

TEATRUL
la
TELEVIZIUNE



DILEME ȘI CERTITUDINI

Demnă de elogii este acțiunea consecventă de valorificare, prin intermediul micului ecran, a dramaturgiei naționale. Victor Ion Popa, cu piesa *Răzbunarea susleurului* (Teatrul din Timișoara), Mihail Sebastian cu *Jocul de-a vacanța* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), Lucian Blaga cu *Anton Pann* (Teatrul Național din Iași) și, mai recent, din nou Victor Ion Popa, cu piesa *Rășpîntia cea mare*, spectacol al Teatrului „Victor Ion Popa” din Bîrlad, au intrat în repertoriul televiziunii. Se confirmă iar și iar că avem o foarte interesantă dramaturgie, scriitorii de valoare mereu actuală, mereu proaspătă, pe care teatrele din Capitală îi descoperă atît de greu, atît de încet, opere care pot figura cu cîinste pe afișele celor mai prestigioase teatre bucureștene, dar cel mai adesea nu figurează. Felicitări, deci, teatrului din Bîrlad care a realizat un foarte bun spectacol cu o foarte bună piesă din tezaurul prea puțin cunoscut și prea puțin valorificat al dramaturgiei noastre; felicitări televiziunii, care a difuzat acest spectacol în toată țara. Fie ca Mihail Sorbul și Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu și Mihail Sebastian, Al. Kirîțescu și Victor Eftimiu, N. Iorga și Lucian Blaga, G. Călinescu și V. I. Popa, Tudor Mușatescu și Gh. Ciprian să aștepte un loc permanent pe scenele importante ale țării.

Televiziunea a găsit un bun mijloc de a face istorie literară, dramatizînd schițe și nuvele ale scriitorilor noștri din trecut. Reținem, dintre emisiunile ultimelor luni, acelea dedicate unor ecranizări după lucrări de I. Slavici, C. Negruzzi, N. Gane, Emil Gîrleanu, D. Teleor, Barbu Delavrancea, Gala Galaction, P. Locusteanu. Adaptările au fost, în general, inspirate, bine interpretate de actori de la cele mai diferite teatre. De ce nu intră însă, în repertoriul Microantologiei TV ori al Studioului mic, și navelistica scriitorilor contemporani? Dacă intervine criteriul cronologic, atunci va trebui să așteptăm cam mult pînă să vină rîndul lui Marin Preda și Eugen Barbu, D. R. Popescu și Fănuș Neagu, N. Țic și T. Mazilu, N. Velea și Al. I. Ghilia, Ion Băieșu și

Ștefan Bănuțescu, Vasile Rebreanu și George Bălăiță, precum și alți prozatori talentați care scriu în și despre a doua jumătate a secolului al XX-lea. Între Emil Gîrleanu și D. Teodor încăpea, fără discuție și fără nici o pierdere artistică, oricare dintre scriitorii contemporani citați mai sus. Mai mult, ar fi fost o bună ilustrare a evoluției pe care a parcurs-o proza românească, de la Costache Negruzzi, să spunem, pînă la tînărul care a debutat alaltăieri în „Gazeta literară” sau „Lucefărul”...

* * *

În discuții cu totul particulare, cîteva actori tineri se întrebau îngrijorați dacă evoluția lor în cadrul unor emisiuni ale televiziunii (firește, nu emisiuni de teatru) nu ar avea repercusiuni nefaste asupra talentului și prestigiului lor de interpreți. Sincer vorbind, ne-am pus și noi, în cîteva rînduri, această întrebare. Nu toate emisiunile televiziunii folosesc actori pentru fapte artistice, în speță pentru interpretarea unor texte literare, iar întrebuintărea actorului în prezentări seci, în comperaje îndoielnice, în comentarii de duzină duc, inevitabil, la uzura morală a talentului său. Din fericire însă, categoriile citate mai sus devin mai rare în cadrul programului de la televiziune, tendința de a conferi o ținută artistică textelor dezbătute de actori se face simțită. Deșigur, nu vom uita că un actor de talia lui Toma Caragiu a fost pus în penibilă situație de a susține un comperaj mediocru în cadrul unei emisiuni de varietăți, distribuindu-i-se rolul ingrat de a înveseli publicul cu anecdote nesărate despre pescari și vînători, după cum nu vom uita chinul supraomnesc al unor interpreți talentați de a rosti cursiv și frumos texte anoste, fastidioase, de prezentări așternute la repezeală pe bucațele de hîrtie atoaterăbdătoare. Evident, aceste „mariage” s-au dovedit precare, jignitoare și chiar primejdioase pentru vocația celor în cauză. E ca și cum ai pofti un doctor în electronică să-ți repare fierul de călcat...

