

Elena Monica Frunzaru  
Teatrul american la Hollywood

Copyright@ Elena Monica Frunzaru  
Copyright@ TRITONIC pentru ediția prezentă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
FRUNZARU, ELENA MONICA  
Teatrul american la Hollywood / Elena Monica Frunzaru,  
Editura Tritonic, București, 2019

ISBN: 978-606-749-430-3

Editor: Bogdan Hrib  
Coperta: Alexandra Bardan  
Tiparul realizat în România

Orice reproducere, totală sau parțială a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

**ELENA MONICA FRUNZARU**

## **TEATRUL AMERICAN LA HOLLYWOOD**



*București, 2019*

## CUPRINS

<b>Introducere.....</b>	<b>7</b>
-------------------------	----------

<b>Capitolul 1. Dialectica realismului cinematografic și a convenției teatrale în ecranizări americane emblematiche.....</b>	<b>9</b>
--	----------

1.1. Confluența dintre teatru și film.....	10
--	----

1.2. Piesa de teatru ca suport diegetic al filmului.....	26
--	----

1.3. Estetica spectacolului de teatru versus estetica filmului. Limbaj teatral și limbaj cinematografic – similitudini și deosebiri.....	46
--	----

1.4. Considerații finale.....	58
-------------------------------	----

<b>Capitolul 2. Portrete ale unor mari dramaturgi americani în lumea filmului.....</b>	<b>63</b>
--	-----------

2.1. Eugene O'Neill.....	69
--------------------------	----

2.2. Lillian Hellman.....	89
---------------------------	----

2.3. Clifford Odets.....	104
--------------------------	-----

2.4. Maxwell Anderson.....	112
----------------------------	-----

2.5. Thornton Wilder.....	122
---------------------------	-----

2.6. Arthur Miller.....	127
-------------------------	-----

2.7. Tennessee Williams.....	140
------------------------------	-----

2.8. Edward Albee.....	153
------------------------	-----

2.9. Neil Simon.....	163
----------------------	-----

2.10. Concluzii.....	171
----------------------	-----

<b>Capitolul 3. Spiritul epocii reflectat în ecranizările cinematografiei americane de ieri și de astăzi.....</b>	<b>175</b>
---	------------

3.1. Teme majore ale teatrului american (materialismul, fragmentarea familiei, visul american) reflectate în filmele Hollywood-ului.....	175
--	-----

3.2. Piese marcante în viziunea unor mari cineaști.....	188
---	-----

<b>Capitolul 4. Mimesis-ul sau oglindirea identității americane.....</b>	<b>246</b>
--	------------

4.1. Cenzura și <i>Production Code</i> (codul de producție). America „profundă” versus ” <i>West and East Coasts</i> ”.....	246
---	-----

4.2. Noile valori sociale privind egalitatea de gen și nediscriminarea rasială. Evoluția mentalului colectiv reflectată în filmul american postbelic și contemporan.....	307
--	-----

4.2.1. Discriminarea de gen în teatrul american ecranizat.....	308
--	-----

4.2.2. Discriminarea rasială în teatrul american ecranizat.....	321
---	-----

4.3. Valoarea culturală versus entertainment. Box office în teatru asigură box office în film.....	332
--	-----

4.4. Concluzii.....	340
---------------------	-----

<b>Concluzii.....</b>	<b>344</b>
-----------------------	------------

<b>Bibliografie.....</b>	<b>352</b>
--------------------------	------------

<b>Anexa 1.....</b>	<b>367</b>
---------------------	------------

Caracterul inovator al lucrării constă, de asemenea, în abordarea teatrului ecranizat din perspectiva intermedială printr-o analiză comparativă a celor două medii care participă la sincretismul artelor. Analiza filmelor este însoțită de o analiză de conținut a arhivei *Production Code Administration – Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records* (PCA). Prin urmare, lucrarea prezintă într-o manieră integrată elemente teoretice, analiza unor documente sociale și analiza ecranizărilor pieselor de teatru americane care au avut succes pe scena de teatru din America, cu precădere pe Broadway.

Lucrarea conține o parte teoretică și o parte aplicativă. Partea teoretică asigură fundamentul teoretic-explicativ al demersurilor practice prin analiza critică a celor mai semnificative contribuții la studiul teatrului american ecranizat, compară teatrul și filmul și evidențiază specificitatea relației intermediale dintre aceste două arte surori. Partea aplicativă prezintă marii dramaturgi americani și contribuția lor adusă cinematografiei, dezbate temele majore ale teatrului ecranizat în contextul socio-politic al vremii și realizează o analiză de film a celor mai reprezentative ecranizări ale marilor dramaturgi americani ai secolului XX.

