

LECȚIE DE TELEPLAY OFF TVR

Televiziunea, una dintre cele mai importante tehnici de expresie din întreaga istorie a omenirii, și-a format în timp o estetică specifică, chiar dacă nu neapărat proprie. În materie de teatru tv, arta a șaptea și-a oferit limbajul deja constituit micului ecran, care l-a adoptat în conformitate cu rigorile sale. Domeniul ca atare continuă să fie însă susceptibil de perfecționare. De aceea, nu trebuie ratată ocazia de a învăța dintr-o exemplară ecranizare a unei piese de teatru (vizionată la TVR nu luni, ci vineri, 22 octombrie), știut fiind că cele mai profitabile lecții sînt cele practice.

După douăzeci de ani de la realizare, această producție de „teatre – film” nu și-a pierdut nici din acuratețe, nici din actualitate, iar faptul că textul e scris în 1966 nu are importanță decît în măsura în care îi permite cronicarului să aprecieze faptul că viziunea regizorală, deși se circumscrie perfect epocii, nu este „datată”, ci, din contra, impune printr-o clasică modernitate. **Echilibrul fragil (A Delicate Balance** – titlu tradus în românește și într-o variantă mai apăsătoare contradictorie: **Echilibrul instabil**) – i-a adus lui Edward Albee un Premiu Pulitzer, recunoaștere imediată a importanței demersului său.

Despre dramaturgul american format la incidența a două curente europene – teatrul absurdului și teatrul tinerilor furioși – s-a spus că, pășind pe urmele lui O'Neill și Tennessee Williams, nu și-a propus o atitudine justițiară, ci doar și-a dorit să smulgă masca ipocrită de pe fața unor noțiuni golite de conținut: bine, rău, dragoste, prietenie, viață, moarte, „înfruntînd fără să se cutremure cadavrul normelor morale”. Exorcizarea minciunii, a contrafacerii, a compromisului se produce cu ajutorul unei parodice ironii ce vizează direct vacuitatea valorilor. În mod paradoxal, acest tip de nihilism oferă promisiunea unei noi antifor-me. Termenul de „antiformă” desemnează perfect structura neconvențională a Echilibrului..., care i-a

convenit de minune regizorului Tony Richardson, cineast britanic, promotor al Free Cinema-ului, inițial om de televiziune, care și-a cîștigat notorietatea în 1959, cînd a transpus pe ecran piesa lui John Osborne **Privește înapoi cu minie**.

Montarea aceasta din 1973 îl descoperă pe Richardson într-un fel de „singurătate a alergătorului de cursă lungă” (altă reușită a sa, filmul cu acest titlu din 1962), care și-a propus turul de forță al unui spectacol de idei concentrat în spațiul restrîns al unei încăperi (celelalte locuri de joc din perimetrul apartamentului nefiind semnificative). Aliatul principal – limbajul filmic, respectiv iluminarea, unghiulația, încadratura și, nu în ultimul rînd, montajul.

Coșmarul infernului conjugal cotidian, conform tradițiilor civilizației transoceanice, apare prezentat într-o lumină neutră pentru că între mitul familiei și visul american granița este extrem de labilă. Cu atît mai mult cu cît nu absentează din ecuația indirecte investigații psihologice nici freudismul – ura reciprocă fiind alimentată nu doar de animozități mai mult sau mai puțin normale între două surori atît de diferite temperamental, ci și de culpabilități adulterine, certe sau ipotetice, ca și de erori sau chiar traume educaționale.

Frapantă ilustrare a conceptului hegelian de trecere a cantității în calitate, montajul servește deopotrivă analiza și sinteza, particularizarea și generalizarea, verismul și alegoria, într-o dialectică perpetuă. Din materia așa-zis brută a realității oferite de mizanscena propriuzisă se decupează secvența de secvență o coerență construcție plastică, avînd drept coordonate ideile înseși de alienare și incomunicabilitate. O dublă jalonare se obține prin alternarea momentelor dilatate la maximum cu cele comprimate pînă la elipsă.

