



Epură pentru Gheorghe Crăciun: *Pupa russa* de la roman la scenariu

Mihai IGNAT

Universitatea „Transilvania” din Braşov, Facultatea de Litere
“Transilvania” University from Braşov, Faculty of Letters
B-dul Eroilor nr. 29, Braşov, România, tel./fax: +40 268 474 059,
web: <http://www.unitbv.ro/faculties/litere/>, e-mail: f-litere@unitbv.ro
Personal e-mail: klein.2000@yahoo.com

Purification for Gheorghe Crăciun: “Pupa russa” from novel to script

The present study contains the analysis of the attempt of turning the novel “Pupa russa”, written by Gheorghe Crăciun, into a script. All stages, all levels of intervention and the difficulties of this operation are described. The differences between the literary text and one of the possible cinematographic visions are shown. The dramaturgic qualities and defects of the novel are marked, respectively the possibilities and the limits of the screening.

Keywords: screening, bildungsroman, minimalism, literature vs. film, narrative vs. dramaturgic

Textul de față are în vedere experiența încercării de transformare a romanului *Pupa russa* în scenariu de film. „Încercare” pentru că experiența este nefinalizată, din motive atât obiective cât și subiective – ceea ce nu înseamnă că ea n-ar putea fi dusă la capăt, dacă s-ar repeta măcar unele dintre condițiile inițiale ale proiectului. Deși nu e obligatorie, descrierea contextului anecdotic poate avea relevanța ei, măcar în măsura în care explică termenii demarării proiectului și sugerează limitele și problemele care survin atunci când e vorba de ecranizarea unui roman al cărui autor este/era în viață la momentul respectiv.

În primăvara lui 2006, Gheorghe Crăciun mi-a făcut onoarea de a-mi propune să scriu scenariul unui film care ar fi urmat să fie realizat de regizorul de teatru Alexandru Tocilescu. Mi-a explicat că nu voia să-l scrie el însuși pentru că se simțea prea implicat, prea aproape de propria operă, iar rescrierea sub formă de scenariu ar fi însemnat o operație prea dureroasă. Termenii săi nu erau atât de patetici, dar am înțeles ideea dificultății de a-și transforma propriul text, de o complexitate pentru care orice variantă de transpunere cinematografică ar fi însemnat o ciuntire nedorită. Am înțeles-o, într-un fel, pe propria piele, întrucât în lunile care au urmat am preluat această sarcină a epurării romanului *Pupa russa* de „balastul” literarității sale pentru a obține o structură dramaturgic-cinematografică. Procesul n-a fost ușor nu doar pentru că experiența mea era redusă în această direcție, ci și pentru că trebuia să

țin cont de observațiile celor două personalități accentuate reprezentate de scriitorul Gheorghe Crăciun, respectiv de regizorul Alexandru Tocilescu. Aflat ca între Scilla și Caribda (scuze pentru clișeu), lucram la sinopsisul filmului (după ce rezumasem în prealabil romanul, făcusem liste de personaje, locații, teme și motive, tabele paralele cu „ceea ce se vede”, „ceea ce se aude” și suita elementelor „literare”, o cronologie a vieții protagonistei, cu momentele mai mult sau mai puțin revelatoare etc.) și-l trimiteam scriitorului, care mi-l înapoia cu comentarii și propuneri, după care i-l trimiteam regizorului, care mi-l returna cu noi observații. În principal, scriitorul adăuga, iar regizorul elimina, lucru de înțeles din perspectiva fiecăruia, dar care pe mine mă pune într-o poziție delicată și-mi îngreuna demersul. De fapt, în cele aproximativ șase luni (a doua jumătate a anului 2006), această plimbare a fazelor sinopsisului și discuțiile de ore întregi la telefon (eu fiind la Braşov, iar autorul romanului, respectiv regizorul, la București) s-au petrecut cu preponderență între mine și Gheorghe Crăciun, cu Tocilescu întâlnindu-mă doar de vreo ori și discutând de câteva ori telefonic pe marginea unora dintre variantele rezumatului. Convorbirile cu Gheorghe Crăciun au reprezentat pentru mine o experiență intelectuală de neuit și evident profitabilă, ca să nu mai vorbesc de șansa cunoașterii mai apropiate a unui scriitor extrem de exigent. Dincolo de beneficiile mele personale și profesionale, a existat însă și această dificultate legată de nașterea nucleului viitorului scenariu, sinopsisul a cărui

dimensiune rămânea greu de controlat. La sfârșitul lui 2006, chiar în noaptea de Revelion petrecută împreună cu Gheorghe Crăciun, într-o companie restrânsă, în apartamentul său de la București, autorul mi-a spus că renunță la a mai purta această negociere pe marginea sinopsului, conștientizând că abia în felul acesta mi-ar delega cu adevărat sarcina realizării scenariului, așa cum intenționase dintru început, acordându-mi o încredere care mă flatase și mă onora, dar pe care o erodase dorința lesne de înțeles a oricărui romancier de a-și vedea opera transpusă cinematografic în condițiile cele mai bune. Astfel am rămas pe un singur front, acela al negocierilor și colaborării cu regizorul. Din nefericire, surprinzătoarea moarte a lui Gheorghe Crăciun din ianuarie 2007, problemele mele personale și moartea, câțiva ani mai târziu, a lui Alexandru Tocilescu, cel care, de fapt, avusese inițiativa proiectului nostru, au făcut ca scenariul să rămână în pragul primului draft.

