scenografice. E vorba mai degrabă de câteva indicații utile pentru interpreți și regizor, ca, de pildă, notațiile de tonalitate și de cadență pe o partitură: limbajul de referință e cel muzical. Billetdoux este un om de radio, și dimensiunea sonoră ordonează în teatrul său punerea în spațiu și *tempii* acțiunii. Piesa e scrisă în 5 *Mișcări (Mouvements)* definite ca termeni muzicali și nu ca acte dramatice. Prima Mișcare, uvertura *allegro ma non troppo*, prezintă personajele și locurile: „paleta de culori, jocul variațiilor ritmice și gama de mijloace artistice utilizate“. Cea de-a doua Mișcare, *andantino*, dezvoltă tema lui Claire și „armonicele“ sale. Cea de-a treia Mișcare, *allegro pathétique*, reprezintă timpul încercărilor. A patra Mișcare, *molto vivace*, e ritmată de revolta muncitorilor și vinderă la licitație (Claire se desparte de bunurile sale materiale, ruinându-și familia și provocând sinuciderea unuia dintre fiii săi). În fine, cea de-a cincea Mișcare, *aubade*, aduce concluzia sau sensul acestei căutări spirituale: „acest moment grav trebuie să fie o deschidere către eternitate“.

Dacă, prin conflictele și tipul de personaje, piesa nu depășește interesul unei drame burgheze clasice, nu putem să-i negăm o anume originalitate formală. Textul e fragmentat, scenele se înșiră fără o confruntare directă între personaje, ca niște schimbări succesive de unghiuri de vedere. Monologurile izolează personajele într-o structură în mișcare: „fiecare personaj are un anume grad de tensiune interioară. În muzică, în cazul unei înregistrări cu o orchestră, dirijorul subliniază un instrument anume [...], în cinema, ar fi un prim-plan“. Numeroasele didascalii decupează textul ca un scenariu – mai degrabă radiofonic. Notele autorului pun în evidență această căutare a unui alt tip de scriitură dramatică, căutare care rămâne totuși vagă, în ciuda abundenței termenilor de specialitate. În același timp, lexicul cinematografic specific utilizat (*cadraj, coupé de plan, prim-plan* etc.), alături de un vocabular muzical predominant, are mai degrabă o funcție de comparație, de rezonanță. Billetdoux caută structuri noi care corespund epocii sale, dar, obnubilat de comparații muzicale, el nu-și dă seama că a atins, fără să știe, un alt univers pe cale să se instaleze, și la care piesa sa ar putea foarte bine să se adapteze. Orice ar fi, rezultatul e suficient pentru Pintilie, care a găsit aici ce are nevoie. În raport cu textul și mai ales cu dorințele autorului, fidelitatea sa e relativă: el transpune îndrăznelile, ca și

virtualitățile textului, în alt tip de limbaj și-l atrage în arena „artelor electronice”, propunându-i o nouă actualitate.

Text original – versiune de spectacol.

Ce aduce original Pintilie, în afară de capacitatea sa de a răspunde altfel căutării inițiale a unei diferențe formale? Textul e simplificat, câteva scene sunt suprimate (coșmarul lui Claire, o scenă de circ, socotită inutilă și prea „scumpă”, mai multe personaje). Aceste operații degajează mai bine povestirea și îi conferă un ritm susținut. Dar Pintilie nu rarefiază astfel textul, dimpotrivă. El recuperează didascalii, pe care le va face vizibile sub formă de texte proiectate, sau propune în lectură alte texte pe „zidul de imagini”: propriile sale comentarii sau rezumate explicative. Procedeu care ne trimite la vechile romane din secolul al XVIII-lea, cu subtitlurile de capitole, descriptive, destinate să mențină interesul cititorului. E, de altfel, motivul care l-a făcut să se oprească asupra acestei piese: sub grămada de evenimente și de monologuri prolixе, a bănuț o structură de roman „baroc”, care-i oferea o materie epică suplă și capabilă de a suferi noi tratamente. În cea de-a doua parte a spectacolului, unde interesul pentru acțiunea dramatică predomină asupra laturii epistolare a povestirii, Pintilie revine la mijloacele teatrului tradițional și le lasă cale liberă... Dar, la început, tocmai această lectură epică a piesei i-a permis să scuture piesa fără s-o distrugă, s-o deplaseze către tehnologie fără s-o trădeze. De altfel, introducând noi tehnologii în inima spectacolului său, Pintilie nu a făcut decât să răspundă la semnale deja existente în text. Și confuzia între termenii muzicali și cei cinematografici în notele autorului i-a deschis poate o cale pe care s-a grăbit să se angajeze.

