



ULBS

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu



Școala doctorală interdisciplinară

Domeniul de doctorat: TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

TEZĂ DE DOCTORAT

DE LA FILM LA TEATRU ȘI DE LA TEATRU

LA FILM ÎN SPECTACOLOGIA

ROMÂNEASCĂ DE DUPĂ 1989

doctorand:

MIHAELA-SIMONACHIȚAN

Conducător Doctorat:

Conf. Univ. Dr. **OCTAVIAN SAIU**

SIBIU 2022

CUPRINS

SUMAR.....	i
INTRODUCERE.....	4
1. SPAȚIU PUBLIC, SPAȚIU TEATRAL ȘI COMUNICARE: TEORETIZĂRI STRUCTURALE ALE ACTULUI PERFORMATIV.....	9
1.1. SPAȚIUL PUBLIC: DE LA TEORII HABERMASIENE LA ADAPTĂRI ȘI TEORII ALE SPAȚIULUI PUBLIC TEATRAL.....	10
1.2. PERSPECTIVE SUMARE ASUPRA ROLULUI TEATRULUI ÎN LUME: DE LA WAGNER, BRECHT, LA ARTAUD ȘI HANS-THIES LEHMANN.....	12
1.3. COMERCIALIZAREA SPAȚIULUI TEATRAL: PERSPECTIVE ANALITICE.....	19
1.4. ASPECTE TEORETICE PRIVIND COMUNICAREA ÎN SPAȚIUL TEATRAL.....	21
1.5. TEATRUL ȘI CENZURA ÎN PERIOADA COMUNISTĂ ÎN EUROPA CENTRALĂ ȘI DE SUD-EST.....	36
1.6. TEATRUL ROMÂNESC DUPĂ CĂDEREA COMUNISMULUI.....	46
1.7. TENDINȚE ÎN TEATRUL MODERN.....	53
1.8. PROLEGOMENE LA ADAPTĂRILE TEATRALE.....	57
1.9 ADAPTĂRILE DE LA EPIC LA DRAMATIC ÎN CONTEXT ROMÂNESC ȘI UNIVERSAL.....	59
2. ELEMENTE DE METODOLOGIE.....	69
2.1. OBIECTIVE ALE CERCETĂRII.....	69
2.2. METODE CONSACRATE DE CERCETARE ÎN TEATROLOGIE.....	70
3. ADAPTĂRI DE LA EPIC LA DRAMATIC.....	72
3.1. LITERATURA EPICĂ, SURSĂ PERENĂ DE INSPIRAȚIE.....	72
3.2. STUDIU DE CAZ: CĂTĂLINA BUZOIANU, MAESTRĂ A ADAPTĂRILOR INSPIRATE DIN LITERATURA EPICĂ.....	76
3.2.1. „PATUL LUI PROCUST“, JOCUL ADAPTĂRII DINCOLO DE ABISURILE PSIHOLOGICE.....	78
3.2.2. „LOLITA“ ȘI METAMORFOZELE NIMFETEI.....	80
3.3. REFLEXIILE LUI „HAMLET“ ÎN TEATRUL ROMÂNESC.....	82
3.4. UN REPER ISTORIC: „OBLOMOV“, ÎN REGIA LUI ALEXANDRU TOCILESCU ȘI DRAMATIZAREA MIHAELEI TONITZA IORDACHE.....	85
3.5. REPREZENTĂRI DE LA „PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR“ LA „MOROMEȚII“.....	87
3.6. „ALCHIMISTUL“ DE LA ODEON, DINCOLO DE MODELUL COELHO.....	92
3.7. „DE CE FIERBE COPILUL ÎN MĂMĂLIGĂ“ LA TEATRUL ODEON.....	93
3.8. YURI KORDONSKY ȘI DRAGOȘ GALGOȚIU: CULTUL DRAMATIZĂRII.....	95