Problema este, deci, de ordin calitativ. Aducerea actorului de teatru în fața camerelor de luat vederi nu este prin ea însăși o ignominie; numai că, atunci cînd aceasta se face fără respect pentru profesiunea și talentul interpretului, devine un atentat moral odios. Dimpotrivă, actorul aflat în posesia unui text de calitate se verifică de minune pe micul ecran, așa cum se poate verifica și în film, își încearcă nu numai capacitatea de improvizație, dar și gestică, mimică, dicțiunea și, mai presus de toate, naturalitatea. Din acest punct de vedere, televiziunea este o școală, dar, ca orice școală, nu are voie să ocolească gramatica și ortografia. Agramatismul strident al unor texte poate lăsa urme dureroase în formația profesională a unor actori, mai ales a celor tineri.

Exemple pozitive: evoluția plină de firesc și nu lipsită de farmec a lui Val. Plătăreanu în cadrul „Clubului tineretii”, ca și aceea a unor colegi mai tineri (Luminița Iacobescu, Florian Pitiș etc.), debutul lui Ion Bessoiu ca prezentator al unor spectacole televizate, amuzanta interpretare a unor texte de muzică ușoară de către actorii Dumitru Furdui, Vasilica Tastaman, Marga Barbu, Mircea Albuțescu, Amza Pellea, Tamara Buciuțeanu ș.a., într-o emisiune de muzică ușoară — din păcate, cam echivocă sub raportul direcției critice —, ținuta degajată, volubilă și documentată a Flaviei Buref, „coordonatoarea” diverselor colecții și pasiuni etc.

Nu! Televiziunea (cînd se străduiește) nu este un mormînt al vocației actricești!

* * *

Una din coordonatele teatrului este relația scenă-sală. O seamă de curenți se întrețin în permanență în spațiul dintre scenă și sală, alcătuint limbajul ascuns, tainic, prin care interpretii și spectatorii comunică între ei, dincolo, sau, mai exact, paralel cu textul, condiționat de el. Actorul simte, pe scenă, cînd a stabilit comunicarea cu sala și cînd nu. De aceea, orice modalitate dramatică este teoretic posibilă, cu condiția să favorizeze această comunicare.

La televiziune, relația cardinală amintită absentează. Spectatorul, instalat comod în fotoliul particular — și prin acest fotoliu înțeleg un complex de dispoziții intelectual-afective, de stări de spirit, de împrejurări psihologice și, chiar, fiziologice —, primește fără să poată oferi, iar actorul, în studio, despărțit de public, oferă, fără să poată primi. Comunicarea directă nu se stabilește. Ca atare, aici, la televiziune, nu orice modalitate dramatică este posibilă; într-un cuvînt, există piese „telegenice” și piese „netelegenice”. În prima categorie aș numi, în primul rînd, piesele de acțiune sau cele de dezbateri, al căror potențial dramatic se sprijină mai ales pe forța mișcării și pe vigoarea dialogului. Nuanțele de atmosferă, fără participarea unei săli vii, sînt, cred, imposibil de realizat

la înălțimea textului. Explicabil, deci, de ce televiziunea și-a compus un repertoriu *dinamic*, selectînd acele lucrări dramatice care implică o anume violență a ciocnirilor, tonuri înalte, înfruntări vii, o spectaculozitate frapantă (fără să fie neapărat exterioară), apelînd la Dürrenmatt, Camus, Rose, Albee, la piese cu o structură conflictuală fermă, decisă, accentuat dinamică. Factura vocativă — ca s-o numim astfel — a pieselor „tele- genice”, combativitatea directă, opoziția flagrantă de atitudini întretin tensiunea spec- tatorilor la orice distanță, obțin o convocare individuală a acestora, în timp ce piesele „de atmosferă” sau „de culoare” nu se pot lipsi, după părerea mea, de atmosfera sălii de spectacole, de prezența fizică și spirituală a publicului din staluri.