## Capitolul 1. Dialectica realismului cinematografic și a convenției teatrale în ecranizări americane emblematic

**Relația** dintre teatru și film în crearea teatrului ecranizat a provocat două tipuri de reacții opuse în rândul criticilor. Prima perspectivă urmărește această relație ca pe o luptă „pe viață și pe moarte” între cele două genuri rivale, mergând până la ideea de „universuri paralele” care nu comunică unul cu celălalt (Musser, 2007). A doua perspectivă este mai prietenoasă și conferă noi denumiri acestei relații precum *interferență culturală*, *convergență a artelor* sau *mediamorfoză*. Indiferent de poziția criticilor, *pro* sau *contra*, consider că teatrul ecranizat are valoare artistică suficientă pentru a justifica interesul și reacțiile provocate, iar similaritățile dintre teatru și film pot fi argumente pentru analize comparative ale celor două arte surori. Astfel, Robert Knopf, în antologia *Theater and Film*, recomandă studiul teatrului și al filmului împreună, prin compararea unei piese de teatru cu adaptarea ecranizată a textului piesei respective. Robert Knopf susține că relația dintre film și teatru „trebuie să se bazeze nu doar pe istoria și teoria celor două medii de comunicare, ci și pe contribuțiile celor mai influenți artiști” (Knopf,

2005, p. 59), autorul făcând referire cu precădere la regizori și scenariști care interpretează și adaptează textul unei piese de teatru în cadrul unui film.

Prezentul capitol se concentrează asupra conceptului de teatru ecranizat, în aspectele sale generale, pe care îl înfățișează, bunăoară, ca interferență între două entități distincte ai cărei creatori se exprimă în cadrul celor două arte. De asemenea, în acest capitol se va aborda *intermedialitatea*, transpunere a suportului diegetic dintr-un mediu în altul, ca formă particulară de intertextualitate, de translare a convențiilor estetice. Astfel, filmul nu se va analiza din punctul de vedere al fidelității față de piesă, ci prin prisma intertextualității, a modului în care a fost realizat, căutând a lămuri dacă mesajul a ajuns clar dintr-un mediu în celălalt. În final, capitolul va trata similitudinile și diferențele dintre cele două medii, pornind de la contribuția unor mari teoreticieni și creatori la conturarea celor două medii de comunicare.

### 1.1. Confluența dintre teatru și film

Întâlnirea teatrului cu filmul a fost de bun augur datorită faptului că a generat o nouă sinergie a artelor, o împletire surprinzătoare și o nouă *imersiune* senzorială. Crearea teatrului ecranizat nu a fost realizată din rațiuni bine stabilite sau previzibile, ci din curiozitatea specifică exploratorilor de noi tărâmurii și direcții. Însuși deschizătorul de drumuri în arta filmului, Georges Méliés, vedea în cinematograf

perfecționarea „fantasticului” teatral (Bazin, 1967, p. 84). Este evident că nu se știa traseul și nici rezultatul aceluia nou experiment, însă dezvoltarea și evoluția ulterioară merită cercetate. Acea nouă experiență situată la începuturile cinematografului a dus la apariția *artei hibrid*<sup>1</sup> – teatrul ecranizat – și a oferit oportunități de explorare, comparare și analiză a teatrului și a filmului. Altfel spus, teatrul ecranizat a apărut ca o formă de intermedialitate artistică, definită la modul general ca transpunere a suportului diegetic dintr-un mediu în altul, formă particulară de intertextualitate de translare a convențiilor estetice. Aceasta implică deprinderea de a vedea și asculta transpunerea dintr-un mediu în altul (Balme, 2006). Intermedialitatea semnifică faptul că teatrul, ca formă de artă, este conectat cu proprietățile sale specifice altui mediu de comunicare, ducând la o „specificitate media” adică la o formă a esențialismului în media.

