

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI
FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
ȘCOALA DOCTORALĂ ÎN TEATRU**

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

Regizori de teatru în lumea filmului - Regizori de film în teatru

Un secol de „evadări” în artele spectacolului românesc

Coordonator științific:

Prof.univ.dr. Daniela GOLOGAN (Miruna RUNCAN)

Doctorand: Daniel IFTENE

Cluj-Napoca, 2015

Cuprins

I. Introducere. Teatru și film: delimitări practice și teoretice	5
I.1. Trasarea granițelor. O perspectivă istorică	7
I.2. Specific sau contaminare. Perspective teoretice	19
I.3. Coordonate ale relației dintre teatru și film în spațiul românesc. Propunere metodologică	28
II. Trupele de actori și încercările de a pătrunde în lumea filmului	32
II.1. Teatrul românesc, înainte să sosească aparatul cinematografic	33
II.2. Omul și camera de filmat	35
II.3.1. „Dezertorii” Companiei Davila și <i>Amorul (lor) fatal</i>	39
II.3.2. Înșir’te, mărgărite... cinematografice	43
II.3.3. Societarii de la Național și victoria <i>Independenței României</i>	46
II.3.4. Marele Shylock și „cea mai minunată tragediană”	54
II.4. Concluzii	62
III. Teatrul și filmul românesc în perioada interbelică	65
III.1. Linii directoare ale evoluției artei teatrale și cinematografice în perioada 1920-1945	65
III.2. Primii regizori de teatru în film	75
III.2.1. Ion Șahighian și trecerea la drama modernă	75
III.2.2. Ion Sava în concurența dintre film și teatru	82
III.2.3. Victor Ion Popa, scriitorul de la conducerea ONC	90
III.2.4. Jean Georgescu, de la june prim la prim regizor	92
III.2.5. Constantin Tănase și Stroe și Vasilache, între revistă și cinema	98

III.3. Concluzii	102
IV. Double-existențe în perioada comunistă	104
IV.1 Contextul general al schimbării în teatru și cinematografie (1945-1965)	104
IV.1.1. Înregimentarea vine de la Est	104
IV.1.2. Artă în slujba poporului și a partidului	107
IV.1.3. Autorii de teatru și film și mecanismele cenzurii	111
IV.2. Portrete de regizori între teatru și film	115
IV.2.1. Liviu Ciulei. Paralele inegale	115
IV.2.2. Lucian Pintilie - exilurile regale	158
IV.2.3. Alexandru Tatos și teatralitatea realului	192
IV.2.4. Alexa Visarion între teatrul politic și ecranizarea obsesiei	205
IV.2.5. Tudor Mărăscu, de la teatru la film, prin televiziune	208
IV.2.6. Întâlniri pasagere: Andrei Blaier, Dan Pița, Nicolae Caranfil, Geo Saizescu, Mircea Daneliuc	210
IV.3. Concluzii	215
Concluzii finale	220
Anexa 1. Principalii regizori analizați	226
Anexa 2. Indice de nume	238
Bibliografie	241

Argument

Deși studierea relației dintre teatru și film, respectiv a legăturii dintre arta teatrală și cea cinematografică, nu a fost niciodată un punct excentric în preocupările istoricilor și ale teoreticienilor celor două arte, oferind, mai ales în ultimele două decenii, o serie de abordări personale sau colective interesante, spațiul românesc nu s-a arătat îndeajuns de receptiv la o astfel de punere în discuție a evoluției teatrului și cinematografiei locale, dincolo de intervenții disparate, în câteva articole sau eseuri. Posibil legitimată și de distanța crescândă dintre cele două spații începând din anii '80, care devine tot mai evidentă în ultimul deceniu și jumătate, punerea în balanță a proceselor prin care au trecut și trec teatrul și cinematografia autohtone pare o întreprindere aflată la periferia intereselor cercetătorilor români, care, în încercarea de a umple un vid de cunoaștere care plutește în special peste perioada comunistă preferă concentrarea atenției fie pe problemele scenei, fie pe cele ale ecranului. Cu toate acestea, dincolo de riscurile inerente, o privire sintetică asupra relațiilor dintre cele două arte se dovedește întotdeauna revelatoare în reflectarea și înțelegerea unor momente semnificative din dezvoltarea amândurora, mai ales într-un spațiu cum e cel românesc, marcat de ample perioade în care destinele teatrului și filmului au fost puse în ecuații similare.

Privind spre literatura de specialitate autohtonă, absența acestui tip de abordare comparativă este amplificată și de un dialog din ce în ce mai rar între cele două spații culturale, simptomatic pentru ruptura contemporană între teatrul și filmul românesc, care poate fi pusă pe seama unei nevoi tot mai mari de specializare, în care autori, critici, spectatori par să fi abandonat însăși posibilitatea de a iniția astfel de demersuri. Toate dezbaterile declanșate la începutul secolului trecut, care invariabil culminau cu câte o „asasinare” verbală fie a teatrului, fie a filmului, par să fi produs acum, alături de o multitudine de alți factori (economici, sociali, instituționali), o singură victimă: interesul de a privi global două domenii puse, cel puțin instituțional, sub aceeași cupolă, cea a artelor spectacolului. Puriștii din ambele zone par să fi câștigat. Observând locurile în care ar putea să se nască acest dialog, de la studenții Facultăților de Teatru și/sau de Film, la cercetători, critici sau practicieni, te lovești deseori de sugerarea sau chiar verbalizarea tranșantă a unei atitudini care părea dispărută în urmă cu opt-nouă decenii: Ce se întâmplă în teatru îi privește pe oamenii de teatru, iar ceea ce se întâmplă în cinematografie îi privește pe oamenii de film. Criticii români de teatru sau de film mai fac câte un pas dincolo de confortul specializării doar atunci când