Dialogul, abundent, este amendat într-un mod cu totul original, printr-o scandare defel monotonă, defel teatrală, care sugerează atît vidul spiritual, cît și automisti-

ficarea liber consimțită. Mișcările lente de aparat intensifică tensiunea dramatică doar aparent lipsită de miză, așa cum montajul în cadru (unde obiectele își au rolul lor – vezi paharul de băutură) vine să concureze montajul narativ, care nu se dezmințe, substituindu-se conflictului (în conformitate cu definiția dată de Eisenstein). Fundalul este vitalizat, creîndu-se o dinamică nouă a formelor, a sensurilor. Astfel că și în plan secund – pe circuitul reciproce influențe dintre literatură și cinematograful – se configurează definitivă aneantizare a relațiilor dintre cele șase personaje „găsite” atît de bine și de autor, și de regizor, și de interpreți.

Katharine Hepburn (Agnes), Paul Scofield (Tobias), Kate Reid (Claire), Lee Remick (Julia), Betsy Blair (Edna), Joseph Cotten (Harry) sînt obligați la o prestație actoricească specială dat fiind extraordinara frecvență (în raport cu planul mediu îndeobște folosit la preluările de spectacoale teatrale direct de pe scenă) a excepționalelor gros-planuri (formidabilul atu al televiziunii, în special!). Oglindă fidelă a mutilării progresive a naturii umane, la unison cu avalanșa vorbelor cu sau fără sens.

Imagina acestui microunivers claustrofob trimite cu gîndul la Kammerspielfilm, orientare manifestată pentru prima oară acum șaptezeci de ani și care a marcat un progres al manierei veridice de interpretare actoricească, dar și un progres al artei cinematografului în genere.

Dacă partener contemporan pentru Tony Richardson ar putea fi Nikita Mihalkov, cu al său **Fără martori** (filmul din 1983), trebuie amintit că Lupu Pick, cineast de origine română, a fost primul entuziast al acestui gen cinematografic născut din stilul lui Max Reinhardt, marele om de teatru.

IRINA COROIU

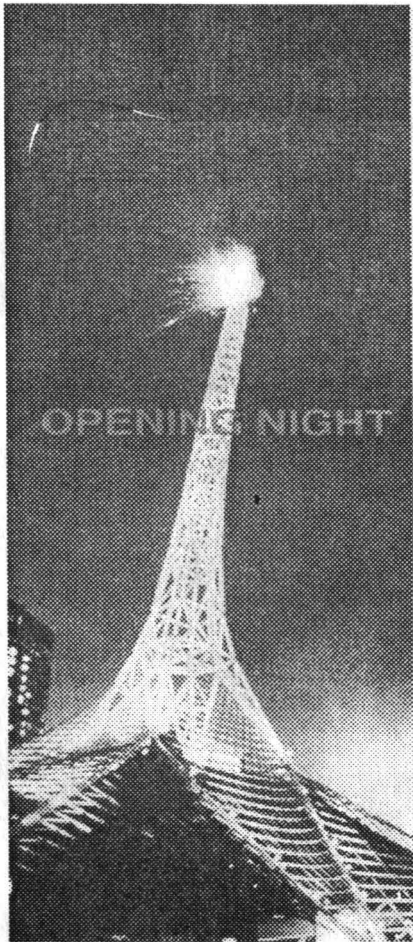
SCENA LUMII

Spectacole la antipod

Văzută de departe, Australia e un continent enigmatic. De aproape e și mai misterioasă. Un deșert imens, mărginit de orașe moderne (în sud și sud-est), coaste golașe în est și vest și un nord neprietenos, slăb populat. N-am impresia că aici e cunoscută concrețimea pe care noi o numim sat. În orice caz, nimeni nu mi-a vorbit acolo despre așezări rurale. Orașele sînt dezvoltate și suprad dezvoltate. Civilizația urbană cunoaște o cotă înaltă. Melbourne, pe care l-am vizitat, are un centru de clădiri vechi, somptuoase, sau zgîrie-nori îndrăzneți – în acest centru neexistînd locuințe, ci doar incinte cu servicii, magazine, restaurante, birouri; populația e răspîdită în case cu (doar) parter sau 1-3 niveluri. Vegetația e abundentă; parcuri enorme, pajiști întinse, tîpșane verzi în fața mai fiecărei case, sumedenie de arbori pe absolut toate străzile.