Conceptul de *specificitate media* este prefigurat încă din 1766 în eseul „*Laokoon*” al scriitorului și filosofului german Gotthold Ephraim Lessing, care face diferența între artele spațiale și artele temporale. Intermedialitatea, ca noțiune, a fost adoptată și extinsă atât în studiul noilor media cât și în studiul filmului și

1 Hibriditatea a fost definită ca o interpenetrare între medii de către Marshall McLuhan. Amy Peterson Jensen folosește termenul de „hibriditate” pentru a se referi la interacțiunea dintre două medii sau entități în cadrul unei convergențe. Heiner Müller, Marcos Bequer și Jose Gatti susțin că „hibriditatea” nu se referă la combinarea mediilor pe baza unei echivalențe, ci mai mult la o relație ierarhică (Bay-Cheng, Kattenbelt și Lavender, 2010, p. 18).

al teatrului (Balme, 2006). În lucrarea de față, această noțiune se va referi la reconfigurarea relației teatru-film, două medii de comunicare și creare artistică dar și două moduri de interpretare a realității rezultante din percepția receptorului de artă. În abordarea intermedialității, lucrarea se va concentra pe relațiile și dinamica dintre cele două medii, pe modul în care filmul încorporează teatrul și inițiază melanjul sau dialogul cu teatrul. Filmul este un mediu în continuă schimbare care poate dezvolta relații cu teatrul și care poate trece dincolo de scenă. Susan Sontag susține că, spre deosebire de teatru, „filmul poate reprezenta orice”. Opinia este susținută și de Robert Stam prin afirmația conform căreia cinematografia ca tehnologie a reprezentării este echipată astfel încât să facă față tuturor temporalităților și spațialităților (Citat în Hutcheon, 2006, p. 59).

Intermedialitatea este poetic închipuită de către Lars Elleström ca o punte între diferențele mediale (Citat în Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender, & Nelson, 2010, p. 15), ceea ce implică o viziune dialogică a relației dintre medii. Literatura a constituit, în general, sursa de inspirație pentru arta cinematografică, iar scenariul filmului a îmbrățișat textul dramatic prin respectarea conflictului, dialogului și personajelor.

Cineaștii au apelat la teatrul american din considerente ce țin de reflectarea realității sociale și totodată de capacitatea mesajului piesei de a transcende ecranul și a ajunge la un public cât mai numeros. Așadar, s-a făcut apel la prestigiul scenei pentru a

asigura succesul și pe marele ecran. Interferenței dintre teatru și film îi corespunde sincretismul artelor și efectul pe care îl produce asupra publicului. De-a lungul mileniilor, accentul a fost pus pe textul rostit, în timp ce, în prezent, se caută alte mijloace prin care teatralitatea să fie exprimată – mijloace cinemactice – sau prin preluarea teatralității de către o altă artă, filmul. Cu toate că cinematografia a fost la început preocupată de demarcarea propriilor granițe, de structurarea propriului limbaj și de dezvoltarea autonomiei, după cel de-al Doilea Război Mondial filmul a depășit aceste complexe ale copilăriei, uneori prin contopirea cu teatrul într-o sinteză de o mare complexitate artistică. Se poate observa renunțarea la orgolii sau temeri în rândul cineaștilor, cărora nu le mai este teamă să recurgă la texte consacrate și să le confere alte forme ca să le împlinească sensul original, nu le mai este teamă de legătura cu teatrul și nu mai neagă îngemănarea lui cu filmul. Mai mult, André Bazin pune problema specificității teatrului ecranizat și conchide că ecranizările pieselor de după cel de-al Doilea Război Mondial sunt fidele textului, iar regizorii țin să sublinieze caracterul teatral al adaptărilor (Bazin, 1967, pp. 86–89).

Filmul nu este doar un cadru de manifestare pentru teatru, ci și un mediu în care se creează o metamorfoză fertilă, propice desfășurării actului artistic inovator, o mediamorfoză care-și alcătuiește propria specificitate media. Dialogul dintre arte este posibil, se pare că ele transcend într-un singur punct și își exprimă propria medialitate. Paradoxul este că

aceste două arte surori își exprimă propria medialitate în timp ce converg pentru a împleni textul și imaginile vizuale. Astfel, se oferă șansa ca echivalențele dinamice să intervină, să reconfigureze înțelesurile adaptării și să oglindească diferite aspecte ale relației text- imagine. Putem spune că mediamorfoza teatrului și a filmului poate fi reprezentată prin două cercuri la intersecția cărora se află teatrul ecranizat (Figura 1).

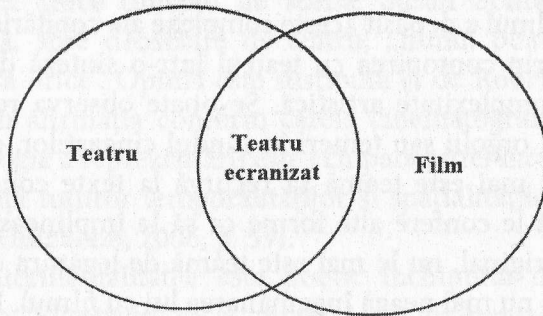


Figura 1. Teatrul ecranizat – interferență a teatrului și a filmului

Relațiile mediale între verbalitate și vizualitate necesită o interpretare nouă și o reconfigurare a mesajului dramatic. Teatrul ecranizat, purtând moștenirea teatrală, aduce în discuție diferite aspecte ale relației text- imagine, redarea semnificațiilor dramatice în limitele vizionabilității și reconstruirea jocului actoricesc și a mizanscenei.