* * *

S-a vorbit și se vorbește mult despre dramaturgia lui Edward Albee, un „furios” sui generis, cel mai cunoscut și, se pare, cel mai interesant dintre tinerii autori de teatru americani, un soi de disperat răzvrătit, care agită violent steagul demistificărilor, al denunțării falsului și minciunii, răscolind zgomotos straturile cele mai frumos așezate ale moralității burgheze. Albee este un distructiv și un sceptic — mai de mult ar fi fost numit cinic, dar cinismul nu mai constituie acum, îndeosebi în literatura occiden- tală, o raritate —, el are patima demascării și o voluptate iconoclastă, mult sarcasm și multă naivitate, e pornit să dărime toate falsele adevăruri, fără să țină seama de existența unor adevăruri autentice, destramă cu dușmănie iluziile și convențiile. Piesele lui lasă un gust de amărăciune și disperare, de iremediabil și ireconciliabil, dar produc adînci reflecții asupra marilor și micilor neadevăruri ale existenței. E un mod de a curăți petele cu vitriol, dar e singurul mod (singurul știut și acceptat de dramaturg) de a-și striga dezgustul exasperat față de o atmosferă etică sufocantă, irațională și inumană. În faimoasa și strania sa piesă *Cui îi este frică de Virginia Woolf?* își împinge personajele — două perechi de soți onorabili — să se denune reciproc, să-și arunce necruțător acuzații grave și injurii, scormonind în cele mai obscure zone ale trecutului și ale conștiinței lor și scoțînd la suprafață meschinării ascunse o viață întreagă, aducîndu-și ofense cu o cruzime nemărginită. În numele cui se dezlănțuie aceste teribile măceluri ale conștiinței? Greu de răspuns. Poate că în numele rea- lității — crudă, nedreaptă, odioasă. Sau, poate, în numele unui adevăr omenesc superior, al unui ideal etic. Teoretic, Albee tăgăduiește actul critic conștient, delibe- rat, rațional. Dar nu este singurul scriitor care ține să se scuture de protecția ori- cărui ideal moral, dezmințind finalitatea gestului artistic. Ca și mulți alți contemporani ai lui, Edward Albee ridică mereu obstacole în calea înțelegerii și clasificării creației proprii; dacă exegetul e pus adeseori în încurcătură, cititorul sau spectatorul, vrînd- nevrînd, trebuie să aleagă și să separe materialul atît de rebarbativ, dar, în același timp, atît de pasionant al dramaturgiei sale.

Un ajutor, în acest sens, l-a dat spectatorilor noștri televiziunea, prezentînd în premieră piesa *Moartea Bessiei Smith* — lucrare profund semnificativă pentru direcția revoltei lui Albee, pentru ceea ce nu poate masca nici o declarație a autorului. Se știe, piesa este scrisă pe marginea unui eveniment autentic, petrecut în 1937, într-un oraș din sudul segregat al Statelor Unite. Rănită grav într-un accident de automobil, cîntă- reața de culoare Bessie Smith moare, fiindcă spitalele destinate exclusiv albilor au refuzat să-i acorde asistență medicală.

Moartea Bessiei Smith e un cutremurător strigăt de scribă și durere. Personajele trăiesc într-o tensiune perpetuă, se biciuiesc ele între ele — tatăl și fiica, iubitul și iubită — fiindcă nu știu în ce ar trebui să lovească, fiindcă îi irită totul, în jurul și înlăuntrul lor, fiindcă se înăbușă sub apăsarea unei vieți absurde. E o dramă golită de orice duioșie, de orice sentimentalism, sarcastică și dură; oamenii vor să se găsească, să se apropie unii de alții, iar cînd pare că s-au găsit, se îndepărtează, înspăimîntați de prăpastia care-i desparte, apoi căutarea începe din nou, obsedant, chinuitor, fără ieșire. Munți de prejudecăți și tone de ură s-au adunat, parcă, pentru a-i împiedica pe oameni să fie fericiți. Între sora de caritate, terorizată de un tată scăpătat și acrit, și doctorul cu convingeri liberaliste există raporturi complicate, bizare, o alternanță de atracție și repulsie, pasiune și dispreț, toate manifestîndu-se paroxistic într-un nesfîrșit lanț de reacții violente și contradictorii. Fără părtinire, intolerant, malițios, ironic, cu tristețe, mai ales cu tristețe, dramaturgul își supune personajele unei forțe irezistibile, aflate în ele și înafara lor, o forță nimicitoare, care le macină voința, puterea, credința și sentimentele. Această forță malefică ar putea fi numită societatea capitalistă, sau morala burgheză, sau civilizația modernă, sau viața însăși... Autorul refuză să-i spună pe nume. Cert e că toți se simt sufocați (atmosfera e oarecum similară cu aceea din