Arii de joc și suprafețe de proiecție

„Ceea ce ne interesa era să păstrăm un dispozitiv de teatru în teatru, ca o perspectivă, un dispozitiv unde spectatorii devin martori și actorii spectatori.”¹ Astfel, principalele elemente ale dispozitivului scenic sunt un zid de imagini (E, un ecran uriaș) și alte trei ecrane suspendate deasupra scenei (E1, E2, E3) pentru proiecția de diapozitive, o tribună cu patru nivele de trepte (G) pe toată lărgimea scenei, patru scări de acces la tribună și un turn-ascensor (T). E utilizată, de asemenea, o zonă de elevatori (Z), un soi de trapă uriașă pentru schimbările de decor importante (urcarea mobilelor la licitație etc.). Prosceniumul este suprimat, ceea ce subliniază forma rectangulară a scenei față de sală și asigură o frontalitate totală. În locul prosceniumului a fost instalată, în fosa orchestrei, regia tehnică, vizibilă, și care comandă distribuția surselor de proiecție². Toate aparatele tehnice au fost închiriate, căci, în 1988, echipamentul video al teatrului este redus și servește, pentru 80% dintre cazuri, la vizionări de filme documentare sau spectacole străine. Camerele video utilizate sunt aparate Sony prevăzute cu TRI CCD³, sistem rvb (adică: roșu, verde,

¹ Radu Boruzescu, convorbire cu M.N. Patureau, înregistrată în aprilie 1988. Toate informațiile privitoare la dispozitivul scenic sunt extrase din această convorbire.

² O convorbire cu Șerban Boureanu, pe atunci director tehnic la Théâtre de la Ville, m-a ajutat să stabilesc profilul tehnic al spectacolului.

³ TRI CCD, *Charge Coupled Device* sau dispozitiv de transfer de șarje, este un sistem electronic pentru camera video. Principiul e simplu: el descompune spectrul cromatic în semnale electronice și le trimite din nou pe un ecran de control care le reconvertește în spectru cromatic. Aparatele TRI CCD au în dotare un CDD pentru fiecare culoare: roșu, verde, albastru, fapt pentru care luminozitatea lor e excepțională.