Cu toate acestea, consider experiența extrem de profitabilă, ea putând fi valorificată inclusiv la un nivel superior celui strict particular. Cred că pot mărturisii și asupra unei relevanțe generale a acestui proces (e drept, neîncheiat), al acestui studiu de caz, și care constă în observațiile care pot fi făcute pe marginea raportului dintre scriitura romanescă și aceea a „partiturii” scenaristice. Relevanță generală care are la bază relevanța particulară recunoscută în identificarea mărcilor „dramaticului” din *Pușca rusa*. Termenul „dramatic” are aici funcția de desemnare a diferenței specifice pe care o dobândește un scenariu de film sau o piesă de teatru în raport cu genul romanesc, respectiv cu dimensiunea epică. Faptul că teatrul și filmul, la nivelul temeliei textuale, scripturale, se află de aceeași parte a baricadei, spre deosebire de proză, nu cred că mai necesită o demonstrație. În cazul lui Gheorghe Crăciun, componenta structurii și a specificității dramaturgice, atât de necesare „traducerii” romanului său în scenariu de film, este diminuată, ca o consecință directă a plasării mizei, de către autor, în altă categorie de procedee. Spre deosebire de un Liviu Rebreanu, să zicem, ale cărui romane au o osatură epico-dramaturgică (ca dovadă și ecranizările remarcabile după *Ion* sau *Pădurea spânzuraților*, a căror reușită nu ține doar de regie, imagine sau jocul actorilor), Gheorghe Crăciun e înclinat spre scriitura epico-lirică, dominant descriptivă. Această situație confirmă încă o dată observația lui Gerard Genette din studiul *Frontiere ale povestirii*, potrivit căreia „este mai ușor să descrii fără a povesti, decât să povestești fără a descrie (poate pentru că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcarea fără obiecte)”¹. „Funcția diegetică a descrierii”, așa cum o denumeste același Genette, este extrem de clar reprezentată de proza lui Crăciun în general, respectiv de *Pușca rusa*, deși aceasta din urmă are evident o mai accentuată dimensiune narativă decât cărțile anterioare. Fuga de epic, remarcată, între alții, de Al. Cistelean – paradoxal, tot prin comparație cu Rebreanu² –, e mărturisită de

romancierul însuși în *Trupul știe mai mult*, conștient inclusiv de reacțiile critice legate de acest aspect: „În ciuda a ceea ce s-a spus despre mine, în ciuda tuturor recomandărilor și strâmbăturilor din nas, epicul, fabula, subiectul sunt în continuare dimensiuni la care mă gândesc prea puțin. Ce nu-mi place în epic e probabil forța lui de coeziune faptică. Eu sunt pentru un discurs al dispersiei, care vorbește despre dispersie. Așa pentru că trupul e dispersia însăși, procesualitatea.”³. Într-un alt pasaj din același volum ideea e reluată cât se poate de clar: „Textul devine conștiința faptului că scrii în timp ce scrii. În cazul acesta, fabula epică nu-și mai prea găsește locul și rostul. A miza pe fabulă înseamnă a-ți ignora mijloacele de care dispui. Odată acceptată fabula epică, devii un executant al subiectului și asta e o clară formă de aservire.”⁴. Și în alt loc: „Regimul narativității mi s-a părut dintotdeauna facil, frivol. Nu puțini sunt aceia care au cerut de la mine proză curată, proba povestirii. Solicitare care m-a făcut de fiecare să zămbesc. A povesti pentru a construi un om exterior, o acțiune exterioară, e tot ce poate fi mai plictisitor, mai convențional. Nici *Păpușa rusească* nu va fi un roman epic, dar va conține fără doar și poate mai multă povestire decât mi-aș dori. Tocmai aceste secvențe povestite nu mă atrag deloc. Nu-mi convine viteza cu care desfășurarea acțiunii integrează, fatalmente sumar, diferitele semne ale contextului, fără să se mai întoarcă la ele. Consistența personajelor e pentru mine o chestiune de stări, nu de gesturi. Ea ține de oprirea în loc, nu de mișcare. Profunzimea e a opririi în loc, nu a interiorizării gestului.”⁵. Și apropo de dimensiunea lirică, iată o frază grăitoare: „Subiectul uman nu poate fi decât liric chiar și atunci când povestește.”⁶. Iar în completare, ca pentru a ilustra obsesia lirismului și a descriptivismului, o notă precum următoarea: „Pentru *Păpușa rusească*. Mirosul de pastă de dinți, prosoape jilave, oglinzi cojite, rugină, urină, cremă de ghetă, săpun, trupuri nespălate, lame ruginite, lemn putred, mirosul de tablă de zinc al spălătoarelor comune. Frigul spălătorului comun, cu geamuri opace, înghețate, strălucitoare, din internatul de la Sighișoara. Spălătoarele comune ale taberelor pionierești de vară, cu aerul lor înăbușitor, încins și țârâitul continuu al câte unui robinet stricat.”⁷.