3.9. „ÎNTÂLNIREA“ LUI PETRU POPESCU, PE SCENA TEATRULUI ODEON DIN PARIS.....	99
3.10. „PESCĂRUȘUL“ CU DOUĂ DISTRIBUȚII ÎNTR-UN SPECTACOL DE LA SIBIU.....	101
3.11. STUDIU DE CAZ: SPECTACOLELE GRANDIOASE ALE LUI SILVIU PURCĂRETE.....	105
3.11.1.„DANAIDELE“, O ADAPTARE CATARTICĂ.....	106
3.11.2. FENOMENUL „FAUST“.....	109
3.11.3. „OIDIP“, MODERNITATEA MITULUI.....	113
4. ADAPTĂRI DE LA FILM LA TEATRU.....	115
4.1. REPERE CONCEPTUALE.....	115
4.2. UNIVERSUL BERGMAN ÎN VIZIUNEA LUI ANDREI ȘERBAN: „STRIGĂTE ȘI ȘOAPTE“.....	121
4.3. UNIVERSUL BERGMAN ÎN VIZIUNEA LUI RADU JUDE: „SCENE DINTR-O CĂSNICIE“.....	125
4.4. „PERSONA“ DIN „GALAXIA BERGMAN“.....	129
4.5. RADU- ALEXANDRU NICA, PROMOTOR AL ADAPTĂRILOR DE SCENARII CINEMATOGRAFICE.....	132
4.5.1. LARS VON TRIER – REPERE INTRODUCITIVE.....	132
4.5.2. ENIGMA LUI BESS, INSPIRATĂ DE VON TRIER.....	134
4.6. NOUL CINEMA „FAȚĂ CU“ NOUA DRAMATURGIE.....	140
5. ADAPTĂRI MULTIPLE.....	143
5.1. PRINCIPII TEORETICE.....	143
5.2. ÎNAINTE ȘI DUPĂ OLIVIER. CANONUL CINEMATOGRAFIC HAMLETIAN.....	146
5.3. „HAMLET“ CA REALITY-SHOW ÎN SPECTACOLUL LUI THOMAS OSTERMEIER.....	148
5.4. „MACBETH“, DE LA SHAKESPEARE LA KUROSAWA.....	152
5.5. „CANONUL“ CINEMATOGRAFIC ȘI TEATRAL CARAGIALIAN.....	160
5.5.1. „O SCRISOARE PIERDUTĂ“ CÂNTATĂ LA OPERA NAȚIONALĂ.....	161
5.5.2. „D’ALE CARNAVALULUI“, RECONFIGURAREA LUI LUCIAN PINTILIE.....	163
5.6. „NĂPASTA“, DE LA VISARION LA AFRIM.....	167
5.7. ÎNGERI ÎN AMERICA“ ȘI AVATARURILE REGIZORULUI THEODOR- CRISTIAN POPESCU.....	171
5.8. „INCENDII“, O „ADAPTARE ÎNCRUCIȘATĂ“: DE LA PIESA LUI WAJDI MOUAWAD LA FILMUL LUI DENIS VILLENEUVE ȘI UN SPECTACOL DE TEATRU.....	173
5.9. CAZUL REAL DE LA TANACU, ÎN LITERATURĂ, TEATRU ȘI FILM.....	175
5.9.1. DATE CONTEXTUALE.....	175
5.9.2. „SPOVEDANIE LA TANACU“ ÎN REGIA LUI ANDREI ȘERBAN.....	177
5.9.3. „DUPĂ DEALURI“ ÎN REGIA LUI CRISTIAN MUNGIU.....	179
5.10. „LIVADA DE VIȘINI“, ADAPTARE PENTRU TELEVIZIUNE.....	180
5.11. TENDINȚE ALE ADAPTĂRII ÎN MUSICAL ȘI ÎN DANS.....	182

5.11.1. „MARIA DE BUENOS AIRES“ ÎN REGIA LUI RĂZVAN MAZILU.....	191
CONCLUZII.....	193
BIBLIOGRAFIE.....	204
ANEXE.....	218

Cuvinte-cheie: adaptări de la epic la dramatic, adaptări de la film la teatru, adaptări multiple, spațiu public teatral, analiză multimodală a adaptărilor, „Pădurea spânzuraților“, „Hamlet“, „Scene dintr-o căsnicie“, „Breaking the Waves“, „Strigăte și șoapte“, „Spovedanie la Tanacu“, „După dealuri“, hibriditate, intertextualitate a artelor

REZUMAT

În lucrarea „De la film la teatru și de la teatru la film în spectacologia românească de după 1989“, ne-am propus să urmărim tendințele din teatrul și filmul românesc din ultimii 30 de ani, conform noilor realități sociale și politice. După 1989, la problemele economice și sociale inerente unei societăți post-totalitare s-a adăugat și ruptura dintre generații, care s-a prelungit și în sălile teatrelor și ale cinematografeilor. De la teatrul aluziv la drama postindustrialistă, teatrul și filmul românesc postdecembriste și-au asumat nevoia de schimbare

Cercetarea e împărțită în trei direcții distincte: **adaptările de la epic la dramatic, adaptările de la film la teatru și adaptările multiple**. În partea teoretică, în etapa de precizare a conceptelor fundamentale, am acordat o atenție și prezentării contextului socio-politic, care a influențat dramaturgia ultimelor două decenii. Abordarea a avut în vedere nu numai determinările istorice, ci și pe cele legate de tendințe și de efectele acestora asupra receptorilor.

Am continuat cercetarea cu prezentarea diferitelor mecanisme și motivații ale adaptărilor, având în vedere și aflarea răspunsurilor la întrebări legate de faptul dacă o lucrare literară valoroasă conferă, automat, aceeași valoare și spectacolului sau filmului. Sau dacă, înainte de 1989, autorii de spectacole se refugiau în dramaturgia clasică ori în adaptări după texte literare pentru a evita textele partinice ale dramaturgilor obedienți față de regimul comunist, ce s-a întâmplat după aceea?