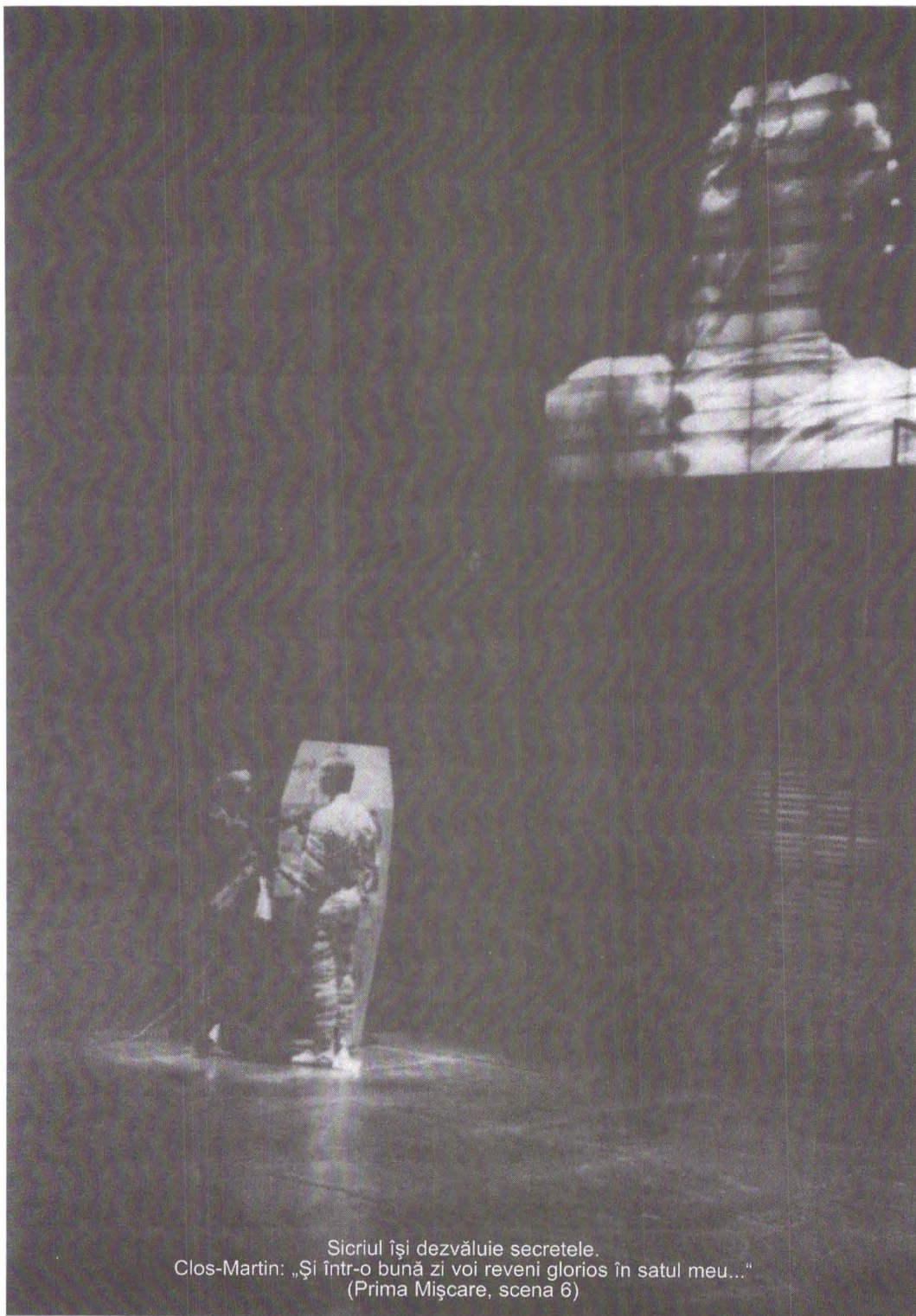
albastru/bleu). În ceea ce privește „zidul de imagini”, era un procedeu relativ nou pentru acea epocă: Vidiwall, care sub o formă redusă, a fost deja utilizat pentru *Astă-seară se joacă fără piesă*¹. Instalat deasupra tribunei (la o înălțime de 3,5 m), ecranul uriaș măsoară 5,7 m x 3,8 m și cântărea aproape 2,5 tone. Acest zid de imagini este principalul element de decor, prezent tot timpul în scenă, chiar dacă nu este întotdeauna luminat. El este constituit dintre 36 elemente (de 6 ori câte 6 tuburi catodice), fiecare putând proiecta o singură imagine pe fiecare din cele 36 de elemente, o singură imagine pe tot ansamblul, sau o imagine compusă. Vidiwall oferea o luminozitate și o imagine clară, pe care un ecran de televiziune normal nu le avea pe atunci. Acțiunea scenică poate astfel să se deplaseze pe trei niveluri: pe scena propriu-zisă, traversată în porțiunea sa anterioară de un *travelling* pe care se deplasa camera Nr. 3, mobilă; tribuna etajată, ce propunea o altă arie de joc; și, în fine, suprafața ecranelor, „zidul de imagini” și cele trei ecrane pentru proiecții de diapozitive reprezentând decorurile, în fața cărora actorii evoluează ca în fața unei pânze pictate. Să adăugăm aici posibilitatea de a explora verticalitatea scenei: în partea dreaptă, un turn-ascensor, din sticlă transparentă, care leagă cele trei niveluri ale cutiei scenice – subsolul, accesibil prin trapele pentru decoruri, scena și podul scenei. Rolul său este utilitar și, în același timp, simbolic: ascensorul coboară din podul scenei sicriul logodnicului mort și, tot de aici, va apărea pentru ultima dată fantoma sa, înainte să se mistuie pentru totdeauna. În a doua parte a spectacolului, cea a renunțării totale, modul de tratare a solului devine la fel de important: scena e goală, zidul de imagini este stins. Platoul scenic este acoperit de un material murdar, nedefinit, constituit, în realitate, din bucăți de cauciucuri de mașină, în vreme ce, în partea dreaptă a scenei, se înalță o piramidă din cutii în carton pe care personajele vor urca ca pe niște scări derizorii... Treptele tribunei sunt acoperite de o tablă ondulată ca o poartă de garaj, element ordinar și sărac, aproape industrial, care vibrează sinistru sub lumina teatrală crudă, aproape abstract. Mijloacele video sunt astfel confruntate cu o teatralitate făcută din materiale ordinare, deșeuri industriale recuperate².

Cameramanul sau noul dublu al actorului

Trei cameramani, îmbrăcați în negru, alunecă printre actori, îi urmăresc în culise, îi spionează în prim-planuri, îi împing cu spatele la zid – zidul de imagini, uriaș și indiscret. În același timp, ei rămân în afara acțiunii scenice, în niciun moment nu avem impresia de reportaj sau de utilizare dramaturgică a prezenței lor. Ei sunt pur și simplu instrumentele unei strategii a regizorale, și prezența lor, distribuită

¹ Théâtre de la Ville colabora pe atunci cu societatea olandeză Philips JVR, Jongenelen Video Roosendaal. Firma putea să furnizeze, cf. Șerban Boureanu, ecrane uriașe constituite din 64 elemente (tuburi catodice). Vidiwall (banal astăzi) era utilizat de asemenea în alte tipuri de manifestări: sportive, politice, emisiuni de televiziune, concerte pe stadioane etc. Pintilie și Boruzescu l-au folosit deja în 1987 pentru *Ce soir on improvise (Astă-seară se improvizează, jucată în românește sub titlul Astă-seară se joacă fără piesă)* de Pirandello, sub o formă redusă și fără să descompună imaginea pe fiecare element.