un artist (regizor, actor, autor dramatic) le face propunerea mai indecentă de a jongla cu cele două zone artistice, trecând granița dintre cele două arte. Nici cercetătorii nu au un apetit crescut pentru acest tip de abordare, mulți rezumându-se la „specializare” chiar în abordarea unor subiecte în care conexiunile teatru-film s-ar impune de la sine sau ar fi deosebit de ofertante. Astfel, deseori jurnalele, (auto)biografiile, interviurile, colecțiile de texte semnate sau dirijate de regizori, actori, scenografi, scriitori de teatru sau/și film se dovedesc a fi mult mai aplecate asupra problematizării relației dintre reprezentarea teatrală și cea cinematografică decât textele critice sau studiile științifice produse pornind de la aceleași experiențe.

Deși acest tip de specializare nu este însă unul cu specific național, slăbiciunile domeniilor în sine fac ca efectele ei să apară mult mai accentuat decât în alte zone. Cercetarea de față se înscrie în acest context larg al deschiderii cercetătorilor din întreaga lume spre discutarea relației dintre teatru și cinematografie a crescut în ultima perioadă, lucru firesc într-o epocă în care ne lovim tot mai des de abordări inter- sau transdisciplinare, de concepte și produse artistice care se supun principiilor cross-media, transmedialității, intermedialității etc.

O propunere metodologică

Studierea comparativă a teatrului și filmului românesc, pornind de la situația de autor-dublu a unor importanți regizori români, se înscrie tocmai în această zonă de gândire, care se dovedește extrem de necesară în contextul actual. Observațiile cercetătorilor care s-au apropiat din diferite direcții de relația dintre cele două arte au dezvăluit, în spatele unui inițial raport de rivalitate, specific începuturilor secolului XX, un altul de concurență stimulative, transformată ulterior într-un dialog susținut ale cărui teme se vor revendica din natura actului reprezentației. De regulă, abordările pornesc de la mecanismele de producție de spectacol (teatral sau cinematografic) sau relațiile instituționale, economice, tehnice, sociale, tematice, stilistice sau estetice, și ajung până la cele ideologice care marchează raportul teatru-film din zilele noastre.

Pentru o imagine clară a rolului jucat de glisarea regizorului de teatru în cinematografia românească, s-a impus, în primul rând, o reconstituire de ordin istoric. Dacă, în ceea ce privește experiența în film, caracterul finit al produsului cinematografic vine în ajutorul cercetătorului, nu același lucru se poate spune însă despre spectacolul de teatru. Lipsa înregistrărilor spectacolelor din repertoriul teatrelor din țară care ar fi interesat cercetarea de față a fost o piedică serioasă, pe

care am încercat să o depășim prin documentele păstrate în arhive, însemnările cronicarilor și aprecierile criticilor de specialitate, alături de cele câteva monografii, care au devenit principale instrumente de urmărire și conturare a creației scenice a regizorilor aleși.

Reconstituirea a vizat atât redarea cât mai nuanțată a contextului istoric în care s-au manifestat aceste întrepătrunderi între teatrul și filmul românesc, cât și felul în care cei peste 20 de regizori români vizați de cercetarea de față au gândit contactele dintre cele două arte. Astfel, prin reflecțiile asupra spectacolelor și filmelor realizate de aceștia s-a încercat revelarea raporturilor intime dintre acestea, care depășesc limitele specificului fiecărui tip de produs artistic în parte. Perspectiva analitică a ajutat-o pe cea istorică să intre în profunzimea unor destine artistice speciale în lumea teatrului și a filmului, cele ale regizorilor care și-au asumat, în diferite forme, această „dublă existență”, cum o numea Lucian Pintilie într-un articol dedicat lui Alexandru Tatos.

Încercând să acoperim ca durată aproape întreaga istorie a filmului românesc de ficțiune, însăși cronologia acestor experiențe devine un element esențial, deoarece descrie perfect raporturile dintre cea de-a șaptea artă și teatru timp de mai bine de un secol. Pentru a contura cel mai bine acest tablou evolutiv, s-a impus segmentarea firească în patru perioade mari, dintre care doar primele trei fac obiectul cercetării noastre, cea de-a patra fiind doar schițată, însă meritând un studiu ulterior aprofundat:

1. cea a precursorilor, suprapusă experiențelor de dinaintea Primului Război Mondial, când o serie de actori și directori de companii teatrale aleg să se implice, din motive variate, în proiecte cinematografice;
2. cea a primilor regizori de teatru chemați să contribuie la construirea și legitimarea industriei de film românești (1920-1945);
3. chemarea sau evadarea în cinematografie sau teatru a unor regizori în perioada comunistă, cu cele trei jaloane importante dictate de contorsiunile regimului în anii 50, 60 și 70;
4. trecerile sporadice dinspre teatru spre cinema de după căderea regimului comunist.

Fiecare dintre aceste investigații se va concentra pe o serie de interogații comune, cum ar fi:

- a. în ce măsură contextul cultural, economic sau politic a stimulat implicarea oamenilor de teatru în film și invers?;

- b. care au fost argumentele obiective sau subiective care au funcționat pentru trecerea acestora dincolo de limitele artei în care s-au format sau au debutat?;
- c. cum a fost gestionată „dubla existență” și în ce măsură a fost un factor de presiune sau stimulare în creația artistică?;
- d. în ce măsură principiile creației scenice se reflectă în cea cinematografică sau invers, la nivel tematic sau estetic?;
- e. care sunt elementele care conturează cel mai bine portretul fiecăruia dintre regizorii de teatru și film studiați.