În prezent, scenariul intermedial este studiat cu mai mare interes decât la începuturi (perioadă în care confluența era considerată „erezie”) și se acordă mai multă atenție intertextualității cu scopul de a crea un liant între cele două arte, un dialog din perspectivă intermedială dar și transmedială. Astfel, André Bazin, în celebra lui carte *Ce este cinematograful?* menționează că în perioada scrierii eseurilor sale despre cinematografie, teatrul ecranizat era considerat „erezie” (Bazin, 1967, p. 82). Totuși, există ecranizări timpurii ale pieselor de teatru care au reușit să capteze textul-sursă în tot înțelesul său și să-și păstreze caracterul de film exact prin această capacitate de asimilare și integrare. Un exemplu este filmul mut *What Price Glory* din 1926, în regia lui Raoul Walsh, care surprinde esența piesei lui Maxwell Anderson și o transpune în imagini. Ecranizarea este eliberată de elementele de teatralitate, chiar dacă în câteva secvențe actorii stau cu fața la cameră, ca și cum ar vorbi publicului. Fiind o comedie, este potrivit ca actorii să reacționeze într-un mod exagerat, gesturile lor sunt mai ample și captează atenția, dar nicio clipă nu există impresia că acțiunea se întâmplă pe scenă. Trei ani de zile mai târziu, Raoul Walsh a regizat un musical după această piesă, a creat filme sonore intitulate *The Cock-Eyed World* (1929) și *Women of All Nations* (1931), avându-i în distribuție pe Edmund Lowe și Victor McLaglen, care au jucat și în *What Price Glory*. Versiunea din 1952, regizată de John Ford, este un remake al ecranizării din 1926 a lui Raoul Walsh, deși nu a fost folosit scenariul versiunii inițiale a lui Maxwell Anderson.

Din perspectiva teoreticienilor se observă tentativa acestora de a depăși limitele impuse celor două medii de comunicare, adevărate paravane de despărțire menite să le țină la distanță de dragul prejudecăților, tentativă care cere obiectivitate și un anumit grad de onestitate. Încă din anul 1914, Filippo Tommaso Marinetti vedea în interferența teatrului cu filmul un experiment de o polivalență artistică valoroasă, menit să ofere noi senzații care să treacă dincolo de realitatea perceptibilă și să dezvolte arta spectacolului (Sontag, 1966). În acest scop el își exprima convingerea că teatrul trebuie să converge către instrumentele media (lumini, tehnologie și decoruri care să introducă publicul într-o lume reală sau virtuală) și în special către film, ducând la ideea estetică futuristă de simultaneitate. Argumentele pe care autorul le aduce sunt în beneficiul teatrului, deoarece convergența cu alte medii și în mod special cu filmul lărgțește și îmbogățește experiența spectacologică și permite sintezei teatrale să fie realizată într-o perioadă mai scurtă, atât timp cât toate aceste elemente ar putea fi prezentate simultan.

Allardyce Nicoll afirma, în 1936, că filmele se inspiră și se bazează pe romane și piese de teatru (Allardyce, 1936, p. 48). La începuturile cinematografului, teatrul a fost punctul de reper în realizarea filmelor, influențând estetica filmică în ceea ce privește jocul actorilor, mizanscena sau structurile narrative.

Critici precum A. Nicholas Vardac, Peter Brooks, Martin Meisel și Michael Booth (Citat în