Comparația cu Rebreanu sau Preda, autori ecranizați uneori strălucit, îi este defavorabilă lui Crăciun atât prin prisma refuzului narativității, cât și prin aceea că *Pușca rusa* e un romanul unei biografii, al unei protagoniste a cărei viață este relatată din copilărie până la maturitate, pe durata a treizeci de ani (din 1959 până în 1990). *Ion* sau *Moromeții*, care au beneficiat de ecranizări remarcabile, au, cum spuneam, atât o infrastructură de tip dramaturgic, precum și o întindere în timp a evenimentelor extrem de restrânsă, aspect care a contribuit cu siguranță la reușita cinematografică.

Pe de altă parte, *Pușca rusa* e lipsit de o articulare de tip dramaturgic nu doar pentru că se întinde pe

asemenea durată, ci și pentru că autorul are o preferință vădită pentru discontinuitate (teoretizată, fie și prin contrast, cum am văzut, în *Trupul știe mai mult*). Dar nu aceea discontinuitate a scenelor de teatru sau film, ci a prozei descriptive și analitice, care face abstracție de întreg sau, în orice caz, îl plasează pe un loc secund ca importanță. Aparent, romanul lui Gheorghe Crăciun e construit pe principii scenaristice, împărțit fiind în ceea ce ar putea fi considerate echivalentele actelor, secvențelor sau scenelor: cele 3 părți, numerotate ca atare și care marchează trei vârste importante ale eroinei, capitolele cu titluri care concentrează de fiecare dată un „moment” important, aidoma secvențelor unui film, și fragmentele care compun aceste capitole – cea mai mică unitate componentă a structurii.

Dacă luăm ca reper al descrierii elementelor poveștii cinematografice una din cărțile de referință cu privire la creative writing-ul scenaristic, *Story*, de Robert McKee⁸, vom vedea că aici sunt definite clar elementele de construcție dramatică: măsura – unitatea de măsură minimală, reprezentând „o schimbare de comportament în contextul acțiune/reacțiune”⁹; scena – care înseamnă acțiune continuă și „este un eveniment narativ”¹⁰; secvența – ce se constituie dintr-o serie de scene care „culminează cu un impact mai mare decât orice scenă anterioară”¹¹; și actul – ca „serie de secvențe care are drept punct culminant o scenă ce cauzează o inversare majoră a valorilor-miză, mai puternică din punctul de vedere al impactului decât orice altă secvență sau scenă anterioară”¹².

Cum precizăm, romanul lui Crăciun e împărțit în acte (cele 3 părți), secvențe (capitolele) și scene (fragmentele care compun un capitol). Dar structura aceasta e doar aparent funcțională dramatic, căci nu are însușirile unei compoziții propriu-zis filmice sau teatrale. Luând ca exemplu fie și doar primul capitol, intitulat *Apertura*, putem observa că el cuprinde șase fragmente, dintre care doar prima și a cincea pot fi considerate, la prima mână, echivalentul unor „scene”. Doar „la prima mână”, dat fiind că acea capacitate de „reprezentare” necesară unei scene cu adevărat filmice ține aici numai de existența unui timp al diegezei clar identificabil și de „prezentificarea” acțiunii personajelor. Altfel spus, putem înregistra desfășurarea „sub ochii noștri” a unei acțiuni sau a unei/unor prezențe (căci termenul „acțiune” nu e tocmai potrivit, întrucât unitatea scenaristică minimală, adică „măsura”, nu se regăsește într-o formă comportamentistă decât cu intermitențe). În primul fragment ne este descrisă „intrarea în scenă” (adică în sala de meditație) a protagonistei, într-o manieră ce denotă analitism, aplecare spre detaliu – atribute aparținând unui narator subiectiv, personaj secundar al poveștii Leontinei, dar în dosul cărora detectăm binecunoscuta predispoziție hiper-analitică a autorului. În același pasaj naratoarea „de ocazie” schimbă brusc locația, adăugând descripției protagonistei amănunte „pescuite” în sala de mese, pentru a sfârși cu precizări legate de bârfa din dormitor

a fetelor de internat. Discursul naratoarei intradiegetice înseamnă inclusiv salturi, uneori foarte scurte, în viitor, prolepse fulgurante ce au rolul de a completa imaginea asupra Leontinei, outsider văzut cvasi-simultan în prezentul diegezei, respectiv în cel al povestirii. Căci ni se oferă informații „de la fața locului” și a momentului, dar și din viitorul nou-venitei – cu toată ironia sau chiar răutatea specifice personajului-narator.