Tabloul „teatralității filmului românesc”, cum numea Bujor T. Râpeanu vasta zonă de influență dintre cele două arte din spațiul autohton, nu e însă unul care nu poate folosi detalieri ulterioare, pentru acele situații care, din motive obiective, nu au fost atinse aici.

Delimitări contextuale

Chiar dacă centrul de greutate al cercetării se află în spațiul românesc, privit într-o perspectivă istorică amplă, care traversează aproape întreaga istorie a cinematografiei românești, una dintre mizele importante a devenit încadrarea personalităților sau discursurilor despre teatru și film în contextul mult mai larg al formelor de gândire artistică manifeste în perioade diferite.

De aceea, prima parte a tezei cuprinde o cartografiere a zonelor de influență dintre teatru și cinematograf, care are ca punct de plecare chiar primii ani de existență a celei de a șaptea arte, urmași de un parcurs convulsiv, transformat treptat într-o zonă de dezbatere care s-a dovedit fecundă în special în cazul teoreticienilor sau creatorilor care abordează cu interes și disponibilitate problemele reprezentării teatrale sau cinematografice, care lucrează în răspărul respingerii vehemente și categorice a intersecțiilor. Oricât de blasfematoare ar părea afirmația că, de-a lungul istoriei cinematografiei, întâlnirea cu teatrul a avut întotdeauna un efect pozitiv, fie prin însușirea unor elemente deja perfecționate în arta scenică, fie prin raportarea demolatoare la adresa contaminării filmului cu elemente teatrale, ea poate fi oricând susținută de argumente desprinse dintr-o privire panoramică a celei de a șaptea arte. De cealaltă parte, nici teatrul nu a putut ignora apariția imaginii înregistrate și proiectate, construindu-și în timp propriile mecanisme de rezistență și existență în contextul unui secol al imaginii în mișcare.

Dacă e să ne întoarcem la începuturile filmului de ficțiune, la înscenările umoristic-naive ale fraților Lumière sau la scurtmetrajele fanteziste ale lui Georges Méliès, putem admite că această contaminare va deschide cea mai importantă zonă a cinematografului așa cum o cunoaștem până acum: reprezentarea vizuală a poveștilor, cu ajutorul unor actori, pentru consumul unui public larg. Însăși această formă de contagiune, careia i se vor adăuga, bineînțeles, experiențele americanilor, ale generației expresioniștilor germani sau mult-criticata formulă a Filmului de Artă Francez, va justifica explozia de preocupări teoretice și practice centrate pe definirea specificului cinematografic, care-și va pune amprenta pe întreaga modernitate artistică. Mișcări asemănătoare se vor derula aproape ciclic, la intervale și în spații diferite. Fugind de teatralitate și teatralism, ca stigmată ale perioadelor pe care le doreau depășite, se vor construi generații întregi de cineaști, de la avangardiștii italieni, francezi sau sovietici, până la mișcări cinematografice extrem contemporane.

În același timp, exemple de contagiune care nu țin de însoțirea filmului cu teatrul pe această cale negativă, ci de asumarea unor direcții și principii comune, sunt frecvente în scurta istorie a celei de a șaptea arte. Spre exemplu, după ce cinematograful va prelua în spațiile sale publicul mai puțin educat și subiectele lejere, teatrul american va face tranziția spre formula Little Theatre, care acordă atenție dramelor individuale, ilustrate în spectacole eliberate de melodramatic și spectaculos. În paralel, filmul american se va lansa în mișcarea similară, denumită de critici Little Cinema (cu primele ecranizări ale pieselor lui Elmer Rice, Eugene O'Neill, Lillian Hellman sau, mai târziu, William Saroyan). De altfel, Hollywoodul nu va ignora niciodată teatrul, încercând să acumuleze experiențe colective sau individuale din această zonă pentru a se păstra conectat la statutul de artă înaltă al teatrului, istoricii americani indicând această formă de raportare chiar și în cazul generației Noului Hollywood. Nu e de mirare că în biografiile artistice ale unor regizori americani care au schimbat istoria cinemaului se regăsesc, nu de puține ori, și încercări sau chiar cariere teatrale: dorința de a deveni dramaturg a lui D.W. Griffith, experimentele scenice ale lui Orson Welles, usturătoarea experiență de la Group Theatre a lui Elia Kazan, promotorul metodei Stanislavski peste ocean, migrarea spre teatrul muzical a lui Mel Brooks, colaborările ca autor, regizor sau actor ale lui Woody Allen cu mai multe companii din Statele Unite, succesul pe scenă și pe ecran al lui Mike Nichols, activitatea managerială și actricească a lui Kevin Spacey de la Old Vic, iar exemplele ar putea continua.

Același mecanism al transferului de personalitate se înregistrează și în spațiul european, cu aclamatele producții de film ale celebrului regizor german Max Reinhardt și influența lui asupra mișcării expresioniste germane, implicarea în cinematografie a lui André Antoine, inițiatorul Théâtre Libre, atracția față de film a unor importanți creatori și teoreticieni ai scenei, ca Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Anton Giulio Bragaglia, Bertolt Brecht sau, în spațiul transilvan, a figurii legendare a lui Jenő Janovics.

