LECŢIE DE TELEPLAY OFF TVR

Televiziunea, una dintre cele mai importante tehnici de expresie din întreaga istorie a omenirii, şi-a format în timp o estetică specifică, chiar dacă nu neapărat proprie. În materie de teatru tv, arta a şaptea şi-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 perfecţionare. De aceea, nu trebuie ratată ocazia de a învăţa dintr-o exemplară ecranizare a unei piese de teatru (vizionată la TVR nu luni, ci vineri, 22 octombrie), ştiut fiind că cele mai profitabile lecţii sînt cele practice.

După douăzeci de ani de la realizare, această producţie de „theatre – film" nu şi-a pierdut nici din acurateţe, nici din actualitate, iar faptul că textul e scris în 1966 nu are importanţă decît în măsura în care îi permite cronicarului să aprecieze faptul că viziunea regizorală, deşi se circumscrie perfect epocii, nu este „datată", ci, din contra, impune printr-o clasică modernitate. **Echilibru fragil (A Delicate Balance** – titlu tradus în româneşte şi într-o variantă mai apăsat contradictorie: **Echilibru instabil)** – i-a adus lui Edward Albee un Premiu Pulitzer, recunoaştere imediată a importanţei demersului său.

Despre dramaturgul american format la incidenţa a două curente europene – teatrul absurdului şi teatrul tinerilor furioşi – s-a spus că, păşind pe urmele lui O'Neill şi Tennessee Williams, nu şi-a propus o atitudine justiţiară, ci doar şi-a dorit să smulgă masca ipocrită de pe faţa unor noţiuni golite de conţinut: bine, rău, dragoste, prietenie, viaţă, 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 antiforme. Termenul de „antiformă" desemnează perfect structura neconvenţională a **Echilibrului...**, care i-a convenit de minune regizorului Tony Richardson, cineast britanic, promotor al Free Cinema-ului, iniţial om de televiziune, care şi-a cîştigat notorietatea în 1959, cînd a transpus pe ecran piesa lui John Osborne **Priveşte înapoi cu mînie**.

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

Coşmarul infernului conjugal cotidian, conform tradiţiilor civilizaţiei transoceanice, apare prezentat într-o lumină neutră pentru că între mitul familiei şi visul american graniţa este extrem de labilă. Cu atît mai mult cu cît nu absentează din ecuaţia indirectei investigaţii psihologice nici freudismul – ura reciprocă fiind alimentată nu doar de animozităţi mai mult sau mai puţin normale între două surori atît de diferite temperamental, ci şi de culpabilităţi adulterine, certe sau ipotetice, ca şi de erori sau chiar traume educaţionale.

Frapantă ilustrare a conceptului hegelian de trecere a cantităţii în calitate, montajul serveşte deopotrivă analiza şi sinteza, particularizarea şi generalizarea, verismul şi alegoria, într-o dialectică perpetuă. Din materia aşa-zis brută a realităţii oferite de mizanscena propriu-zisă se decupează secvenţă de secvenţă o coerentă construcţie plastică, avînd drept coordonate ideile însesi de alienare şi incomunicabilitate. O dublă jalonare se obţine 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 şi automistificarea liber consimţită. Mişcările lente de aparat intensifică tensiunea dramatică doar aparent lipsită de miză, aşa cum montajul în cadru (unde obiectele îşi au rolul lor – vezi paharul de băutură) vine să concureze montajul narativ, care nu se dezminte, substituindu-se conflictului (în conformitate cu definiţia dată de Eisenstein). Fundalul este vitalizat, creîndu-se o dinamică nouă a formelor, a sensurilor. Astfel că şi în plan secund – pe circuitul reciprocei influenţe dintre literatură şi cinematograf – se configurează definitiva aneantizare a relaţiilor dintre cele şase personaje „găsite" atît de bine şi de autor, şi de regizor, şi de interpreţi.

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

Imaginea acestui microunivers claustrofob trimite cu gîndul la Kammerspielfilm, orientare manifestată pentru prima oară acum şaptezeci de ani şi care a marcat un progres al manierei veridice de interpretare actoricească, dar şi 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 nutrit din stilul lui Max Reinhardt, marele om de teatru.

IRINA COROIU

Centrul de artă şi cultură din Melbourne

SCENA LUMII

Spectacole la antipod

Văzută de departe, Australia e un continent enigmatic. De aproape e şi mai misterioasă. Un deşert imens, mărginit de oraşe moderne (în sud şi sud-est), coaste golaşe în est şi vest şi un nord neprietenos, slab populat. N-am impresia că aici e cunoscută concreţimea pe care noi o numim sat. În orice caz, nimeni nu mi-a vorbit acolo despre aşezări rurale. Oraşele sînt dezvoltate şi supradezvoltate. Civilizaţia urbană cunoaşte o cotă înaltă. Melbourne, pe care l-am vizitat, are un centru de clădiri vechi, somptuoase, sau zgîrie-nori îndrăzneţi – în acest centru neexistînd locuinţe, ci doar incinte cu servicii, magazine, restaurante, birouri; populaţia e răspîndită în case cu (doar) parter sau 1-3 niveluri. Vegetaţia e abundentă; parcuri enorme, pajişti întinse, tăpşane verzi în faţa mai fiecărei case, sumedenie de arbori pe absolut toate străzile.