A cincea pseudo-scenă din *Apertura* cuprinde relatarea – aparținând de data aceasta naratorului extradiegetic – descoperirii parașutei de către Leontina și tovarășii ei de joacă. Așa cum se întâmplă pe tot parcursul cărții, povestirea oscilează între regimul stilului indirect și acela, preferat de autor, al stilului indirect liber. Cel mai puțin frecventat rămâne acela direct, adică tocmai cel care s-ar apropia cel mai mult de maniera cinematografică de consemnare, de formula comportamentistă. În termenii lui Wayne C. Booth, ar fi vorba de preponderanța lui *telling* (a spune), în dauna lui *showing* (a arăta)¹³, adică de accentul pus pe retorică discursului în defavoarea reprezentării, adică tocmai împotriva modalității celei mai dramatice de construire a textului.

Judecată prin prisma acestor concepte, distanța lui Crăciun față de Rebreanu, respectiv de Preda este încă o dată confirmată: ține de domeniul evidenței că stilul direct (sau al lui *showing*) îi e specific lui Rebreanu, căci el își compune textul din „reprezentări”, lăsându-și personajele să se miște așa-zicând „singure”. Preda e la jumătatea distanței dintre Rebreanu și Crăciun, căci, deși multe din scene sunt „reprezentabile”, discursul naratorului extradiegetic e „împănat” cu numeroase comentarii pe muchia stilului indirect liber, adică al unei formule care suprapune perspectiva auctorială cu aceea a personajelor. Proza lui Crăciun e și cea mai sofisticată și cea mai îndepărtată de formula simili-cinematografică. Stilul direct este dominat net de acela indirect, respectiv indirect liber, perspectivele naratorului extradiegetic alternează frecvent cu acelea ale naratorilor intradiegetici – și chiar în „interiorul” perspectivei extradiegetice maniera capătă nuanțe prin amestecul scenelor narate la persoana a III-a cu acelea narate la persoana a II-a (care amintește de formula uzitată de autorii Nouului Roman Francez și care, din nou, mixează perspectiva auctorială cu aceea a actantului – vezi pseudo-scena a șasea din *Apertura*, în care „tu”-ul devine calea de acces a perspectivei extradiegetice spre interioritatea personajului principal).

Fragmentarismul și pluriperspectivismul¹⁴ discursului lui Crăciun, zgârcenia dialogurilor, abundența descripțiilor (și poeticitatea lor¹⁵), salturile extrem de numeroase și infinitezimale de ordin temporal, spațial etc. arată cât de mult se distanțează textul românesc de mărcile unei construcții scenaristice/dramaturgice. Evident că nici nu a fost scris în perspectiva acestor mărci și că autorul și-a schimbat poetica acut experimentală, „textualistă”, anti-narativă din cărțile anterioare doar atât cât să satisfacă mult-clamata nevoie de *story* a publicului, dar fără să-i

acorde acestei coloane vertebrale a romanului o funcție atât de accentuată încât să domine funcțiile descriptiv-poetice, respectiv senzorial-exploratorii ale acestei proze. La această impresie contribuie și faptul că avem de-a face nu cu o articulare a evenimentelor conform clasicului principiu cauză-efect, ci cu una a colajului de fragmente așezate mai mult sau mai puțin consecutiv, dar în orice caz de multe ori non-determinist, aidoma înșiruirii mărgelilor pe ață – procedeu complicat de salturile temporale (justificate de o „regulă” destul de apropiată de aceea a proustienei memorii involuntare). „Puzzle”-ul mai include și fragmente simili-documentaristice (configurate pe o stilistică a parodiei limbii de lemn a realismului socialist) și intervenții metatextuale și amintita alternanță a utilizării tuturor celor trei tipuri de perspective narrative (a persoanei întâi, a doua și a treia). Prin urmare, „suprafața” textului e suficient de dinamică, de „jucată”, pentru ca subiectul, respectiv biografia Leontinei Guran, și așa lipsit de logica intrigii clasice, să se „disipeze”, să rămână non-teleologic(ă). Ca dovadă, între altele, două elemente: pe de o parte, tendința naratorilor, îndeosebi a celor subiectivi, de genul celei prezente în chiar primul fragment al romanului, de a furniza anticipat informații ce o pre-caracterizează pe eroină, astfel că în loc să îi deducem trăsăturile din comportamentul, din acțiunile acesteia, i le aflăm cu o rapiditate ce tinde să devalizeze și să devalorizeze „obiectul” și să diminueze sau să anuleze misterul și tensiunea. În general, naratorii, atât cel extradiegetic, precum și cei intradiegetici, își impun comentariul, confiscându-i protagonistei dreptul la o definire în termeni behavioriști. Ca și în proza lui Călinescu, de pildă, naratorul extradiegetic „confiscă” dreptul la auto-reprezentare al personajului, îl captează între firele propriului discurs, al propriilor opinii, impunându-și unghiul de vedere, înfășurând actantul în „coconul” propriului său comentariu. Iar când naratorul este protagonistă însăși, analitismul, intelectualismul, o anume sofisticare a limbajului (chiar a preocupărilor pentru limbaj – vezi analiza ludică a sonorității și semantismului unor cuvinte) dau impresia suprapunerii, fie și parțiale, cu naratorul extradiegetic.