Centrul de artă și cultură în care s-a desfășurat Festivalul internațional are o geometrie cutezătoare, în volume suprapuse, inventiv-asamblate, iar în interior, săli și holuri vaste, decorate sobru, odihnitor. Aici au loc spectacole de teatru dramatic, de operă, concerte, expoziții, reprezentații caleidoscopice pentru copii, reuniuni artistice și științifice. Ideea de multifuncționalitate e omniprezentă. Teatrul Național din Craiova, în turneul său australian (primul teatru românesc ajuns aici), a beneficiat nu numai de sala cu peste 2 000 de locuri, ci și de unul din holuri, unde Ilie Gheorghe (maurul Aaron din Titus Andronicus), încurcat într-o plasă pescărească și cu sulițele romane înfipte în el, epilogă, furios, la sfîrșitul spectacolului, spre surprinderea celor ce ieșeau din sală.

Impresia produsă de reprezentațiile craiovene a fost puternică, iar ecurile în opinia publică, rezonante. În convorbiri, în interviurile pe care le-am luat unor personalități



Centrul de artă și cultură din Melbourne

culturale, în cronicile ziarelor și în comentariile televiziunii au apărut mereu sintagme de genul: „Noi n-am văzut niciodată ceva atât de interesant”, „Aveți regizori, scenografi și actori extraordinari”, „Singur acest afiș românesc ar fi justificat întregul Festival”.

Oricum, putem recunoaște și noi, cu nepărtinire, că în programul manifestării de la Melbourne un spectacol de teatru dramatic atât de fastuos nu mai era înscris. Se prezentau, în principal, concerte, balet, montări sincretice, pantomime, cabarete. Deci: concertul-spectacol *Follies*, venit de pe Broadway, un trio american de jazz, „James Morrison”, formația instrumentală australiană „Metro-dome”, expoziția de sculptură a fraților (americani) Mike și Duck Stom, o orchestră australiană de muzică de cameră, o companie de balet israeliană, un ansamblu de dans chinez și patru (ori cinci) spectacole de teatru dramatic. Ansamblului românesc i-a fost hărăzită cinstea de a inaugura Festivalul; i s-au rezervat și cinci reprezentații, care s-au bucurat de o foarte largă participare a publicului.

Am fost interesat în mod deosebit să văd și **Titus-ul** australian, realizat după o adaptare multilingvistică a piesei shakespeareiene de către un grup de actori. Era vorbit în vietnameză, chineză, franceză, poloneză, italiană, germană, engleză și în limba aborigenilor din statul Victoria, Woiwurrung, interpretii fiind australieni de diverse origini, dar și asiatici, și europeni.

Regizorul David Pflieger a conceput spectacolul ca o istorie singeroasă a luptelor dintre diverse triburi în cetatea mitică a Romei. După câte mi-a spus, el a dorit să facă unele aluzii și la controversele ce se iscă uneori în țara sa între diverse comunități, dar, firește, fără să aibă acuitatea celor din povestea shakespeareiană.

Juacat admirabil de tineri și tinere, în costume simple, într-o ambianță sonoră în care muzica și zgomotele sînt elemente de atmosferă dramatică, spectacolul se face înțeles de oricine. Se desfășoară într-o arenă de nisip. Trupa intră cu un camion, printr-o ușă grea, de fier (spațiul rond de joc e în hala unei foste uzine, acum dezafectate). Artiștii scormonesc în nisip și-și scot costumele de scenă ascunse în locuri numai de ei știute. Se îmbracă, se machiază, își pun puținele podoabe, exersează într-o tăcere deplină. Incep să joace din ce în ce mai nervos, intră în coliziuni brutale, folosesc drugi de fier, lanțuri, ciomege. Compoziția grupurilor, mișcările, atitudinile sînt realizate cu rigoare. Pedepsele se dau cu cruzime. În expresia verbală intervin strigăte, urlete, imprecății dezlănțuite, dar e clar că undeva, tănuț, e un diapazon care le reglează și le îmbină meșteșugit. Ard focuri, se aprind luminări, apar elemente de ritual sălbatic. Totul e însă înfăptuit cu simplitate și expresiv. Nu se folosesc elemente de îmbătrînire pentru cei în vîrstă, se mizează exclusiv pe sugestie.