² Radu Boruzescu a utilizat deja cauciucuri de mașină tăiate în bucăți într-un alt spectacol de Pintilie, *Rigoletto*, montat la Welsh National Opera din Cardiff în 1985, pentru scena din tavernă, și chiar înainte, în *Noaptea regilor* de Shakespeare, montată de Liviu Ciulei la Guthrie Theatre, Minneapolis, în 1985.



Sicriul își dezvăluie secretele.
Clos-Martin: „Și într-o bună zi voi reveni glorios în satul meu...”
(Prima Mișcare, scena 6)

inegal în cursul spectacolului, rămâne coerentă și perfect controlată. La început, avem foarte puține prim-planuri, mai degrabă planuri „americane” (trei sferturi din silueta personajului), planuri medii sau semiapropiate. În toată partea „expozitivă” din prima Mișcare (unde personajele și motivele piesei sunt „indicate viu și superficial”, după expresia autorului), predomină acest tip de planuri din gama medie; este utilizată, de fapt, o întreagă gamă de grade de proximitate, în funcție de intensitatea acțiunii personajului, de implicarea sa. Sunt reluate, în mod sistematic, imagini, în montaj alternat cu intertitluri, revenind la actorul real pentru a se reîntoarce pe marele ecran. Publicul, care la acea vreme nu făcuse ucenicia unei astfel de percepții alternative, alegea câteodată să urmărească doar jocul direct, abandonând marele ecran. Principala dificultate rezidă în faptul că trebuia să țină seama de aceste două perspective: totuși, imaginile video și jocul în direct al actorilor au fost gândite în mod complementar, și analiza mea încearcă să țină cont de această unitate. Căci sensul spectacolului sau adevărul său global nu se regăsește în întregime nici de partea scenei, nici de cea a ecranului. El rezultă din confruntarea lor permanentă, un vector de definit între două realități care se opun pentru a se confunda și completa mai bine.

Studiul câtorva microsecvențe.

Decupajul spectacolului – text, video și joc teatral.

Prin text, înțelegem aici replicile care declanșează o acțiune scenică (sau comanda „Motor!”), la fel ca textele proiectate pe marele ecran, în stilul „cartoanelor” sau al inserturilor din cinematograful mut. Pentru a vizualiza mai bine intervenția mijloacelor video, am utilizat caractere aldine.

Publicul intră în sală: e ora 20:30.

Sus, în centrul tribunei etajate, Camera 2, dirijată spre sală, captează imaginea publicului, pe care o proiectează pe Ecran, în imagini inversate, partea dreaptă cu stânga.

20:45. Întuneric. Începe spectacolul.

Titlu luminos . MIȘCAREA ÎNTÂI.

Insert: *Se face zi. Ceasuri deșteptătoare, sunet de clopote se amestecă cu cîripit de păsări. Suntem în casa Doamnei Verduret-Balade.*

Sonerie.

Insert: *Intră Marielle, noua servitoare.*

În partea stângă a scenei, Marielle intră și se așază pe jos, cu picioarele lungite, ușor desfăcute, femeie-copil cu insolența și grația unui animal tânăr. Marielle citește prima sa scrisoare către prietena ei, Paulette, căreia îi descrie casa și noii săi stăpâni.

Camera 1 se deplasează către centrul platoului și o filmează pe Marielle în Plan Semiapropiat (PSA), proiectat pe E (marele ecran).

„Aici, casa e superbă...” – comanda pentru coborârea Ecranului 2 în spatele ei, pe care este proiectat un diapozitiv ce reprezintă o „casă arătoasă” („*casa burgheză*”, reproducere după Larousse, ediția 1901), ilustrație naivă și explicită a elementelor unei case „coloane, fereastră, ușă” etc., ca un suport al monologului Mariellei.

În fața acestui decor proiectat, unde casa are aproape aceeași înălțime ca actrița, Marielle apare ca *Alice în Țara minunilor*.

Plan Demi-Ansamblu (PDA) cu Marielle și decor, proiectat pe E, apoi, pe replica: „Și acum mă opresc, Clotilde a sunat...”, efect de zoom, Marielle în PSA.

„Am să-ți povestesc” – Zidul de imagini (E) se stinge. Întineric, Marielle iese.

[...]