Dincolo de simpla strategie a înregistrării spectacolelor unor companii de succes și a proiectării lor pentru un public mai larg, folosită de la inventarea cinematografului până astăzi, zone cinematografice diverse au început să își dovedească legături mult mai intime cu tradițiile teatrale ale spațiilor în care s-au dezvoltat. Cele mai spectaculoase și concludente exemple par să le ofere filmele create în culturi cu tradiții scenice cu forme specifice, precum cele asiatice, africane, sau, din spațiul european, cele mediteraneene: fenomenul benshi în cinematograful japonez sau similitudinile dintre commedia all'italiana și commedia dell'arte. Zona de „contagiune” se completează în filmul de după cel de-al Doilea Război Mondial cu alte mișcări artistice care funcționează în paralel cu modelele lor teatrale: Tinerii mândri în Marea Britanie, asumare brechtianisului de membrii Noului Val Francez sau Noului Cinema German etc.

Astfel, dacă interbelicului îi corespunde o virulență a luărilor de poziții în trasarea limitelor dintre scenă și ecran, perioada postbelică, nu întâmplător și perioada de glorie a regizorului-autor, este marcată mai degrabă de un schimb constant între cele două arte, o punere în relație în care transferurile teatru-film și film-teatru devin, de cele mai multe ori, discursuri implicite despre artele spectacolului.

Privind din sala de teatru spre film, cu siguranță cea mai veche, frecventă și vizibilă formă de contact este includerea de proiecții sau de material audiovizual înregistrat în creațiile scenice, ale cărei urme le putem trasa încă de la folosirea lanternei magice în spectacolele de tip Phantasmagoria, populare în toată lumea în secolele XVIII-XIX, sau la folosirea rulării continue de proiecții, care l-a uimit pe Antoine în timpul unei reprezentații a Saxe-Meiningen. Încă din aceste momente se conturează două dintre rolurile pe care materialele filmate le vor juca în construcția spectacolelor de teatru: adăugarea unor elemente fantastice și imprimarea unei dimensiuni mai realiste spațiului scenic. Printre personalitățile sau grupările care se deschid spre folosirea materialului filmat în spectacolele se evidențiază Erwin Piscator, „părintele” Teatrului

Politic, sau, mai târziu, scenograful Jan Svoboda, sau opțiunile estetice ale unor companii sau regizori contemporani.

Dacă până la cel de-al Doilea Război Mondial teatrul și filmul se confruntă pe terenul unui public asupra căruia cel din urmă încă se mai folosea de atracția noutății, lucrurile se schimbă fundamental odată cu maturizarea „Generației filmului”, după cum o denuțește Stanley Kauffman, formată din indivizi „născuți începând cu 1935 sau după o generație care a tratat filmul doar asociindu-l cu escapismul”. Atât teatrul, cât și cinematografia își vor dezvolta direcții construite în perpetua (re)definire a specificului, precum și zone de intermedialitate, în care cele două devin elemente ale unui dialog, în același spațiu al spectacolului. În această perspectivă, devine extrem de important conceptul de teatru cinematic, asociat întregii redefiniri a noțiunilor de text și de autor, pe care îl regăsim la Robert Wilson sau Richard Foreman. În aceeași zonă, se regăsesc și formule precum „teatru multimedia” sau concepte ca „intermedialitatea teatrului”, care au fost destul de mult dezbătute mai ales odată cu integrarea noilor media.

Evoluția dublelor experiențe în teatru și film în spațiul românesc

Următoarele capitole se ocupă exclusiv de relațiile dintre teatrul și filmul românesc, concentrându-se pe dublele experiențe ale unor regizori cu experiențe cardinale în ambele sfere, cronologia oferind și etapizarea foarte exactă: 1911-1916 - primele contacte ale oamenilor de teatru cu creația cinematografică; 1920-1945 - perioada primilor regizori de teatru care vor deveni și regizori de film; 1948-1989 - carierele în teatru și film ale unor regizori reprezentativi pentru diferite modalități de raportare la realitățile regimului comunist.

Revenind la începuturi, se poate observa că, odată depășită reticenta față de invenția cinematografului, implicarea oamenilor din teatre, mai ales a vedetelor de pe cele mai importante scene bucureștene, devine acel pas decisiv pe care se va construi și sprijini timp de un secol cinematografia românească. Cantitativ, numărul peliculelor lansate până la Primul Război Mondial nu pare semnificativ, însă, raportat la mijloacele de producție inferioare marilor industrii cinematografice, minimalizarea ar fi injustă.

Născut din entuziasmul societărilor de la Teatrul Național din capitală, din interesele financiare ale unicului producător local al perioadei antebelice și din sensibilitățile unui public care nu-și va exorciza „demonii” pașoptismului decât după 1918, filmul românesc face în această

perioadă un salt necesar: cel spre acceptare, spre transformarea din atracția dintre două curse de cai într-un mijloc de exprimare artistică, socială și politică ce nu mai poate fi ignorat.

Poate că nu au fost găsite întotdeauna cele mai bune mijloace, cei mai importanți realizatori de filme de ficțiune din perioada 1911 - 1918 fiind motivați mai ales de curiozitatea față de un rival care acapara un public semnificativ sau de câștigurile financiare pe care apoi le-ar fi putut investi în producțiile spectacolelor. Nu e lipsit de importanță faptul că, de pe scenele teatrelor naționale actorii au coborât mai greu spre film, și au făcut-o numai când temele slujeau acel militantism patriotic cu care se înnobilaseră prin contaminare, în timp ce actorii independenți sau companiile private au văzut în cinematograful un mijloc de a acoperi un public tot mai numeros, direct proporțional cu câștigurile financiare virtuale.