Titus e scund, urît, mereu excedat, crunt. Spre final, chipul său capătă o lumină și o poezie ce captivează. Acțiunea devine corală. Ei vorbesc și cîntă împreună. Ușa de fier se deschide, camionul intră cu spatele, actorii strîng ceea ce au adus la început, se urcă în tăcere, mașina pleacă, poarta se închide cu un

zgomot lugubru. Publicul aplaudă din răsuputeri, dar artiștii nu se mai întorc. „Nu se mai întorc, iau povestea cu ei, în trecutul de unde au venit – îmi spune regizorul. Dar am făcut o excepție astă seară, fiindcă erau oaspeți străini, iar publicul n-ar fi plecat pînă nu-i revedea.”

E adevărat: se striga, se ovaționa, se tropăia și actorii au revenit doar pentru o clipă, trecînd ca niște umbre, într-o defilare curioasă, iute – numai o dată.

Un spectacol impresionant.

Am mai văzut (în afara Festivalului) premiera **Puterea obișnuinței** de Thomas Bernhard, la „Anthill Theatre”, unde m-a invitat compatriotul nostru Petru Gheorghiu-Dolj. El deține rolul principal (s-a stabilit în Australia cu cîțiva ani în urmă, e cunoscut mai ales ca actor de film și televiziune). Piesa se petrece într-un circ, unde directorul e și dirijorul orchestrei. Se chinuie cu angajații săi nu numai că să-i învețe să cînte corect la instrumentele lor, dar și ca să le facă educație cultural-muzicală. Jonglerul, dresorul, clovnul, nepoata ascultă atenți, dar cam grei de cap, se străduiesc, vin, pleacă, închegînd momente vesele, triste, într-un joc continuu de întîmplări mărunte. E o derulare statică de scenete fără importanță, dar compuse cu umor, uneori chiar cu vervă, cu melancolie și exasperări; nu e final – cum nu e început. Mi-amintea de o formulă veche din critica literară: „realismul unei felji de viață”.

Într-un autobuz de turneu al circuitului au loc aceste întîmplări. „Cam incomod” – am observat. „Dar e chiar un autobuz real – mi-a spus, jovial, regizorul Jean Pierre Mignon – pe care l-am cumpărat de la vechituri și l-am secționat.” Recunosc că scenograful Fred Mechoui și costumiera Rose Chong au lucrat cu iscusință la organizarea cadrului plastic în acest ambient.

Buni profesioniști, actorii jucau, toți, cu destoinicie, dar fără să evolueze, rămînînd permanent în tiparul fixat inițial. Evident că protagonistul, numit Caribaldi, era cel mai bun. Școala românească de artă dramatică și talentul binecunoscut al lui Petru Gheorghiu au făcut ca rolul să aibă pregnanță, vioiciune, farmec și l-au adus interpretului aplauze multe. Multe – de la puținii spectatori. L-au apreciat, probabil, simțul scenic, mobilitatea, glasul bine timbrat, adresa, comunicarea cu ceilalți și, desigur, inventivitatea în găsirea detaliilor configurative.

Convorbirea cu regizorul, francez de origine (a venit pe continent în 1978), mi-a relevat ambițiile repertoriale ale trupei (viitorul spectacol e de Molière – pînă acum, d-I Mignon a mai montat, pe diverse scene, lucrări de Beckett, Artaud, Cehov, Mrozek, Ibsen) și dorința de a găsi noi forme în cadrul unui realism pe care directorul de scenă îl numea esențial, iar eu l-am găsit, deocamdată, cam convențional. Oricum, ideea e a unei comunicări cît mai directe cu spectatorul. Și a unor reprezentații care să satisfacă gusturi diverse, cu piese culte.

VALENTIN SILVESTRU

Ilie Gheorghe (Aaron) și Mirela Cioabă (Tamora) în *Titus Andronicus*



foto: Ponch Hawkes