Comercializarea spațiului public este o temă recurentă la nivelul a numeroase domenii, inclusiv în cel al artelor. Abordată inițial de Jürgen Habermas în lucrarea sa seminală, „Sfera publică și transformarea sa structurală”, comercializarea se referea la substituția unei sfere a indivizilor care „se adună împreună ca public” la „o lume semi-privată a culturii de consum”¹, în urma evoluției mijloacelor de comunicare în masă. Deși noțiunea de spațiu public avea în vedere

¹ Jürgen Habermas, *The structural transformation of the public sphere. An inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trans. by T. Burger with the assistance of Frederick Lawrence. MIT Press, Cambridge, p. 160, 1962/ 1989.

inițial o sferă a problematizării rațional -critice a cetățenilor, asociată adesea spațiului televizual și adesea jurnalismului politic, împreună cu tipurile de implicare pe care le suscită sau nu, aceasta a fost rapid translatată inclusiv în domeniul teatral, în care forța ludică este cea care oferă substanță și specificitate spațiului public teatral².

Perspectiva habermasiană inițială asupra spațiului public devine cumva desuetă dacă luăm în considerare faptul că mai degrabă decât a fi neapărat o zonă a discursului civic, scena teatrului și a adapărilor, implicit, este un spațiu cultural și, mai exact, un spațiu publiccultural – concept consacrat de Jim McGuigan³ – ale cărui contururi nu mai sunt normative, ci pur și simplu reflectă interesele indivizilor de zi cu zi, fie că este vorba despre sexualitate, preocupări în direcția unei vieți sănătoase sau orice poziționări pe marginea unor evenimente, politice sau non-politice.

Am reținut din aceste teorii faptul că definiția comercializării în contemporaneitate tinde să fie dominată de ideea de hibriditate, fie între elemente din culturi diferite, fie din registre diferite, însă indicate ca fiind majoritar occidentale –în ciuda faptului că nu se punctează influența cărei culturi din Occident în discuție. În funcție de contextul social și de diferitele patronaje, această hibriditate poate căpăta contururi politice, însă estetizante în orice caz, miza fiind aici nu doar captarea audiențelor, ci și exprimarea unui proiect deconstructivist, avangardist.

În același timp, dacă avem în vedere emergența comunicării online, intertextualitatea crescândă a genurilor și influențele pe care acestea le pot avea asupra pieselor de teatru, ne-am apropiat de o definiție mai exactă a comercializării în spațiul teatral. Discutând despre diversele tendințe de comercializare din comunicarea televizuală – relevante și ecranizărilor pieselor de teatru- Raimund Schieß a arătat că inserția de elemente vizuale din zona comunicării online, cât și auditive, tributare imixtiunii genurilor televizuale, precum, de pildă, desene animate/ comentarii de tip *voice-over* în diferite formate; mixul dintre elemente specifice emisiunilor de știri, precum cel de *breaking-news*, și inserția de simboluri având rezonanță culturală, toate acestea constituie o formă de *divertisement multimodal*⁴, care a căpătat amploare în ultimii 20 de ani.

² Christopher B. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

³ Jim McGuigan, The Cultural Public Sphere. *European Journal of Cultural Studies*, 8, pp. 427-443, 2005.

⁴ Raimund Schieß, Information meets entertainment. A visual analysis of election night TV programs across cultures. În Anita Fetzer, Gerda E. Lauerbach & Johann Wolfgang (eds.) *Political Discourse in the Media. Cross-cultural perspectives*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2007, pp. 275-313.

Astfel, mobilizarea de elemente specifice comunicării online și celei televizuale, împreună cu diferiți markeri culturali în comunicarea teatrală pot reprezenta indicatori ai unor tendințe comerciale, înțelese ca hibridități care dau un sens inovativ pieselor de bază.

Pornind de la aceste teorii, lucrarea de față și-a propus să analizeze în ce măsură putem discuta despre un spațiu public teatral cu tendințe comerciale, hibridizat în contemporaneitate, având în centru adaptările de la epic la dramatic și de la teatru la film în spectacologia românească. În mod firesc, pentru a putea înțelege evoluția către o astfel de tendință, a fost necesar să discutăm noțiunile fundamentale ale teatrului și câteva repere mari ale traseului său istoric și conceptual.