Pe de altă parte, al doilea element ce ne edifică în privința îndepărtării de ceea ce numește Robert McKee „intriga clasică” constă în faptul că finalul romanului pare „lipit”, nu apare drept o consecință firească a parcursului eroinei. În termeni dramaturgici, vorbim despre „deus ex machina”, întrucât moartea eroinei survine mai degrabă ca o rezolvare ad-hoc, în lipsa unui final mai potrivit. În termenii lui Marian Popa, am avea de-a face cu un *final*, dar nu și cu o *finalizare*, căci, așa cum observă criticul, finalizarea înseamnă „soluționarea unui conflict generat din anumite premise”¹⁶, pe când finalul reprezintă „terminalul formal, unitatea sau semnul de limitare sau închidere convențională a textului”¹⁷. *Pupa russa* rămâne, din acest punct de vedere, un roman încheiat formal, dar cu o falsă finalizare, în

măsura în care tragicul sfârșit al Leontinei nu pare deloc consecința unei logici evenimentale și psihologice, ci marca intervenției auctoriale. Același Marian Popa notează: „Deus ex machina nu deznodă, ci pur și simplu taie nodul de nedesfăcut al pasiunilor umane. (...) O caracteristică a finalizării prin deus ex machina constă în negarea totală a dezvoltării dialectice a conflictului de la bine la rău sau invers.”¹⁸

Cu toate aceste „materiale de construcții”, cartea întregă se constituie într-o compoziție aluvionară, care înaintea conform principiului „doi pași înainte, unul înapoi” – parcursul biografic și cronologic al protagonistei fiind completat de inserturile analeptice sau de cele ale reminiscentelor memoriei. Iar din toate aceste observații și constatări, concluzia firească mi s-a părut a fi aceea că am de ales între o intrigă clasică, așa cum o definește același McKee, prin cauzalitate, final închis, timp liniar, conflict extern, un singur protagonist, realitate credibilă, protagonist activ – respectiv o intrigă minimalistă, cu final deschis, cu protagonist pasiv și conflict intern non-linear¹⁹. Este evident că romanul lui Crăciun amestecă cele două tipuri de intrigă, respectiv de structură, și că trebuia să opereze o selecție într-o direcție sau alta. Sugestiile regizorului mergeau, în esență, spre varianta intrigii clasice, în vreme ce celea ale romancierului spre cea minimalistă. Dar din momentul în care autorul a acceptat să meargă pe mâna scenaristului și a regizorului, lucrurile s-au îndreptat hotărât spre prima cale. Totuși, dat fiind profilul bizar al eroinei, un amestec contradictoriu de acțiune și pasivitate, precum și reperatele mai sus discutate ale compoziției și stilului cărții, selecția mea, ca scenarist, a purtat tot timpul reperatele hibridizării celor două moduri de dezvoltare a scenariului. Fără tăgadă că biografia Leontinei trebuia decupată, pentru maxim două ore de film (aceasta fusese limita prestabilită de regizor), la modul drastic și că de libertatea de a tăia, adăuga, sintetiza, deplasa cronologia, „reformula” situații, personaje, raporturi etc. trebuia să profit din plin. Am eliminat relativ repede ideea introducerii unui narator, a unei voci din off care să comprime și să explicitizeze, întrucât doream ca într-adevăr ecranizarea să se îndepărteze cât mai mult de mijloacele literare (atât de îndrăgite, chiar prin prezența unei voci extradiegetice, dar nu numai, de francezii Nouului Val). Am cunoscut „pe propria piele”, ca să zic așa, în această etapă a lucrului, dificultățile implicate de transformarea unei opere literare bune într-un film bun, situație despre care s-a scris suficient de mult și pe care o ilustrează și o susțin atât regizori, scenariști sau teoreticieni autohtoni cât și străini. Iată, de pildă, părerea lui D. I. Suchianu, respectiv a lui Constantin Popescu: „Faptul că spectatorul cunoaște deja opera literară ecranizată schimbă cu totul mecanismul, legile, structura acelei operații care se numește *ecranizare*. Cunoașterea lucrării literare naște cerințe la spectator și răspunderi la cineast: ecranizarea devine o lucrare foarte, foarte *specială*, plină