Centrul de artă şi cultură în care s-a desfăşurat Festivalul internaţional are o geometrie cutezătoare, în volume suprapuse, inventiv-asamblate, iar în interior, săli şi holuri vaste, decorate sobru, odihnitor. Aici au loc spectacole de teatru dramatic, de operă, concerte, expoziţii, reprezentaţii caleidoscopice pentru copii, reuniuni artistice şi ştiinţifice. Ideea de multifuncţionalitate e omniprezentă. Teatrul Naţional din Craiova, în turneul său australian (primul teatru românesc ajuns aici), a beneficiat nu numai de sala cu peste 2 000 de locuri, ci şi de unul din holuri, unde Ilie Gheorghe (maurul Aaron din **Titus Andronicus**), încurcat într-o plasă pescărească şi cu sulițele romane înfipte în el, epiloga, furios, la sfîrşitul spectacolului, spre surprinderea celor ce ieşeau din sală.

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

culturale, în cronicile ziarelor şi în comentariile televiziunii au apărut mereu sintagme de genul: „Noi n-am văzut niciodată ceva atît de interesant", „Aveţi regizori, scenografi şi actori extraordinari", „Singur acest afiş românesc ar fi justificat întregul Festival".

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

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

Regizorul David Pfleger a conceput spectacolul ca o istorie sîngeroasă a luptelor dintre diverse triburi în cetatea mitică a Romei. După cîte mi-a spus, el a dorit să facă unele aluzii şi la controversele ce se iscă uneori în ţara sa între diverse comunităţi, dar, firește, fără să aibă acuitatea celor din povestea shakespeariană.

Jucat admirabil de tineri şi tinere, în costume simple, într-o ambianţă sonoră în care muzica şi zgomotele sînt elemente de atmosferă dramatică, spectacolul se face înţeles de oricine. Se desfăşoară într-o arenă de nisip. Trupa intră cu un camion, printr-o uşă grea, de fier (spaţiul rond de joc e în hala unei foste uzine, acum dezafectate). Artiştii scormonesc în nisip şi-şi scot costumele de scenă ascunse în locuri numai de ei ştiute. Se îmbracă, se machiază, îşi pun puţinele podoabe, exersează într-o tăcere deplină. Încep să joace din ce în ce mai nervos, intră în coliziuni brutale, folosesc drugi de fier, lanţuri, ciomege. Compoziţia grupurilor, mişcările, atitudinile sînt realizate cu rigoare. Pedepsele se dau cu cruzime. În expresia verbală intervin strigăte, urlete, imprecaţii dezlănţuite, dar e clar că undeva, tăinuit, e un diapazon care le reglează şi le îmbină meşteşugit. Ard focuri, se aprind lumînări, apar elemente de ritual sălbatic. Totul e însă înfăptuit cu simplitate şi 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 şi o poezie ce captivează. Acţiunea devine corală. Ei vorbesc şi cîntă împreună. Uşa de fier se deschide, camionul intră cu spatele, actorii strîng ceea ce au adus la început, se urcă în tăcere, maşina pleacă, poarta se închide cu un zgomot lugubru. Publicul aplaudă din răsputeri, dar artiştii 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 excepţie astă seară, fiindcă erau oaspeţi străini, iar publicul n-ar fi plecat pînă nu-i revedea."

E adevărat: se striga, se ovaţiona, se tropăia şi actorii au revenit doar pentru o clipă, trecînd ca nişte umbre, într-o defilare circulară, iute – numai o dată.

Un spectacol impresionant.

Am mai văzut (în afara Festivalului) premiera **Puterea obişnuinţei** de Thomas Bernhardt, la „Anthill Theatre", unde m-a invitat compatriotul nostru Petru Gheorghiu-Dolj. El deţinea rolul principal (s-a stabilit în Australia cu cîţiva ani în urmă, e cunoscut mai ales ca actor de film şi televiziune). Piesa se petrece într-un circ, unde directorul e şi dirijorul orchestrei. Se chinuie cu angajaţii săi nu numai că să-i înveţe să cînte corect la instrumentele lor, dar şi ca să le facă educaţie cultural-muzicală. Jonglerul, dresorul, clovnul, nepoata ascultă atenţi, 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 importanţă, dar compuse cu umor, uneori chiar cu vervă, cu melancolii şi exasperări; nu e final – cum nu e început. Mi-amintea de o formulă veche din critica literară: „realismul unei feliі de viaţă".

Într-un autobuz de turneu al circului 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 şi l-am secţionat." Recunosc că scenograful Fred Mechoui şi costumiera Rose Chong au lucrat cu iscusinţă la organizarea cadrului plastic în acest ambient.

Buni profesionişti, actorii jucau, toţi, cu destoinicie, dar fără să evolueze, rămînînd permanent în tiparul fixat iniţial. Evident că protagonistul, numit Caribaldi, era cel mai bun. Şcoala românească de artă dramatică şi talentul binecunoscut al lui Petru Gheorghiu au făcut ca rolul să aibă pregnanţă, vioiciune, farmec şi i-au adus interpretului aplauze multe. Multe – de la puţinii spectatori. I-au apreciat, probabil, simţul scenic, mobilitatea, glasul bine timbrat, adresa, comunicarea cu ceilalţi şi, desigur, inventivitatea în găsirea detaliilor configurative.

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

VALENTIN SILVESTRU

Ilie Gheorghe (Aaron) şi Mirela Cioabă (Tamora) în Titus Andronicus

foto: Ponch Hawkes