Indiferent care au fost motivele pentru care artiștii români s-au aventurat în fața aparatului de înregistrare, nu trebuie ignorat aportul lor în dezvoltarea cinematografului autohton ca artă. Primele încercări de regie venite mai mult din partea actorilor-vedetă decât a regizorilor profesioniști - despre care ne-au rămas doar mărturii, peliculele fiind în cea mai mare parte pierdute - nu se ridică la nivelul unui Feuillade, Griffith sau Porter, însă îndreaptă creația cinematografică românească pe calea unei cât mai bune ilustrări a realității pe pânză, realismul rămânând una dintre cheile de boltă ale filmului autohton până în prezent. Așa cum prevestea V. Scânteie în 1911, perioada de dinaintea războiului e cea în care cinematografului, precum unei Cenușărese, i se vor deschide porțile teatrelor, ajungând dintr-un „cabotin, un artist perfecționat și căutat”. Cu toate acestea, de cele mai multe ori, acesta va fi privit fie ca un auxiliar, fie ca un instrument de care teatrul se va putea folosi și în viitor și cu ajutorul căruia artiștii locali și arta lor vor putea să devină cunoscuți în întreaga lume sau vor putea pătrunde în casele spectatorilor lor. Tensiunea dintre teatru și cinematograful își găsește în această perioadă primele răspunsuri. Actori, regizori, cronicari sunt consultați în ceea ce privește nou-născuta rivalitate, reflecțiile lor oprindu-se de cele mai multe ori asupra manierei în care apariția cinematografului va stimula teatrul: 1. prin formarea unui public nou, care până atunci nu ajunsese la teatru, dar care, acum, folosește filmul ca o antecameră spre sala teatrului; 2. prin scoaterea directorilor de teatre „dintr-o somnolență păgubitoare instituției, și din punct de vedere material, dar mai ales moral”; 3. prin perfecționarea jocului actoricesc; 4. prin provocarea autorilor dramatici de a da o atenție mai mare acțiunilor și de a renunța la „lungimile lăncede”, astfel încât ele să reziste simplificărilor aduse printr-o eventuală

ecranizare. De cealaltă parte, teatrul furnizează filmului nu numai actori și regizori, ci chiar resurse materiale (spații, decoruri, costume) și subiecte care pot fi adaptate pentru ecran.

Nu sunt de neglijat nici consonanțele repertoriale și stilistice dintre creația scenică și cea cinematografică pe care le creează cei câțiva oameni de teatru pe care se bazează cinematografia românească în această perioadă. În timp ce teatrele naționale se vor întoarce spre trecutul României (prin proiectele trio-ului Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu și Petre Liciu, la București, sau al lui Emil Gârleanu, la Craiova), companiile independente vor recurge la adaptarea cinematografică a unor spectacole sau texte senzaționaliste, încărcate de melodramatism și cu elemente de seducție facilă a publicului (proiectele cuplului Marioara Voiculescu – Constantin Radovici).

Până la război, inflația cinematografică va produce și în România definirea unui public mult mai selectiv, (re)întoarcerea unei părți a acestuia spre sălile teatrelor, precum și certitudinea că apariția ecranului nu va duce la dispariția scenei. Preocupările actorilor-cineaști nu sunt însă nici un moment rupte de întreaga mișcare de teatralizare din primele decenii ale secolului trecut. Ei poartă pe ecran expresia momentului traversat în acea perioadă de teatrul românesc și, alături de criticii vremii, ridică probleme legate de specificul scenei și cel al pânzei, de jocul actoricesc, dramaturgie sau artă regizorală. Primul Război Mondial vine însă să oprească o întâlnire care începuse sub auspicii favorabile. Cu problemele cu care se confruntă trupele de teatru în timpul refugiului în Iași (1916-1918) și blocarea Bucureștiului, principalul centru de producție cinematografică, filmul și teatrul românesc trebuie să se despartă până după război.

Prima interogație pe care o lansăm viza disponibilitatea sau intervenția activă a unor elemente ce țin de contextul cultural, economic sau politic care să fi direcționat oamenii de teatru spre cinema și invers. Așa cum am arătat deja, contextul a fost de fiecare dată unul hotărâtor în această opțiune spre „dubla existență”, punctele de presiune variind de la o perioadă la alta. Dacă în perioada de dinaintea Primului Război Mondial filmul devine nu numai un concurent, ci și o posibilă sursă serioasă de venit pentru cei câțiva actori sau proprietari de teatre care se vor aventura în producția de film (Marioara Voiculescu, Constantin Radovici, Grigore Brezeanu, Aristide Demetriade, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Leon Popescu etc.), nu putem ignora nici disponibilitatea unora dintre ei de se lansa în scurte cariere cinematografice fie stimulați de modele

din spațiul Occidental (francez, german, nordic), fie în sincronizare cu modelul de educație patriotică pe care și-l asumaseră în special teatrele naționale în aceeași perioadă.

Un corpus de influențe care funcționează diferit, în funcție și de condiții strict economice: poate fi citit ca simptomatic faptul că, atât în această perioadă, cât și în cea interbelică, companiile sau producătorii independenți vor viza cu predilecție câștigurile financiare sau de imagine pe care le puteau asigura producțiile cinematografice, ca urmare a numărului tot mai mare de săli și de spectatori din toată țara, în timp ce societarii sau angajații teatrelor de stat au fost de regulă mai rezervați în implicarea în astfel de proiecte și, de obicei, s-au deschis spre lumea filmului dacă proiectele propuse aveau un potențial artistic sau educativ ridicat. Frica sau disprețul față de acest nou-venit care era filmul devin astfel surmontabile nu numai prin curiozitate sau deschidere intelectuală, ci și din simple motive pecuniare. La fel, tot ca simptom specific poate fi înregistrat și faptul că, în această perioadă - bineînțeles și din cauza lipsei unei industrii sau unor mari producători/angajatori în industria filmului - tranziția se va face întotdeauna dinspre scenă, spre platoul de filmare. O situație specială este creată prin aportul lui Ion Cantacuzino și sub influența creării primului studio de film susținut de stat în București, care încearcă primele recrutări directe de oameni de teatru în cinematografie și creionarea unei politici proprii în acest sens.