de dificultăți, plină de contradictorii obligații. (...) Traducerea din alfabetul literelor în alfabetul vizual al imaginilor implică, obligă pe cineast la o seamă de schimbări făcute tocmai pentru a rămâne credincios ideii, temei, intențiilor, spiritului acelei povești. (...) Ecranizatorul trebuie să prefacă în mod original în limbaj cinematografic opera literară pentru a reda spiritul, mesajul autorului. Curios, paradoxal amestec de *fidelitate și metamorfoză*”²⁰

Iată și intervenția pe deplin lămuritoare a lui Victor Iliu: „Orice adaptare sau ecranizare a unei opere literare clasice întâmpină riscul de a deveni discutabilă prin faptul că ea se va întâlni pe ecran în mod inevitabil cu nenumărații cititori ai operei, care și-au făcut fiecare o reprezentare proprie, un punct de vedere personal și deci subiectiv asupra acesteia. Deci, fiecare spectator este un critic avertizat al filmului pe care-l confruntă cu propria-i reprezentare, subiectivă, a operei literare. De aceea, mi se pare că cei care recurg la adaptări «libere», la prelucrări, ocolesc, cu mai mult sau mai puțin succes, tocmai această confruntare de temut. Esențialul într-o ecranizare este că filmul «dramatizează» (vizualizează) prin mijloacele lui specifice o acțiune care se află închisă în paginile unei cărți. Această acțiune devine autonomă și temporală impunându-se spectatorului, în timp ce în carte așteaptă să fie actualizată, pusă în mișcare, prin actul lecturii, care-i o activitate voluntară și conștientă într-un alt grad decât simpla contemplare (uneori pasivă) a ecranului. Problema e însă mai complicată, ecranizarea neavând numai scopul «dramatizării» unei acțiuni literare. Ecranizarea trebuie să satisfacă deplin nu numai pe cititorii operei literare, ci și pe spectatorii care n-au citit-o. Deci, într-o ecranizare nu poți și nu ai dreptul să contezi pe fonul apercetiv și pe capacitatea de interpolare a cititorilor operei literare. Filmul, rămânând fidel operei literare, trebuie să aibă unitate și autonomie, să devină independent de sursa literară, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat. Cuprinsul unei ecranizări este însă tot o reprezentare subiectivă a operei literare: aceea a regizorului. Emoția estetică generată de opera literară în regizor va trebui să ajungă la spectator prin intermediul imaginii artistice filmice și să i se impună cu exclusivitate.”²¹

Într-un dialog cu Pierre Assouline, Jean-Luc Godard își exprimă ideea conform căreia nu există nici un film mare făcut după un mare roman: „Când romanul e foarte bun, nu poți face nimic cu el. Dovada: Schlöndorff cu *O iubire a lui Swann* sau James Ivory cu *Doamnele din Boston*, după Henry James, ori cu *Camera cu perspectivă*, după E. M. Forster. Lucrurile astea n-au nici o valoare. Capodoperele se cuvin citite, nu transpuse în film. N-are nici un sens să vrei să faci un film din *Călătorie la capătul nopții*. La limită mai poți face filme din niște romane de valoare medie ca cele ale lui Hammett sau Chandler. *Lăcomie* al lui Erich von Stroheim a fost un film bun, nu uitați însă că romanul lui Frank Norris

nu făcea prea multe parale. John Ford a făcut un film din *Tobacco Road* al lui Erskine Caldwell, dar nu e chiar cel mai bun film al său. (...) E o chestiune ce ține de logică. Atunci când travaliul narativ nu a fost desăvârșit executat, când romanului îi lipsește ceva din puterea imaginativă, filmul ar putea interveni în acel punct slab pentru a-și edifica propria structură fundamentală, fără a leza romanul. Dar de aici rezultă și că *Roșu și negru* e absolut intangibil.”²²