Primul capitol cumulează un corpus teoretic amplu și date contextuale despre spațiul public teatral. Începem prin problematizarea teoriei spațiului public în termeni habermasieni și a conexiunilor sale cu zona teatrală, perspectivă evidențiată mai ales de Christopher Balme⁵. Ulterior, am analizat perspectivele cu privire la rolul teatrului, așa cum au fost evidențiate de Wagner, Brecht, Lehmann și Artaud; precum și teoriile contemporane privind tendințele de hibridizare, politizare și estetizare din zona teatrului din perspectiva lui Delimata⁶, Lin⁷ și Markin⁸. Scopul acestui întreg demers analitic a fost de a extrage elementele care pot oferi o definiție operațională a unei grile de analiză pentru cadrul empiric al acestei lucrări. Întrucât nu am putut aborda specificul spațiului public teatral românesc fără delimitarea contextului politic și european deopotrivă care i-a oferit contur, în a doua parte a acestui capitol am evidențiat caracteristicile teatrului în perioada comunistă în Europa Centrală și de Sud-Est, pe de o parte, și ale teatrului postdecembrist românesc. În finalul acestui capitol am avut în vedere un sumar al teoriilor din zona comunicării teatrale, tendințe în teatrul modern și prolegomene la adaptările teatrale.

Ca o observație colaterală demersului nostru analitic, am remarcat că au fost puțini cercetători care au menționat în mod explicit conceptul de spațiu public în raport cu evoluțiile scenei teatrale din sfera adaptărilor, deși raportarea la valorile unui spațiu al eticului și al acțiunii colective este evidentă⁹.

⁵Christopher B. Balme, *op. cit.*

⁶ Maria Delimata, Authenticity and commercialization. Cambodian theatre in a postcolonial perspective, *Transgressions*, 15, pp. 15-25, 2010.

⁷ Shen Lin, Aestheticization and Politicization of Shakespeare in a Globalized China, *Critical Stages*, nr. 13, [critical-stages.org/13/aestheticization-and-politicization-of-shakespeare-in-a-globalized-china/](https://www.researchgate.net/publication/296637920_The_Growing_Aestheticization_of_Society_Culture_and_Everyday_Life), 2016.

⁸ Pablo B. Markin, The Growing Aestheticization of Society, Culture, and Everyday Life, https://www.researchgate.net/publication/296637920_The_Growing_Aestheticization_of_Society_Culture_and_Everyday_Life, pp. 81-115, 2016.

⁹ De pildă, în Jonas Tinius, Art as ethical practice: anthropological observations on and beyond theatre, *World Art*, pp. 1-25, 2017.

Demersul nostru și-a asumat riscul că „nici subiectele și nici modul de a le relata nu deosebesc astăzi teatrul de alte limbaje. Drama dintr-un mare spectacol poate fi aceeași ca într-un film de succes, iar secvențialitatea episoadelor, înlănțuirea lor și tipologia imaginilor scenice nu sunt neapărat diferite nici ele [...]”¹⁰. Intertextualitatea sporită din numeroase domenii și mai ales între film și teatru ca urmare a evoluției instrumentelor online, precum și întrepătrunderea genurilor apărută cu scopul de a atrage noi tipuri de public a îngreunat cumva obținerea unei perspective critice distincte asupra noilor tendințe din punerea în scenă a pieselor de teatru. Totuși, în același timp, am considerat că nu neapărat „prezența vie a celui care spune povestea și a celui care îl urmărește din proximitatea sălii sunt elementele distinctive ale teatrului”¹¹, ci prezența sau simulacrul scenei în sine, prin autenticitatea pe care o reclamă și anumite tipuri de interacțiuni care se consacră drept metatext în anumite contexte, rămâne țesătura de bază a artei teatrale și care permite înțelegerea diferitelor schimbări apărute în timp.

Am reținut faptul că „spațiul teatral rămâne o variabilă [...] care încorporează în primul rând trei elemente: arhitectura unei scene, locul de unde un spectator privește și traseul unui spectacol. Orice altceva poate fi integrat acestei triade a spațialității [...]. Există, firește, și un al patrulea: spațiul textului dramatic, cu o arhitectură a lui [...] cu o proiecție imaginară a materiei literare, suficientă sieși [...]. Relațiile se definesc într-o varietate de posibilități: de la continuitate la discontinuitate, de la armonie la antagonism brutal”¹².

În același timp, am luat în considerare faptul că opțiunea regizorului este destul de flexibilă în ceea ce privește conformarea cu textul literar, în ciuda diferitelor poziționări normative care pot exista în acest sens. Vector comunicațional în lumea spectacolului, regizorul pune spectatorul într-o perspectivă comparativă, între piesa și spectacolul de teatru, și orientează către reflecție – spre deosebire de realitatea audiovizualului de film, care invită la evadarea în alte lumi¹³.

Teatrul românesc a constituit o formă de rezistență, nu numai în perioada comunismului, ci și în fața capitalismului „lacom, indiferent și distrugător”¹⁴ sau a diverselor forme de consumerism, prin dimensiunea sa ludică și agonistică¹⁵.

¹⁰Octavian Saiu, *Teatrul la persoana I*, Nemira, București, 2016, p. 54.

¹¹Idem

¹²Ibidem

¹³Marian Popescu, *Teatrul și comunicarea*, Editura Unitext, București, 2011.