Experiențele în teatru și film devin mult mai nuanțate în perioada interbelică, odată cu implicarea unor personalități marcante din lumea teatrului (regizori, dramaturgi, critici) în proiecte cinematografice, unii dintre ei arătând o deschidere deosebită spre cea de-a șaptea artă și înțelegând-o ca fenomen substanțial în dezvoltarea teatrului românesc: Ion Șahighian, Ion Sava, Victor Ion Popa, Constantin Tănase, Camil Petrescu.

Deși periferice ca impact asupra istoriei filmului românesc, unele dintre experiențele cinematografice ale regizorilor de teatru devin reprezentative pentru atitudini și interogații ulterioare specifice fiecărei perioade care va urma. De cealaltă parte, un regizor de teatru de anvergura lui Ion Șahighian va demonstra că, în ciuda obositoarei improvizații care marchează perioada interbelică, granița dintre cele două arte nu e una de netrecut, iar, cu asumarea unor dificultăți inerente, experiența într-un nou mediu artistic poate deveni o formă de expresie complementară. În plus, atât în teatrul cât și în cinematografia autohtonă, perioada dintre cele două războaie mondiale e un spațiu vital pentru definirea artei regizorale. Dezbaterile referitoare la teatralizarea teatrului, la fel ca cele despre reteatralizare care îi vor urma, vor avea ca punct de interes major

munca regizorului. În același timp, în ciuda șubrezimii instituțiilor de stat sau întreprinderilor cinematografice private din epocă, cele două decenii panoramate în acest capitol vor aduce în primul plan al discuției despre film aceeași figură, care și-a găsit nu de puține ori modelul salvator în profesioniștii din lumea teatrului. Însăși independența regizorului în raport cu ceilalți membri ai acestor arte, a căror creație colectivă a pus întotdeauna probleme celor care s-au aplecat spre a le studia, devine în perioada interbelică unul dintre principalele câștiguri.

În fapt, tonul acestor întâlniri efervescente fusese dat de la începutul anilor 20 în întreaga lume, iar noua perspectivă asupra cinematografului ca artă va atrage curiozitatea creatorilor din cele mai diverse domenii: teatru, pictură, fotografie, literatură etc. Dintre toate însă, dialogul teatru-film, cu toate naivitățile sau excesele lui, va rămâne probabil cel mai important pentru căutarea esențelor definitorii ale fiecărei arte în parte. Dincolo de simpla curiozitate, intervențiile în cinematografie ale celor amintiți mai sus, cărora li se adaugă sutele de persoane cuprinse sau atinse de această dezbateră, devin o investigație experimentală a acestor elemente specifice. Cu atenția fixată pe reflexele unui public în continuă schimbare, creatorii de spectacol (teatral sau cinematografic) vor fi obligați să se re poziționeze și să ofere o serie de răspunsuri clare și curajoase referitoare la însăși modalitatea artistică pentru care optează.

„De fapt, teatrul și cinematograful (...) sunt arta întâmplării trăite dinaintea simțurilor spectatorilor”, va concluziona Camil Petrescu în *Quidditatea artei* (reprezentăției) parcă încercând să găsească un capăt al dezbaterilor înfierbântate din jurul teatrului și filmului românesc care au punctat întreaga perioadă a interbelicului românesc.

Privind retrospectiv, putem spune cu certitudine că, dacă perioada interbelică a fost cea mai substanțială în dezvoltarea unor discuții consistente și definitorii în ceea ce privește relația dintre teatru și film, concretizate într-o listă scurtă de proiecte, regimul comunist aduce în perioada 1948-1989 o deschidere mult mai mare în ceea ce privește apropierea dintre cele două arte. Bineînțeles, inițial folosită ca metodă de atragere a unor scenariști și regizori profesioniști în firava industrie cinematografică a cărei construcție începe în anii '50, apoi procedura este utilizată ca formă de recrutare a unor nume de succes din regia de teatru în cinematografie, pentru a ridica nivelul artistic al industriei autohtone, sufocată de multe ori de presiunile planurilor cincinale, de impunerile ideologice și lupta constantă cu instituțiile și persoanele angrenate în respectarea acestora.

Chiar dacă la începutul anilor 50 pe lista celor „recrutați” se află și nume precum Marietta Sadova sau Sică Alexandrescu, totuși numele care va marca această formă de contaminare „înnobilatoare” dintre teatru și film este cu siguranță cel al lui Liviu Ciulei, care certifică astfel nu numai viabilitatea trecerii din lumea teatrului în cinematografie, ci chiar și obținerea unor rezultate spectaculoase. Exemplul lui Ciulei va fi urmat în perioada imediat următoare de Lucian Pintilie, iar, în deceniile 70-80 mulți dintre regizorii de teatru care se vor opri asupra producției de film se vor raporta, cumulativ, la experiențele celor doi regizori. Motivațiile alegerii unei cariere în film variază de la consolidarea propriei poziții în instituțiile culturale românești, cum a fost chiar cazul lui Liviu Ciulei și acea nevoie de „a ține ușa deschisă” despre care vorbea, în condițiile interzicerii dreptului la semnătura regizorală în anii 50, până la stabilitatea financiară pe care o puteau oferi existența unui proiect de film, ca în cazul declarat al lui Alexandru Tatos. Bineînțeles, această concluzie nu dorește să răstoarne motivațiile strict artistice care au dus la trecerile frecvente ale regizorilor de teatru în lumea filmului românesc (numelor amintite mai sus adăugându-li-se și Alexa Visarion sau Tudor Mărăscu, iar din aceeași generație, dar cu debuturi după 1990, Tompa Gabor, Silviu Purcărete sau Horațiu Mălăele). În ciuda dezamăgirilor pe care le vor simți unii dintre ei, fiecare se va apropia de creația cinematografică cu o înțelegere deplină a filmului ca experiență artistică și va genera importante discuții și reflecții asupra apropiierilor și distanțelor dintre cele două arte, fie prin pozițiile teoretice asumate, fie prin comentariile și dezbaterile pe care le generează spectacolele sau filmele acestora.