Nu împărtășesc acest radicalism, întrucât cred că găsim și capodopere filmice după mari cărți, nu mai departe decât în „ograda” noastră românească, de exemplu *Moromeții* lui Stere Gulea sau *Ion: Blestemul pământului, blestemul iubirii* al lui Mircea Mureșan. Și cu siguranță vom identifica și în filmografia universală producții egale ca valoare cu operele „de plecare”. Pe de altă parte, Truffaut are dreptate să observe imposibilitatea transpunerii cinematografice a unor cărți complexe, iar romanul lui Crăciun intră în această categorie prin dificultatea reductibilității textului scris la limita unui lungmetraj de dimensiuni rezonabile. Concluzia personală e aceea că din *Păpa rusă* pot fi „extrase” cel puțin două filme complet diferite, unul cu intrigă clasică, maximalist, adică punând accentul pe subiect, pe raporturile protagonistei cu lumea exterioară etc., respectiv unul minimalist până la limita unui discurs „poetic”, eminentamente descriptiv, în care imaginile vizuale să încerce să echivaleze și să sugereze senzorialitatea și concretețea atât de vânată în regimul contorsionat al textului. Pentru prima variantă aș vedea ceva asemănător filmelor lui Wajda, pentru cea de-a doua – explorarea vizuală, de atmosferă, din *The Thin Red Line* al lui Terrence Malick. Combinarea celor două ar fi ideală, dar nu știu dacă ar avea o șansă reală de realizare.

Oricum, demersurile mele au plecat de la suma caracteristicilor particulare ale romanului și s-au conformat, involuntar sau nu, etapizării metodologice pe care o descrie Dumitru Carabăț în volumul său dedicat teoriei ecranizării²³. Prin urmare, stabilind ca repere tematice ale viitorului film termenii-cheie IDENTITATE – VINOVAȚIE – LIBER ARBITRU, după ce am încercat să analizez în cele mai mici detalii sensul/sensurile posibile ale biografiei protagonistei și am decis ce variantă de interpretare poate fi mai benefică viitorului film, am trecut la ceea ce Carabăț numește „transmutarea cinesemiotică a operei literare”²⁴. Operațiunea a însemnat, între altele, următoarele faze:

- descompunerea textului în elementele sale literare, respectiv vizuale, epurarea având rolul de a crea o „bază de date” a imaginilor ce ar fi putut fi utilizate în scenariu
- transformarea expresiilor literare semnificative în elemente concrete cu caracter vizual
- descompunerea textului în clase de elemente fundamentale: locuri, mărci temporale, personaje, evenimente
- determinarea și introducerea, la sugestia scriitorului, a unor laitmotive de imagine, reductibile la patru „nuclee” specifice (*apa care șpală* – dușurile, stăvilarul, furtunile din decembrie '89; *somnul* – al societății românești, al elevilor la internat, al bunicii Anuța; *mulțimea ca putere gregară* – stadion, sală de sport, grupuri, mulțimea

din decembrie '89; *tăcerea* – aceea din casa lui Darvari, de la hotelul din Mangalia + aceea din copilărie); de bună seamă că principalul motiv ar fi fost acela al *păpușii rusești*, deși dorința de a nu deveni ostentativi supunea regimul acestei imagini unei restricții cât mai severe.

– realizarea unei liste a „momentelor revelatoare” pentru eroină: povestea cu parașuta și cu arestarea tatălui, „botezul” de la internat, iubirea (difuză) pentru Horațiu Mălinaș, semnificația numelui (cu corolarul referinței la identitatea „de gen” – vezi jocul dintre LEON și TINA), sfatul tatălui (fă-te „frate cu dracul”), ura față de tată, disprețul față de mamă, prietenia cu Marusia, soția lui Oravițan, apariția Securității (prin Paraschiv), aflarea faptului că și tanti Teo e turnătoare, agresarea constantă a trupului eroinei, moartea bunicului Anastase, constatarea mizeriei și a umilinței în care trăiește (la vila fiului procurorului-șef pe județ, criza de nervi legată de scena cu Anghel Carp, sentimentul ratării (legat de București și de Darvari), deși viața i s-a liniștit, are copil etc., redescoperirea cunoscuților în ipostaze ipocrite după evenimentele din decembrie '89.

– ș.a.m.d.

Toate acestea m-au ajutat să fac trecerea de la structura operei literare la structura operei filmice, fază de asemenea analizată și teoretizată de Carabăț²⁵. Reconfigurarea narațiunii, redimensionarea personajelor, stabilirea (distribuirea și redistribuirea) funcțiilor lor, trasarea limitelor viitorului film (durata acestuia, duratele interne ale diegezei, determinarea locațiilor, ordinea elementelor poveștii etc.) etc. au fost realizate în perspectiva unei „noi structuri”, a unei noi opere, de data aceasta cu specific audio-vizual. Distanța față de opera scrisă a crescut treptat și obligatoriu, dar, cum precizam dintru început, scenariul, în ciuda materialului destul de bogat strâns, s-a oprit la faza de *outline*, adică la nivelul la care conceptul, profilul personajelor și subiectul fuseseră limpezite, iar descrierea și înșiruirea scenelor fuseseră realizate.