¹⁴Ovidiu Mihăiță, *Tragica & zbuciumata istorie a teatrului independent românesc, Teatrul ca rezistență*, nr. 5, 2020, pp. 1-20.

¹⁵Cele două atribute în asociere au fost indicate ca trăsături ale spațiului public teatral, în general, de către Janelle Reinelt, *Rethinking the Public Sphere for a Global Age, Performance Research*, 16 (2), pp. 16-27, 2011.

În partea metodologică a acestei lucrări, am discutat despre instrumentele consacrate utilizate în teatrologie pentru analiza pieselor de teatru și ulterior procedăm către o analiză a compozițiilor adaptărilor de la epic la dramatic și de la teatru la film. Astfel, am realizat o analiză de conținut a adaptărilor, împreună cu o analiză multimodală a spectacolelor de teatru și a filmelor de după anul 2000, așa cum a fost realizată de Schieß în domeniul producțiilor televizuale, despre care am discutat punctual în subcapitolul „Comercializarea spațiului teatral: operaționalizări analitice”¹⁶.

Pentru atingerea obiectivelor de cercetare, am utilizat o analiză de conținut a adaptărilor, dublată de o analiză multimodală¹⁷, constând în explorarea următoarelor elemente în corpul de analiză:

- elemente vizuale din zona comunicării online
- elemente auditive, tributare imixtiunii genurilor televizuale, precum, de pildă, desene animate/ comentarii de tip voice-over în diferite formate;
- mixul dintre elemente specifice altor genuri, inclusiv includerea unor tematici specifice ecranizărilor în spectacolele de teatru, tehnici de vizualizare;
- inserția de simboluri cu rezonanță culturală locală

În partea empirică, ne-am propus să analizăm în ce măsură putem discuta despre un spațiu public teatral cu tendințe hibride în contemporaneitate, având în centru adaptările de la epic la dramatic și de la teatru la film în spectacologia românească de după anul 1989. Această opțiune se justifică prin ipoteza că după 2000 a apărut o tendință a dramatizării unor scenarii de film, adică a unor opere scrise pentru marele ecran, o artă cu un limbaj diferit și cu reguli de structurare și de narare diferite decât cele ale teatrului.

Astfel, am realizat o analiză la o serie de spectacole de teatru care au avut la bază texte dramatice, apoi spectacole bazate pe scenarii de film și o serie de adaptări multiple. Utilizând aceste criterii, împreună cu accesibilitatea arhivelor și popularitatea de care s-au bucurat spectacolele și filmele în discuție, am selectat pentru scopurile acestei cercetări următorul corpus de analiză:

- „Patul lui Procust” (regia Cătălina Buzoianu)
- „Lolita” (regia Cătălina Buzoianu)

¹⁶Raimund Schieß, Information meets entertainment. A visual analysis of election night TV programs across cultures. În Anita Fetzer, Gerda Eva (eds.) *Political Discourse in the Media. Cross-cultural perspectives*, pp. 275-313, John Benjamins, Amsterdam, 2007.

¹⁷Raimund Schieß, *op. cit.*

- „Oblomov” (regia lui Alexandru Tocilescu și dramatizarea Mihaelei Tonitza Iordache)
- „Pădurea spânzuraților” (regia Radu Afrim)
- „Faust” (regia Silviu Purcărete)
- „Danaidele” (regia Silviu Purcărete)
- „Oidip” (regia Silviu Purcărete)
- „Hamlet” (regia Vlad Mugur)
- „Pescărușul” (regia Andrei Șerban)
- „Întâlnirea” (regia Simon McBurney)
- „Strigăte și șoapte” (regia Andrei Șerban)
- „Scene dintr-o căsnicie” (regia Radu Jude)
- „Persona” (regia Radu-Alexandru Nica)
- „Breaking the Waves” (regia Radu-Alexandru Nica)
- „Năpasta” (regia Radu Afrim)
- „Hamlet” (în regia lui Thomas Ostermeier)
- „Cazul Tanacu” (regia Andrei Șerban)
- „După dealuri” (regia Cristian Mungiu)
- „Livada de vișini” (regia Alexandru Lustig)
- „Maria de Buenos Aires” (regia Răzvan Mazilu).

În plus, datorită accesibilității totale sau parțiale a arhivelor, am abordat spectacolele pe baza operelor lui Marin Preda, Caragiale, Shakespeare și Aglaja Veteranyi, precum și adaptările după textul „Incendii” al lui Wajdi Mouawad, în cheia unor problematizări generale. Am considerat abordarea acestor spectacole ca fiind relevantă pentru surprinderea trendurilor din spectacologia contemporană.

Am cercetat care sunt tendințele internaționale, în primul rând în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), care i-a adus în România, în edițiile organizate începând cu 1991, pe unii dintre cei mai mari actori, regizori de teatru și film, teoreticieni din întreaga lume.