Dacă în discursurile din anii ‘50 și începutul anilor ‘60 încă se mai simte influența ideii de specific, care culminează cu mișcările de reteatralizare a teatrului și deteatralizare a filmului, odată cu intrarea în activitate a „generației filmului”, cum o numea Kauffman, nevoia de auto-definire prin contrast este înlocuită cu cea de gândire în raport și în co-existență cu tradiția fiecărei arte în parte. Chiar și în cazurile rare în care îi neagă potențialul artistic, creatorul de teatru nu mai poate face abstracție de existența filmului, în timp ce, pe măsură ce autorul de film renunță la semnul de egalitate dintre cinematograful și surprinderea și reproducerea cât mai fidelă a realității și încearcă să intre în marea familie a culturii universale, acesta își exorcizează teama de literatură și teatru. Astfel, perioada de după 1950, devine un spațiu al dialogului axat pe conținut și modalitățile în care acesta ajunge la spectator, o trecere clară de la cunoaștere „uneltelor” și funcționalităților specifice, la punerea în valoare a modalităților, în scopurile pentru care ele pot fi folosite. Evident, însă, fiecare dintre regizorii are circulație artistică între teatru și film vor depune mărturie despre

propria trecere prin aceste etape, de la învățarea unor noi limbaje, cu modalități de realizare și coduri diferite, la felul în care se raportează personal la tradiția artistică și culturală sau esteticile perioadei, până la - în cazurile cele mai fericite - conștientizarea atingerii unor forme de expresie proprii în teatru și cinema.

La fel ca în spațiul european sau american, și cel românesc este marcat în special de trecerea regizorilor de la teatru la film și doar în cazuri izolate mișcarea se face în sens invers. Și aici, motivele mutației de la film la teatru pot fi înscrise pe două direcții complementare: o atracție pentru scenă și provocarea de a încerca și o carieră și în teatru (Mircea Daneliuc), la care se adaugă o pauză provocată de problemele cu cenzurarea unor producții sau cu locul forma de intrare în cinematografie (Dan Pița, Nicolae Caranfil) sau capitalizarea semnăturii regizorale cunoscute (Daneliuc, Pița, Geo Saizescu).

Totuși, ceea ce diferențiază zona românească de cea vestică, cel puțin până în 1990, este raportul regizorului, indiferent dacă de teatru sau de film, cu o industrie de producție culturală etatizată și controlată politic de organisme de cenzură. Dacă, în afara blocului socialist, regula jocului e conținută în mecanismele de funcționare ale marilor teatre sau studiouri de film și de calarea lor pe studii riguroase de public, sau în capacitatea de a te opune acestui sistem cu reguli foarte clare, recurgând la rețetele teatrului sau filmului independent, în România, ca în multe din țările din jur, artistul perioadei nu poate exista fără girul financiar și instituțional al statului. Iar acesta este acordat într-un sistem politizat și, deseori, corupt sau coruptibil în favoarea sau în defavoarea produsului artistic. Traversând propriile perioade de dezgheț și de repliere pe poziții de forță, în funcție de contextul politic extern sau chiar de interesele de moment ale celor aflați la conducerea țării, cenzura a funcționat în această perioadă ca un important factor de presiune pentru sfera artistică. Privind retrospectiv, s-ar putea afirma că, din cauza concentrării producției cinematografice în capitală (exceptând activitatea cine-cluburilor sau grupurilor de amatori), efectele cenzurii au fost mai devastatoare în lumea filmului, unde interzicerea unui film înainte de premieră însemna distrugerea întregului proiect, în timp ce multiplicarea piramidală a factorilor de decizie la nivelul teatrelor din întreaga țară ar fi asigurat posibilități mai mari de negociere (dar și de compromis, desigur). Totuși, cele câteva mărturii și anchete citate în acest capitol relevă, mai ales în perioada anilor 70-80, un reflex de frică al cenzorului față de superiorul ierarhic, dublat de interesele variate ca spectacolul să existe sau nu.

Dincolo însă de această dimensiune instituțională, în perioada 1948-1989 se concentrează cel mai important segment - nu numai numeric - de realizatori de teatru și de film din istoria celor două arte. Cu toate acestea, sub presiunea propriei semnături, a raportării auctoriale la spectacole sau filme, a gestionării unor probleme instituționale, a climatului controlat politic, capacitatea de a avea cariere cu adevărat paralele în teatru și film a acestor regizori a devenit problematică. Așa cum am văzut, cariera de regizor de film a lui Liviu Ciulei este oprită de amploarea proiectelor pe care le are în teatru (directoratul de la Bulandra, succesul propriilor spectacole și atenția internațională pe care o primește); Lucian Pintilie reușește să facă și teatru și film în paralel până la exilul forțat de după interzicerea Revizorului, alegând apoi teatrul, până în 1989 (cu pauza pentru *De ce trag clopotele, Mitică?*), și revenind la film în întreaga perioadă de după 1990; Alexandru Tatos va fi captivat de proiectele în cinematografie după cele câteva succese în teatru. În celelalte exemple, cel puțin numeric lucrurile devin mai ușor de negociat, ca în cazul lui Alexa Visarion sau Tudor Mărăscu, în situațiile cărora criticii înregistrează un dezechilibru de calitate între creația de teatru și cea de film.