Proiectul ecranizării *Pupei rusă* a încremenit la acest prag. Dar dacă ar fi să-l reiau, cu siguranță l-aș reconfigura în alt mod, l-aș simplifica și mai drastic, cu riscul contrarierii cititorilor/admiratorilor lui Gheorghe Crăciun. Ar fi de preferat o astfel de severitate, în locul unei „generozități” de genul celei întâlnite în ecranizarea *Femeii în roșu*, de pildă, filmul lui Mircea Veroiu care a păstrat în „straturile” sale inclusiv perspectiva meta-textuală (respectiv meta-filmică) și care, cu contribuția unui joc actoricesc mediu și a unei scenografii ce friza fragilitatea butaforicului de pe o scenă de teatru, a reușit să intre în seria ecranizărilor nereușite. Așa cum cartea lui Nedelciu et comp merita o transpunere cinematografică „autentică”, adică non-literară (deși, cum am văzut, sursele eșecului *Femeii în roșu* se află și în variabile pe care scenaristul nu le poate controla – adică a castingului, scenografiei etc.), și romanul lui Gheorghe Crăciun merită o realizare filmică pe măsura calităților textului său.

Note:

1. Gerard Genette, *Figuri*, traducere de Angela Ion și Irina Mavrodin, Univers, București, 1978, p. 155.

2. „Ca scriitor – și tot fără urmă de îndoială – Gheorghe Crăciun a fost adevăratul urmaș al lui Liviu Rebreanu, măcar că poeticele lor nu se prea ating iar lui Rebreanu sigur nu i-ar fi plăcut anti-epicismul lui Crăciun” – Al. Cistelean, „Ultimul ardelean”, în „Vatra” nr. 10-11/2007.
3. Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pușa Russa” (1993-2000)*, Paralela 45, Pitești, 2006, p. 22.
4. Ibidem, p. 69.
5. Ibidem, p. 107-108.
6. Ibidem, p. 205.
7. Ibidem, p. 139-140.
8. Robert McKee, *Story*, traducere de Ana Răduț, Asociația Filmtett, Cluj-Napoca, 2011.
9. Ibidem, p. 30.
10. Ibidem, p. 28.
11. Ibidem, p. 30.
12. Ibidem, p. 32.
13. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoienescu, Univers, București, 1976, pp. 206-207
14. „Din rațiuni de dinamică a narațiunii, dar și – presupun – pentru a sublinia caracterul iluzoriu și convențional al unei fânturi ce, deși are adânci rădăcini psihologice și biologice, rămâne, totuși, doar din cuvinte, construcția romanului este de factură prismatică” – Sanda Cordoș, „Din renta lui Flaubert”, în „Vatra” nr. 10-11/2007.
15. Vezi și, între multe altele, părerea lui Mircea A. Diaconu: „Așadar, un roman de cunoaștere acest *Pușa Russa* al lui Gheorghe Crăciun, roman care însumează, asemenea unei epopei, o lume, dar care, prin vibrație, pare a fi un veritabil poem liric, imn glorificator înălțat în melancolie, hrănit din durere, articulat pe adâncimile ironiei tragice.” – în „Cu Gheorghe Crăciun, despre imnul închinat deșertăciunii”, „Vatra” nr. 10-11/2007.
16. Marian Popa, *Competența și performanța*, Cartea Românească, București, 1982, p. 77.
17. Ibidem.
18. Ibidem, pp. 97-98.
19. Robert McKee, op. cit., p. 36.
20. D. I. Suchianu, Constantin Popescu, „Cuvânt înainte” la *Metamorfoze cinematografice sau Arta ecranizării*, Ed. Meridiane, 1975, p. 7.
21. Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, Meridiane, 1973, p. 156.
22. Pierre Assouline în dialog cu Jean-Luc Godard, în „Lire”, mai 1997, apud *Filmul și cărțile*, în „Lettre international”, toamna 1997.
23. Dumitru Carabăț, *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Meridiane, București, 1987.
24. Ibidem, p. 19 și passim.
25. Ibidem, p. 19 și passim.

Bibliography:

- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *The esthetics of film / Estetica filmului*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2007.
- Dumitru Carabăț, *From word to image. A suggestion for a theory of literature screening / De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Meridiane, București, 1987.
- Dumitru Carabăț, *Towards a poetics of the screenplay / Spre o poetică a scenariului cinematografic*, Casa de editură Pro, București, 1998.
- Robert McKee, *Story. Conținut, structură, metodă și principii scenaristice / Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, Asociația Filmtett, Cluj-Napoca, 2011.
- Marian Popa, *Competence and performance / Competența și performanța*, Cartea Românească, București, 1982.
- Frédéric Strauss & Anne Huet, *How to make a film / Cum se fac filmele*, Humanitas, București, 2008.
- Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, *Short dissertation of filmic analysis / Scurt tratat de analiză filmică*, All Educațional, București, 1995.