Având drept reper modelul Cătălinei Buzoianu, o maestră a adaptărilor operelor literare în scenarii dramaturgice, am urmărit anumite direcții teoretice și istorice, începând cu spectacolele create pornind de la operele literare cu titlul omonim: „Lolita”, „Oblomov”, „Pădurea spânzuraților”, „Alchimistul”, „De ce fierbe copilul în mămligă”. Partea empirică a acestui studiu

include și o discuție cu privire la adaptări realizate de Yuri Kordonsky, Dragoș Galgoțiu și Chris Simion.

Am pornit, așadar, de la premisa că este vorba de o nouă tendință a regizorului de teatru contemporan, care caută în aceste mijloace noi, cinematografice, noi sensuri de exprimare. În contextul contemporan, nu se mai regăsește în cele existente.

Am remarcat, ulterior, preferința regizorilor pentru dramatizarea unor scenarii de film, adică a unor opere, nu neapărat literare, ci scrise pentru marele ecran, o artă cu alt limbaj și cu alte reguli de structurare și de narare decât teatrul. Ne-am întrebat cum a rezultat această structură hibridă, această simbioză a adaptărilor multiple pe care le putem urmări astăzi. Oare ce i-a determinat pe regizori să se lase inspirați de scenariul filmic și să renunțe la dramatizarea textelor literare?

În capitolul de la teatru la film, în partea de cercetare, am încercat să găsim răspunsurile prin studii de caz dedicate unor regizori importanți precum Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Radu Jude și Radu-Alexandru Nica, care au creat mari spectacole inspirate din scenarii de film. Ne-am referit la spectacolele lor canonice legate de universul lui Ingmar Bergman, „Strigăte și șoapte”, „Scene dintr-o căsnicie”, „Persona”. Radu-Alexandru Nica a fost promotorul adaptărilor de scenarii cinematografice, „Breaking the Waves”, inspirat de scenariul filmului lui Lars von Trier și pus în scenă la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, fiind un spectacol de referință în analiza noastră.

În partea a treia a cercetării am urmărit, printr-o privire comparativă, încrucișarea poeticilor teatrale în câteva modele teatrale și cinematografice, inspirate de clasicii Shakespeare, Cehov și Caragiale, dar și de textele unor dramaturgi contemporani. Ne-am referit la „Îngeri în America” și avatarurile regizorului Theodor Cristian Popescu, „Incendii”, de la textul lui Wajdi Mouawad la filmul lui Denis Villeneuve și la spectacolul Alexandrei Banea, la Cazul „Tanacu”, de la cazul real la literatura de non-ficțiune, de la literatură la teatru și film. De asemenea, am analizat tendințele în musical prin prisma regizorilor Răzvan Mazilu și Răzvan Ioan Dincă, care au pus în scenă musicaluri în ultimele două decenii în România.

La nivelul corpusului de analiză, se pot observa două tendințe dominante: indiferent de natura adaptărilor, până în anul 2000 spectacolele de teatru nu includeau elemente multimedia nespecifice genului teatral, în schimb operau cu o anumită încărcătură simbolică prin decoruri, recuzită și diferite juxtapuneri de planuri vizuale; iar după anul 2000, nu numai că multimodalitatea este din ce în ce mai frecvent observată, dar calibrarea acesteia se realizează pentru obținerea unor

experiențe spectatoriile specifice, devenind o nouă dimensiune a teatrului. În mod intenționat, Andrei Șerban face excepție de la această regulă în ambele puneri în scenă ale operei „Pescărușul”, dorind să orienteze publicul către interacțiunile verbale, și nu către alți potențiali stimuli.

Majoritatea adaptărilor din ultimii zece ani au avut tendința de a mobiliza o teatralitate excesivă și de utiliza un discurs multimodal – prin melanjul artelor, al nivelurilor de punere în scenă- iar acesta constituie vehiculul unor mesaje distincte, care se adaugă sau se substituie scenariului de bază. Unele dintre adaptări au păstrat o structură statică, utilizând elemente multimedia foarte puțin sau deloc – de pildă, în „Oblomov”, „Patul lui Procust”, „Lolita”, „Scene dintr-o căsnicie” și în „Danaidele” –, iar acestea au optat pentru accentuarea dimensiunilor dramatice ale scenariului.

Elementele multimodale utilizate au rolul de a crea o nouă dimensiune a interactivității cu spectatorii și privilegiază experiențe distincte în funcție de selecția lor.

