

# 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 „theatre – 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 înfrumusețează 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 dezmente, 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** (filmat în 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 răspîndită 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 sulilele 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