În această Primă Mișcare a spectacolului, zidul de imagini monopolizează atenția: el afișează intertitlurile – care pot fi extrase din didascalii sau pot fi scurte formule rescrise, rezumând situații sau stabilind aluzii ironice în stilul subtitrurilor din romanele epistolare. Ecranul reia imagini ale celor două camere mobile, pentru a fixa portretele personajelor („Benjamin, prieten intim al lui Jeannot”, „Maestrul Couillard – omul de încredere”, „Vizita inoportună a doctorului Couffin”, „Noua confesiune a lui Jeannot”). În această fază a povestirii, personajele sunt filmate în plan mediu pentru a sugera mai bine cadrul înconjurător. Variațiile pe scara de mărime a planurilor (sau variațiile în dimensiunile planurilor) ritmează povestirea scenică și instaurează un soi de ritual de prezentare, repetitiv, dar coerent pentru această parte a spectacolului. Cele trei ecrane intervin, coborând sau urcând, și proiectează imagini fixe precizând locul acțiunii (indicații de schimbare de decor sau indicații despre cadru: interior burghez, biserică etc.). Imaginile filmate în direct și proiectate pe zidul de imagini sunt menite să definească un personaj, pentru a dezvălui în profunzime viața sa interioară (cu efecte de cameră subiectivă) sau să dezvăluie intențiile ascunse ale unei scene (genunchiul secretarei fecioare, sub privirea lubrică a patronului, sau vinul roșu ce tremură într-un pahar de cristal). Trecherile de la un monolog la altul se fac în semiobscuritate, scurtă pauză în timpul căreia vedem personajul a cărui scenă va urma, instalându-se, cu puțin înainte ca celălalt să sfârșească replica (efect de montaj cinematografic, când adesea sunele secvenței precedente continuă în secvența următoare).

De asemenea, în această Primă Mișcare a spectacolului, asistăm la sosirea sicriului (*Sicriul își livrează secretele*).

Marielle, așezată în partea stângă a platoului, citind o nouă scrisoare, este filmată în PSA de Camera 1, situată în fața ei. În turnul transparent de sticlă (T) vedem ascensorul coborând lent și doi recuziteri scot sicriul pe care-l fac să alunece pe un plan înclinat.

C1 se deplasează și filmează în Plan mediu despachetarea mortului (foto 1). Marielle se apropie și susține cadavrul care este scos din sicriu, rigid ca o mumie egipteană. Ei se deplasează încet către centrul scenei, urmăriți de Camera 1. Marielle continuă să-și spună monologul, desfăcând în același timp bandajele mortului (în alternanță cu monologul acestuia, Clos-Martin: „Apoi, într-o zi frumoasă, voi reveni singur și glorios în satul meu...”). Pe replica Mariellei „[...] asta-mi dă frisoane peste tot, uaa!”, ea dezvelește chipul palid al mortului.

Camera 1 avansează în travelling către mijlocul scenei, Prim-Plan al chipului cadaveric al tânărului mort (luminat de un proiector *Telescan*¹).

¹ *Telescan* este un proiector telecomandat, apărut în anii '80, de o mare precizie și intensitate a fascicolului luminos. Până atunci, singura lumină mobilă în teatru era cea a proiectoarelor de „urmărire”. Odată cu introducerea unui mecanism controlabil de la distanță, lumina devine mobilă. Acest nou tip de proiector (în 1988 existau zece modele diferite) a fost mai întâi utilizat ca aparat complementar la materialul tradițional, în concerte, emisiuni de varietăți, și a fost repede adoptat în teatru și în spectacole de dans. Principalele sale calități sunt suplețea și precizia deplasării fascicolului luminos, provocat de mișcarea unei oglinzi, mișcare absolut silențioasă, acuitatea luminii, datorată unei lămpi HMI. Cf. Dominique Amanou, „La lumière mobile”, în *Actualité de la scénographie*, nr. 36, Paris, aprilie-mai-iunie 1988, pp. 70–71.

În cea de-a Doua Mișcare, mijloacele video sunt aproape absente la început, dar ele revin, mai discrete: cele trei ecrane au dispărut. Scena e goală și lasă să se vadă personajele așezate în tribună, în așteptare, ca niște martori atenți, și zidul de imagini care intervine, de astă dată, într-o manieră mai complexă.

Personajul logodnicului mort, Clos-Martin, o acompaniază pe Claire, în căutarea adevărului său propriu. Este o fantomă pe care ceilalți o ignoră și care e vizibilă doar pentru ea. Camera 1 îi urmărește în primul rând pe Claire și Clos-Martin, dar „fantomă” dispăre din imagine de fiecare dată când un personaj real intervine (în prezența căruia, deci, „vizibilitatea” sa se șterge).

Așezată la birou, Claire se adresează fiului său, Pierre, prin intermediul unui monitor de control. Pierre, care era așezat sus, în partea dreaptă a tribunei, se ridică.