Dacă în „Pădurea spânzuraților”, Afrim generează sinestezii prin multitudinea de elemente inserate și profunzimea lor – de la cromatică, la simboluri și suprapunerea acestora-, Purcărete distilează pagini întregi de lectură, implicând spectatorii până la saturație în spectacole. În „Faust”, dinamica alertă, muzica de groază și interacțiunea cu figurile de groază creează sentimentul unui thriller trăit în timp real. În „Oidip”, experiența spectrală este mai puțin amplificată, având tendința de a merge către o vizualitate filmică: o cromatică întunecată de mare contrast, proiecții video cu diverse clădiri care se prăbușesc și fundaluri sonore cu muzica anilor '60, numeroase puncte de vedere și elemente împrumutate din genul filmului: încadrarea decorului printr-o perspectivă de tip plan de ansamblu de la începutul spectacolului, respectiv *point-of-view* în scena dedicată banchetului. Aceste forme de vizualizare au rolul de a crea spectatorului senzația că urmărește o realitate „pe gaura cheii”, atribuindu-se un rol de martor. În „Danaidele”, observăm faptul că spectacolul nu a utilizat elemente multimedia din alte genuri, iar registrul vizual și auditiv mobilizat este tipic spațiului teatral. Atribuim acest fapt momentului în care a avut loc spectacolul, înainte de anul 2000, când acest tip de puneri în scenă nu erau apreciate ca putând avea o anumită valoare estetică.

Multimodalitatea pe care o mobilizează Vlad Mugur în „Hamlet”, deși este mai puțin proeminentă decât numeroase spectacole de după anul 2000, trece de nivelul elementelor multimedia utilizate (fum, muzică, construcția unui personaj tipic filmelor de groază) și are ca

amprentă unică tocmai disoluția spațio-temporală, prezentarea unor lumi paralele și totuși congruente, cu perspectiva unui narator omniscient.

În „Strigăte și șoapte”, Andrei Șerban regizează contactul direct, tactil, dintre actori și audiență și fragmentează curgerea evenimentelor prin discursul personajului Bergman. În centrul spectacolului de teatru se află scenariul de film, care se dovedește a fi o realitate hibridă a punerii în scenă. Fragmentarea însăși constituie o tendință a teatrului contemporan și are efecte discursive vizibile, mai ales prin surclasarea temelor inițiale.

McBurney utilizează sunetul binaural pentru a orienta publicul către diferite mesaje și moduri de percepție, oferind spectacolului un nivel distinct de profunzime a receptării.

În cazul spectacolelor pe baza unor scenarii de film, trimiterile la acestea (explicit sau nu) par să constituie un numitor comun. „Năpasta” lui Afrim și „Persona” lui Nica, de pildă, fac astfel de trimiteri.

„Scene dintr-o căsnicie”, în regia lui Radu Jude, optează pentru o logică liniară, lipsită de elemente multimedia și de elemente cu rezonanță culturală locală, cel mai probabil pentru a sublinia povara relațiilor inter-umane, însă această opțiune privează spectacolul de un anumit dinamism care ar putea ajuta receptarea.

În „Persona”, elementele multimedia din spectacol întăresc reliefarea dedublării personajelor și evidențierea dimensiunii subconștientului uman: inserția prefilmată cu incursiunea uneia dintre protagoniste într-un depozit are rolul de a crea efectul de vizualizare a unei emoții (frica), în timp ce inserția pre-filmată cu ambele personaje pe scenă generează un efect de iluzie déjà-vu.

În „Breaking the Waves”, proiecțiile video au rolul de a ilustra viața interioară a lui Bess pe durata întregului spectacol. În momentele de mare tensiune emoțională ale personajului feminin, proiecțiile ilustrează imagini cu numeroase figuri masculine ostile, precum și o caricatură intermitentă a lui Bess. Aceeași valoare o au și elementele muzicale inserate: sunete de păsări în momentele de acalmie, muzică rock în cele de frustrare.

Spectacolul lui Ostermeier, „Hamlet”, reprezintă un exemplu unic de teatru filmat, în care inserțiile filmice realizate în direct apar augmentate în timp real pe fundalul scenelor. Efectul este surprinzător pentru telespectatori întrucât se face uz și de inserții pre-filmate, făcând în mod intenționat dificilă înțelegerea tipurilor de conținut utilizate. În acest fel, se realizează construcția

multimodală a nebuniei lui Hamlet, în care planurile conștiinței sunt difuze, intercalate cu imagini de *reality-show* ale celorlalte personaje, realizate trivializant.

În „Cazul Tanacu”, utilizarea de proiecții video cu fragmente din interviurile date de personajele reale după moartea Irinei Cornici nu doar că adaugă autenticitate spectacolului, dar amplifică dramatizarea lui. Utilizarea de elemente cu rezonanță culturală locală (muzică bisericească, sunete amplificate de clopote, piesa „Se mărită Mona”, mirosul puternic de mici) transmite fațetele vulgarizante ale mediului românesc, transferabile fiecărui domeniu din viața publică.

În mod paradoxal, deși este un produs teatral hibrid prin excelență, spectacolul de teatru filmat „Livada de vișnini” (în regia lui Alexandru Lustig) utilizează foarte puține elemente multimedia (muzică, sunete, proiecții de lumină poziționate foarte discret). Spectacolul creează un timp difuz, transmițând, în același timp, prin construcția adaptării, un mesaj despre centralitatea teatrului ca artă în continuare mai aproape de realitate. Elementele televizuale (cadrele „bird’s eye”, coloristica, luminile) au rolul de a repune în vedere textul dramatic ca un spațiu diafan, cu aspect de *soap-opera*, din perspectiva unui narator omniscient mut.