piesa lui Miller — *Amintirea a două zile de luni*, sau cu aceea din piesele lui Tennessee Williams, dar mai explozivă) și vor să plece. Doctorul, „nemulțumitul“, rebelul, are o singură aspirație certă: „Să plec de aici!“ Sora trăiește, în planul ei, mai confuz, aceeași nevoie acută de aer. „Sînt sătulă! — strigă ea. Mi-e silă!“ „M-am săturat de lumea asta în care trăiesc!“ „Mi-e scîrbă! Mi-e scîrbă de adevăr!“ „Mi-e lehamite să mint mai departe!“ „Vreau să fug!“ Infirmerul negru năzuiește, de asemenea, să plece, undeva în Nord, ca să poată învăța, să poată scăpa de umilință. O demență centrifugă îi domină pe toți, fără excepție, iar tragedia pe care o sugerează autorul e că toți vor rămîne pe loc, deoarece forța care-i ține încătușați de condiția prezentă, care-i învrăjbește și-i apasă, e mai tare decît ei. Pe ecranul acestor spasme ale voinței — puternică și adevărată, palpabilă, singeroasă, revelator de materială în contextul obscurilor căutări ale personajelor, se declanșează tragedia cea mare a piesei, moartea absurdă a Bessiei Smith, cîntăreața neagră alungată din fața spitalelor pentru albi. Doctorul rebel și „înstrăinat“ ar fi vrut, în ciuda opreliștilor, s-o salveze pe cîntăreața, dar e prea tîrziu. Moartea Bessiei Smith modifică brusc întreaga perspectivă a dramelor petrecute pînă atunci, demonstrînd că există dureri umane mai mari, că există în societate un Rău imens, care poate fi văzut, simțit și distrus: ura. Ura culpabilă, ura asasină, ura care îl descalfică pe om. Bessie Smith nu apare deloc în piesă, nu rostește nici o vorbă, nu se arată în fața spectatorilor, dar prezența ei invadează dintr-o dată universul zburciat al celorlalți și, într-un fel, constituie o replică dată dilemelor acestora. În lumina „supradramei“ Bessiei Smith, piesa lui Edward Albee capătă o direcție critică precisă — crimele rasiste —, fiind, totodată, o fereastră spre sensurile adînci ale dramaturgiei controversatului scriitor.

În regia lui Cornel Todea, piesa a căpătat o dezvoltare cinematografică; un montaj dinamic alternează cele două planuri ale dramei, ritmînd intens desfășurarea acțiunii. Cursivitatea teatrală a lăsat locul unei treceri sincopate de la o secvență la alta, sugerînd cumva respirația gîfîită, astmatică a unei lumi dezechilibrată ce evoluează într-o atmosferă rarefiată. Există o așteptare continuă, ceva enigmatic și tragic plutește deasupra personajelor, umbra dușmană le urmărește pas cu pas, ca un Destin crîncen. Universul claustrat al eroilor e continuu sugerat de regie, culminînd cu finalul, în care Sora, nedumerită, încearcă să înțeleagă ceva din tragismul întimplărilor petrecute în preajma ei, repetă obsesiv: „De ce? De ce?“ și strînge crispăt gratiile unei închisori imaginare; „închisoarea“ ar fi însăși lumea pe care ea nu poate s-o priceapă și s-o accepte.

Familiarizați cu teatrul modern, cu dramaturgia occidentală contemporană, interpreții și-au apropiat fără dificultăți constituția psihologică și artistică specifică a personajelor lui Albee. Actorii au sesizat că fiecare dintre personajele piesei e bun și rău în același timp, sfîșiat de porniri contrarii, și au dat expresie acestor inadecvări interioare. Tatăl (George Mărutză) e un abulic, un individ care și-a pierdut puterea de a voi și de a porunci, dar se poartă în continuare despotice, fiindcă nu se poate împăca pentru nimic în lume cu situația de întretînire al fiicei, de pîrinte care trebuie să tolereze fiindcă e tolerat. Sora (Liliana Tomescu) pendulează înfinit între iubire și calcul egoist, își ascunde sensibilitatea aproape patologică printr-un sarcasm ostentativ, așînd o mască cinică, ar vrea să se desfacă de viața absurdă a cărei victimă este, dar, undeva, îi convine această viață și nu poate să renunțe la ea. Doctorul (Mircea Albulescu) se zbate între pasiune și convingeri, iar infirmerul negru (Adrian Georgescu), între lașitate și curaj. Toți au jucat nuanțat această destrămare lăuntrică, iar Mircea Albulescu (Jack) a înfățișat remarcabil durerea cumplită a bărbatului care a pierdut-o pe Bessie Smith.

Un nou spectacol în spiritul bunei tradiții teatrale a televiziunii.