Camera 3 e îndreptată spre Claire, în vreme ce Camera 1, mobilă, îl filmează pe Pierre. Pe Ecranul uriaș (zid de imagini) vedem cele două imagini juxtapuse: pe tot ecranul, Claire este filmată în Prim-Plan, în vreme ce imaginea lui Pierre, de asemenea în PP, este reprodusă în colțul din stânga al ecranului, pe numai 6 tuburi catodice (din 36).

Proiecțiile pe zidul de imagini se complică și jocul sau variațiile, pe scara de mărime a planurilor, depășește simplul rol de punere în spațiu sau în situație. Imaginile sunt compozite – personajul „secundar” apare într-un colț al marelui ecran, ecran care reproduce însă în totalitate imaginea lui Claire, căci ea este cea care conduce acțiunea. Imaginea mixată astfel nu este decât un *raccourci* al unui raport de forță evident. Dar zidul poate de asemenea să „strivească” sau să facă uitată prezența vie a actorului. Câteodată, contrastul dintre imaginea imensă, proiectată pe marele ecran, și siluetele reale ale actorilor este flagrant. Este o provocare și, în același timp, un atu pe care Pintilie îl utilizează pentru a dinamiza până la explozie povestirea scenică.

În acest sens, unul dintre momentele cele mai importante ale spectacolului rămâne partida de șah, care propune un tratament vizual, concis și percutant, al raporturilor de forță și de interese care susțin în subteran conflictul (foto 2). În text, didascalii indică deja intențiile: „Claire absentă, care vor fi reacțiile principalilor protagoniști? Mai întâi, ei așteaptă, se observă, dispuși ca niște pioni pe o tablă de șah. Cine se va mișca și cum?” Pintilie pleacă de la această sugestie pentru a desfășura în spectacolul său o veritabilă „cursă de șoareci” tehnologică, pe trei etaje. Insertul reia un fragment din această didascalie: *Claire absentă, care vor fi reacțiile principalilor protagoniști?* Sus, pe ultimele trepte ale tribunei, personajele în așteptare sunt în penumbră: un spațiu de „pre-joc” (de dinaintea jocului), în vreme ce scena devine locul de înfruntare al jocului „deschis” al personajelor. Un al treilea spațiu intervine, determinant: în fața regiei tehnice (instalată în sală, la câteva rânduri în fața scenei), unde se găsesc mai multe pupitre de comandă și monitoare de televiziune, a fost plasată o masă – tablă de șah care reproduce macheta decorului real, cu un mic ecran monitor, care corespunde zidului de imagini. Claire și nepotul său, Pitou, sunt așezați la această masă și joacă o partidă de șah. Claire manipulează piesele, mici siluete în carton reprezentând personajele din tribună: fiecare mișcare reală a unui personaj este precedată de deplasarea efigiei sale pe tabla de șah. Zidul de imagini restituie în primul rând reacțiile dintre grupurile de personaje și dependența lor față de tabla de șah comandată de Claire. Avem două camere de luat vederi:

Camera 1, sus, în fundul sălii, care filmează în Plan-Ansamblu platoul scenic, poziție frontală, până la turnul-ascensor; Camera 3, situată pe axa scenei, la 2 m de tabla de șah, în fosa orchestrei, care poate avea două poziții: C 3 I, când alege personajele, mici siluete în carton, cu macheta de decor și cei doi jucători de șah, și C3 II, când filmează un plan strâns al machetei de decor sau al tablei de șah.

Principalele mișcări ale camerelor de luat vederi: alternanța de Plan-Ansamblu a platoului (C1) și de planuri strânse ale machetei de decor sau ale tablei de șah (C3 II).

Imaginea e deci structurată pe trei niveluri, și dacă adevăratul spațiu de comandă se află cu Claire în fosa tehnicienilor, ecranul video atrage toate privirile, sintetizează situația. Pe zidul de imagini, sunt reluate alternativ macheta cu cei doi jucători de șah și în prim-plan, personajele în conflict real. Când, cu un gest brusc, Claire răstoarnă efigiile personajelor, pe scenă îi răspunde un moment de panică, cu spațiul cufundat în întuneric, cu zgomot și dezordine generală. Deci tehnica video detaliază o *punere în situație* și *clarifică* fiecare personaj, dând, în același timp, cheia raporturilor reale.