Musicalul „Maria de Buenos Aires” nu conține elemente nespecifice genului, însă din punct de vedere comparativ, alte spectacole în regia lui Răzvan Mazilu precum „Mon Cabaret Noir” conțin elemente de circ și pastişă, dar nu și din televiziune sau comunicarea online.

O altă tendință observată la nivelul adaptărilor în care multimodalitatea este pregnantă este existența unui meta-discurs despre teatru. În condițiile în care teatrul însuși își caută o identitate, iar hibridizarea face identificarea dintre film și teatru exponențial mai dificilă pentru spectator, preocuparea pentru misiunea pe care o slujește rămâne prezentă. În mod paradoxal, construcțiile de spectacole de tip „teatru în teatru” preced adaptările de la film la teatru. În procesul de transmitere a ideilor, după cum afirma McLuhan, canalele pe care sunt „fixate cuvintele sau imaginile sunt mai importante pentru calitatea comunicării decât cuvintele sau imaginile respective. Sau, într-o formulă succintă, devenită celebră: suportul este mesajul (*the media is the message*)”¹⁸.

Într-o adaptare – fie cinematografică (ecranizare), fie pentru scenă (dramatizare) –, „povestea” este cel mai puțin importantă. Povestea Regelui Lear se regăsește în spațiul românesc în „Sarea în bucate”, culeasă și scrisă de Petre Ispirescu sau, chiar dacă poate părea

¹⁸Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, Iași, Polirom, p. 184, 1999.

o vulgarizare, nu de puține ori în reportajele jurnalelor de știri radio și TV. Așadar, sursa literară (proză, poem epic sau liric, dramaturgie), operă în sine, funcționează după propriile reguli, specifice literaturii. Transpus în film, același text literar devine, la rândul său, operă în sine și, cu fiecare regizor care o ecranizează, o cu totul altă operă cinematografică. Hamlet al lui Laurence Olivier spune aceeași poveste, dar este cu totul alt film decât Hamlet al lui Smoktunovski. Același lucru se întâmplă și cu versiunile scenice.

Fiecare regizor citește un text literar în propria sa paradigmă istorică, socială, culturală, axiologică, definită într-un moment anume de timp al existenței sale artistice. Orice adaptare e o trădare a originalului.

Astfel, orice operă adaptată la mai multe medii de expresie poate fi înțeleasă, așadar, numai când este descoperită în fiecare și în toate, deopotrivă. Concluzionând, la capătul acestui drum de cercetare, putem afirma că adaptarea **de la epic la dramatic** este opusul celei **de la teatral la cinematic**: reduce, esențializează și concentrează. Totodată, ne poartă spre o nouă lume de imagini și semnificații, cu un cod de descifrare multiplu, din toate palierele și registrele artistice, care trece prin noile canale de comunicare. Pe de altă parte, tendința către multimodalitate face posibilă transmiterea de mai multe mesaje simultan și o experiență a receptării foarte dinamică.

O observație colaterală a acestei cercetări constă în faptul că adaptarea a devenit principiul suveran al acestor timpuri: oamenii și realitatea se adaptează, în egală măsură și teatrul, într-o continuă fluidizare, în care mesajele se întrepătrund într-o hibridizare specifică fiecărui stil regizoral. Adaptarea a devenit un fel de *modus vivendi* al unei contemporaneități eclectice și fragmentate, în oglinzile căreia sensurile originale sunt metamorfozate prin mesaje scurte, flash-uri, lumini stroboscopice și montaje personalizabile.

Adaptarea a devenit o lege a contextului istoric pe care îl trăim, lipsit de certitudini și de centralitate, în care totul se vede filtrat prin camerele de luat vederi, iar audiențele revin în sălile de spectacole pentru experiențe artistice inedite. Trăim o realitate adaptată, focusată prin prisma și prin unghiul de abordare subiective ale creatorului de act artistic, atât în forma sa teatrală, cât și în cea cinematografică.

Lucrarea aduce o contribuție originală literaturii consacrate în primul rând prin faptul că are în centru și piese de teatru și ecranizări deopotrivă, al căror conținut este utilizat pentru a testa ipoteza hibridității; iar în al doilea rând, prin mobilizarea analizei multimodale, o metodă puțin cunoscută, însă cu un potențial distinct de evidențiere a meta-textului regizoral.

Indiferent de registru, tendința rămâne ca adaptările să reprezinte „pretexte“ ale comunicării teatrale: fie că este vorba de un scenariu sau altul, spectacolul de teatru pornește de la astfel de repere simbolice pentru a defini un univers cu sensuri proprii, cu rezonanțe specifice scenei timpurilor noastre.