Brewster & Jacobs, 2003, p. vi) afirmă că toate acestea – jocul actorilor, mizanscena și structurile narrative – devoalau fotografierea scenei de teatru în film. Deci nu se poate vorbi de creația *ex nihilo* a filmului și implicit a teatrului ecranizat, fiind astfel firesc ca o artă nou apărută să-și dezvolte ansamblul însușirilor specifice, metoda creației artistice și criteriilor estetice apelând la artele deja existente. André Bazin susține că evoluția filmului a fost determinată de influențele celorlalte arte consacrate, în mod special de teatru, evidențiind subordonarea filmului față de teatru (Bazin, 1967, p. 63). De asemenea, el precizează că acest fenomen este frecvent întâlnit în istoria artelor și recomandă ca o artă nou apărută să le imite pe cele deja evolute, urmând ca apoi să-și stabilească treptat setul de norme și traiectoria evolutivă (Bazin, 1967, p. 64). Într-o oarecare măsură, criticul francez oferă și un procent al adaptărilor pieselor de teatru: „jumătate din operele literare și trei sferturi din producțiile cinematografice ar fi sucursale ale teatrului” (Bazin, 1967, p. 87). O altă evaluare statistică este realizată de Michael Quinn, care susține că 50-60% dintre filmele produse de Paramount între anii 1913-1915 sunt adaptări ale pieselor de teatru și că alte 25% vor fi realizate în anii ce vor urma (Brewster & Jacobs, 2003, p. vi). Thomas L. Erskine și James M. Welsh susțin faptul că, la începuturile cinematografului, piesele de teatru erau filmate în scopul obținerii „prestigiului” scenei dar, cu timpul, s-a renunțat la acest procedeu datorită existenței unor limitări ale teatrului în privința efectelor și procedeele artistice (Erskine & Welsh, 2000, p. viii).

Desigur, există și voci care pledează în favoarea autonomiei filmului în relația cu teatrul. Regizorul Ingmar Bergman declară ferm că teatrul nu are nicio legătură cu filmul și se exprimă împotriva fotografierii piesei de teatru în film (Citat în Erskine, Welsh, Tibbetts, & Williams, 2000, p. vii). În același sens, Luigi Pirandello susținea că filmul trebuie să renunțe la teatru sau literatură, să-și dezvolte propria estetică și să nu se mai lase ghidat de estetica scenei de teatru (Allardyce, 1936, p. 48). Dar Luigi Pirandello accepta realitatea conform căreia filmele se bazează pe romane și piese de teatru, cu alte cuvinte, că există o relație între ele! Astfel, observăm o reticență (sau, poate chiar o teamă) în a accepta geneza teatrului ecranizat. Cu siguranță că se pleacă de la ideea că teatrul este un amic fals, cineastul fiind tentat să fotografieze teatrul, să nu-și utilizeze creativitatea artistică și să copieze modelul teatral. În consecință, se pune problema autonomiei filmului, existând pericolul ca filmul să nu aibă independență proprie și să se sprijine pe teatru ca pe o cârjă. (Bazin, 1967, p. 63). Erwin Panofsky, critic sever al filmului „teatral”, declară că orice încercare a cinematografeiei de a prezenta verbalul din teatru în film eșuează conform principiului care stipulează vizualitatea ca dimensiune principală a filmului (Citat în Mast, Cohen, & Braudy, 1992, p. 351). Acesta susține emanciparea filmului față de modelele teatrale. De exemplu, susține renunțarea la distanța dintre obiectele de mobilier, la filmarea frontală a camerei care lasă impresia de spectacol teatral, la structurile narrative și actoria cu

gesturi amplificate sau exagerate, în scopul obținerii autonomiei estetice (Sontag, 1966). Erwin Panofsky este declarat împotriva fotografierii scenei de teatru în film, afirmând că filmul fotografiază realitatea, nu scena de teatru. Prin urmare, apelarea la limbajul teatral nu este constructivă pentru dezvoltarea limbajului cinematografic. Mai mult, tiparele teatrale trebuie lăsate în urmă pentru a dezvolta și perfecționa tipare cinematografice.

Firește, și-au făcut loc și opinii conform cărora filmul este un pericol pentru teatru până într-acolo încât se pune problema supraviețuirii acestuia din urmă ca artă. „Va supraviețui teatrul?” se întreabă Allardyce Nicoll care, în 1936, susținea că singura șansă de supraviețuire a teatrului este să redescopere convenția teatrală exercitată corect (Allardyce, 1936, p. 184). Vsevolod Meyerhold susține, de asemenea, că teatrul mai are o speranță prin emularea cinematografeiei, prin punerea în scenă a pieselor la scală industrială, în săli mari care să permită accesul miilor de spectatori, ca la cinematograful (Citat în Sontag, 1966). Conform unuia dintre principiile mediamorfozei, în momentul apariției unui mediu nou de comunicare, celelalte medii vechi nu mor, ci se adaptează și evoluează (Fidler, 2004, p. 3). Prin urmare, pentru a nu dispărea, teatrul este constrâns să se adapteze și să evolueze pentru a supraviețui într-un mediu schimbător.

În cazul teatrului american ecranizat, interdisciplinaritatea este rezultatul unui *credo* artistic care dublează realismul american și care se