Mișcarea a treia: *allegro pathétique*. Toate personajele sunt pe trepte. Asistăm la vinderea la licitație – și mijloacele video participă din nou în mod activ (foto 3). Să revenim la didascalii: „Începe atunci un balet: ca și cum burta burgheziei se deschidea, mobilele, apoi conținutul lor, se răspândesc pe scenă [...]”. Pintilie deschide deci „burta” scenei, face să iasă mobilele unele după altele, cameramanii se învârt în jurul obiectelor, le filmează în detalii reluate pe zidul de imagini–planuri care alternează cu imagini de sinteză, cu desene naive, simboluri ale proprietăților scoase la vânzare, benzi desenate; sunt afișate prețurile, cifrele se rostogolesc, imagini de jocuri video de cazino, o cursă de mașini, totul se accelerează și sfârșește într-o explozie de sunete și culori. Textul lui Billetdoux spunea doar: „Cât despre decor, avem impresia că s-a întins și că seamănă cu o hartă în relief unde apar în machetă foarte redusă proprietățile lui Claire: fabrica, imobilul [...], pădurea, vile [...]”. În spectacol, caracterul ludic al scenei este evident, fără nicio dramatizare, deși predomină impresia de sfârșit de lume.

După acest episod apocaliptic (în întuneric, vedem siluetele personajelor ce se agită pe trepte, arcul luminos al celor trei porți de dedesubtul tribunei, sclipind ritmic, un bruijaj infernal) care încheie prima parte a spectacolului, ecranele video se sting.

Fălăări de teatru și nori electronici

În Mișcarea a patra, totul revine la simple mijloace teatrale. Platoul e aproape gol: pe sol, câteva deșeuri negre, o materie plastică tratată (cauciucuri decupate), în partea dreaptă, o piramidă de cutii de carton care poate fi escaladată ca un practicabil. Claire, o biată vagaboandă, sau o replică la *Nebuna din Chaillot*, poartă o rochie roșie și ține în mână o mătură. Cușca ascensorului e luminată. Sus, treptele sunt goale: în partea dreaptă, Pierre, fiul iubit, cu spatele la sală, schițează la pian câteva note nostalgice.

Nicio proiecție, nicio intervenție a camerelor de luat vederi în timpul celor șapte scene ce urmează. Teatrul și-a restabilit drepturile, pentru a înfrunta cu mai multă forță, în una dintre ultimele scene, un video complet „domesticit” și devenit complice. Imbricația teatru–video capătă aici expresia ei cea mai fluidă,

cea mai răscolitoare, unde poezia scenică lasă să treacă ca un frison fascicoul de electroni deveniți magici...

După plecarea alor săi, Claire se întreabă: „Și eu? Eu, cine sunt?” În partea dreaptă a scenei, ascensorul, viu luminat, începe să coboare lent: în interior, ca într-un sicriu de sticlă și de lumină, Clos-Martin stă drept, în ținută de seară, capă și joben. Ascensorul se oprește la nivelul primei scări a piramidei de cartoane. Clos-Martin avansează câțiva pași pe acest eșafodaj și, cu mișcări lente, începe să-și scoată hainele sale de gală, azvârlindu-le din înaltul scârilor: mai întâi, o lungă eșarfă albă, floarea de la butonieră, mănușile. Cu un gest de magician halucinat, își rupe în două bastonul și lasă să zboare în aer o ploaie albă de confetti, care vor cădea lent în timpul lecturii ultimei sale scrisori („*Je ne connais pas le nom du village... Il doit se trouver dans les montagnes de Verhoiansk*”, în estul Siberiei. Sau pe o insulă). În fine, el își scoate eleganta mantie neagră pe care o întoarce pe celalaltă față, de culoare cenușie, ca o pătură grosolană de penitent; regăsim atunci prima sa ținută „mortuară”, un soi de maiou și pantalon, de un gri murdar și grosolan.

Claire este așezată pe jos, în partea stângă a scenei, cu scrisoarea lui Clos-Martin în mână, pe care acesta o declamă cu voce tare: „*Prietena mea Claire, dispar într-un vârtej de febră și ciuruit de insecte... De-abia mai pot mișca degetele. Voi muri mâine...*”)

Camera 1, în partea stângă a scenei, îl filmează pe Clos-Martin din față (cu profilul către sală) și Camera 3 o filmează pe Claire în Plan semiapropiat. Imaginile lor sunt juxtapuse pe marele ecran E. Confetti continuă să cadă din podul scenei, Martin rămâne singur în Prim-Plan, cu fața acoperită de zăpada fină de confetti.

De cealaltă parte a scenei, Claire a dat foc scrisorii.

Camera 3 filmează flăcările care apar în supraimpresiune pe marele Ecran, acolo unde persistă Prim-Planul imens al mortului. („Am ars, m-am mistuit, mă degaj ca un fum rău...”) Timp de câteva clipe, vedem pe ecran chipul mortului mistuit de flăcări, apoi pe Ecran nu mai rămâne decât cenușa neagră a hîrtiei arse și un fum ușor.

Actorul iese discret, în întuneric.

În timpul scenelor ce urmează (9 și 10) cu abatele Mamiram și Pierre, care rămâne pe trepte, vorbind la telefon, și refuză să coboare pe platou, nu avem nicio intervenție video. Scena 11 din text e suprimată. Se aude soneria telefonului care răsună în vid și lovitura de revolver care izbucnește în întuneric. (Pierre s-a sinucis).