În ceea ce privește estetica teatrală și cinematografică, perioada descrisă în acest capitol, mai ales după 1965, este cea care face trecerea, în film, de la teatralismul naiv la forme asumate de teatralitate, printr-o serie de convenții specifice scenei sau prin specularea caracterului teatral al unor aspecte din realitate. În același timp, criticii de teatru semnalează o serie de elemente audio-vizuale conținute de montările unora dintre regizorii perioadei (nu numai ale celor amintiți în acest capitol), care certifică includerea lor în acea zonă a teatrului post-cinematografic despre care discutăm în primul capitol al tezei.

Astfel, mulți dintre regizorii care se succed în perioada 1960-1990 descriu o serie de soluții complexe pentru dubla existență și pentru comunicarea artistică în și între teatru și film, în spațiul românesc. Ca să îl parafrazăm tot pe Lucian Pintilie, putem vorbi de câteva generații pentru care, dacă îți place și teatrul, și filmul, poți face „amor în trei”.

Dificultăți și posibile deschideri

Cercetarea atentă a relațiilor dintre teatrul și filmul românesc în perioada 1911-1989, cu reale posibilități de extindere și peste perioada tranziției și cea extrem contemporană, scoate la iveală un tablou sinoptic cu puternice zone de legătură și importante mize de dezbatere, sub care însă

circulă, ca într-un circuit mult mai vast și aproape imposibil de cuprins în cuvinte, nenumărate detalii ale micii istorii. Poate părea surprinzătoare această concluzie ca prima în șirul atâtor altora care rezultă din urmărirea paralelă a peisajului teatral și cinematografic timp de aproape un secol, însă ea este justificată de maxima urgență resimțită după consultarea unei vaste bibliografii de câmp. Concentrați, așa cum aminteam chiar de la începutul acestei teze, pe datele cuprinse în documente, cercetătorii din aceste domenii riscă să piardă din vedere istoria „secundă”, de la relațiile interumane care au devenit deseori definitorii pentru „marea istorie”, la banale coincidențe sau accidente prea neinteresante pentru a fi reținute scriptic. Cele câteva jurnale, romane autobiografice, cărți de interviuri apărute după Revoluție au primit în ultimii ani și un sprijin puternic din partea unor tineri istorici care au început să se preocupe de istoria recentă a teatrului și filmului românesc făcând apel direct la documentele aflate în arhive, însă în continuare se simte nevoia creșterii interesului față de trecutul artelor spectacolului românesc.

Pentru conturarea unor portrete regizorale complexe ale acestor artiști cu un statut special în artele spectacolului din România, într-o perspectivă comparativă, lucrarea de față readuce în atenție o serie de forme de gândire despre teatru și film și lansează nu numai o invitație pentru folosirea unor metode similare pentru o mai justă înțelegere a fenomenului teatral și cinematografic autohton, ci și o provocare pentru o serie de cercetări sau proiecte ulterioare.

Așa cum aminteam și mai sus, un prim demers ar presupune dublarea acestei priviri de ansamblu asupra personalităților regizorale studiate cu o serie de interviuri realizate cu principali actori ai teatrului și filmului românesc, care să vizeze temele amintite în paginile de mai sus, dar pentru care nu există însă suficiente date concrete sau în cazul cărora se impune o nuanțare specială. De ce nu, unele dintre acestea ar putea fi premisele unor studii monografice care, exceptându-l pe Liviu Ciulei, lipsesc inexplicabil.

O altă temă amintită pe parcursul tezei, dar care impune o cercetare separată, ulterioară, poate chiar în echipe interdisciplinare, ar trebui să urmărească relațiile scriitorilor români cu scriitura dramaturgică de teatru sau film și modalitățile prin care, după o indiferență de câteva decenii față de cinematografie, se ajunge la instaurarea unei scriitorocrații generatoare de diferite tipuri de presiune și condiționări. În același timp, fenomenul ar trebui să fie pus în balanță și cu evoluția dramaturgiei originale și afirmarea unor scriitori talentați pentru teatru după 1960, pentru a se scoate la suprafață motivele indiferenței mai sus menționate.

Și, nu în ultimul rând, într-o relație la fel de directă cu subiectul acestei teze, nu ar trebui ignorată nici o abordare atentă a strategiilor de convertire a actorului de teatru în actor de cinema, a formării acestuia și modalităților de lucru.

Însă experiența derulării cercetării de față și distanța dintre prima creionare a ipotezelor de lucru până în acest moment al concluziilor impune o corecție realistă: multe dintre ele fiind proiecte de anvergură necesită coagularea unor echipe de lucru care să se întoarcă spre istoria teatrului și filmului românesc. Din fericire, semnalele din ultima perioadă sunt tot mai pozitive, iar următorii ani ar putea generaliza deschiderea cercetărilor spre ultimele decenii.

CUVINTE CHEIE: teatralitate, specific filmic, regie de teatru, regie de film, gândire regizorală, teatralizarea filmului, film în teatru, estetici teatrale, estetici cinematografice, artele spectacolului românesc