Ecranul se iluminează brusc, pe o imagine fixă, Pierre, copil, surâzător. Întuneric.

Mișcarea a cincea (în mormântarea) nu e anunțată de niciun insert luminos. Din înaltul piramidei de cartoane, Claire, acoperită de o largă cuvertură albă, asemenea capei unui Rege Lear nebun, privește trapa unde va fi îngropat Pierre.

Intervenție video: imagini înregistrate, nori în mișcare, **supraimpresiune** peste imaginea lui Pierre-copil.

Convoitul funerar, purtând impermeabile și umbrele negre, rămâne încremenit în partea stângă a scenei pe gestul acuzator al soției lui Pierre, Paupiette, în vreme

ce Claire îl acoperă pe Pitou sub mantia ei, ca o ultima pradă. Imagini de nori și cer albastru pe ecranul uriaș. SFÂRȘIT.

Reîntorcerea la magia teatrului, în ciuda camerelor de filmare

Ne găsim oare în fața unui spectacol hibrid, ezitând între scenă și ecran, și care lasă încă spații vaste, neacoperite de fascicolul electronic al camerelor video, sau dimpotrivă, ne găsim în fața unei pledoarii în favoarea unei teatralități recucerate și glorificate prin mijloace noi?

Recitind cronicile de la premieră, suntem surprinși de neîncrederea care introduce și explică toate rezervele, de reproșul implicit al unei „impurități” atribuite modei și pe care nimic nu ar justifica-o. În același timp, dificultatea de percepție e evidentă, mai ales pentru un public care nu era încă obișnuit cu spectacolele multimedia. Căci inventarul formelor și al tipurilor de intervenție tehnologice propus de Pintilie și Boruzescu este, pentru epocă și mai ales în teatrul instituțional, destul de larg, iar acest du-te-vino între scenă și ecran e permanent.

Dar ceea ce face ca spectacolul lui Pintilie să fie diferit se găsește în altă parte: într-o veche obsesie, tenace, care dă corp și savoare teatrului său. Dintotdeauna, regizorul i-a plăcut să acumuleze detaliile, imaginile, energiile. Într-un text scris pentru programul de sală la *Pescărușul* de Cehov, pe care l-a montat la Théâtre de la Ville în 1975, el preciza: „[...] utilizez o tehnică de regie prin care acumulez o mulțime de detalii. Prin această acumulare, această concentrare de detalii chiar imperceptibile, sper să ajung la magie”. Astfel, în *Dincolo de nori*, tehnica video, cu multitudinea sa de intervenții tehnice, apare ca un alt mijloc, radical și precis, la care regizorul apelează pentru a atinge o anumită formă de teatru „magic”, oscilând între realitate și fantastic, și unde tragicul se diluează în umor. Un mod neașteptat de a conduce spectatorul într-un dispozitiv, tehnologic și rebarbativ pentru „puriștii” scenei, dar care nu e decât o formă deghizată a vechii formule de teatru în teatru. Camerele de filmare, ecranele, acumulează detalii, aduc probe, reîncarcă energiile. Astfel, obligând publicul să intre în cursa sa electronică, Lucian Pintilie nu face decât să întărească puterile teatrului, exacerbând puterile sale magice. Pe scurt, tehnica video există aici doar pentru a augmenta o teatralitate triumfătoare. A fost, poate, una dintre ultimele tactici de „manipulare” ale acestui creator venit din Est, înainte de a trece la un alt capitol, de a ne readuce la teatru, făcându-se în același timp că utilizează noile tehnologii la modă.

Fișă tehnică și distribuție:

Théâtre de la Ville – *Dincolo de nori*. Epopee burgheză în cinci Mișcări (Il faut passer par les nuages. Epopée bourgeoise en cinq Mouvements) de **François Billeldoux**. Regia: **Lucian Pintilie**. Colaborare la regie și lumini: **Serge Peyrat**. Decoruri și costume: **Radu și Miruna Boruzescu**. Cameramani: **Pascal Maga, Thierry Tartas, Marc Thomas**. Realizator video: **Bruno Prothon**. Zid de imagini: **JVR Jongenelen Video Roosendal**. Diapozitive: **Gilles Abegg**. Interpreți: **Michelle Marquais, Laurent Grevill, Vincent Perez, Christian Blanc, Jean-Luc Bideau, Michèle Goddet...** Reprezentații: 3 martie–2 aprilie 1988.

Il faut passer par les nuages a fost creată în premieră pe 22 octombrie 1964 la Odéon-Théâtre de France, în regia lui Jean-Louis Barrault, cu Madeleine Renaud în rolul principal. Decorurile erau semnate de René Allio și Claude Lemaire.