

Teatrul TV al lui Lucian Pintilie – o ipostază unică

Anca Ioniță

In vara anului 1971, Lucian Pintilie este invitat de către canalul de televiziune Hollywood Television Theatre – Channel 13 să pună în scenă „Scaunele”, de Eugen Ionesco. Pintilie alege, în schimb, piesa într-un act „Tabloul”, pe care o consideră, așa cum mărturisește în autobiografia sa „Bricabrac”, „o capodoperă ignorată, în primul rând de autorul ei, (...) o combinație de nihilism, suprarealism și humor de circ”. Acest spectacol, necunoscut atât marii majorității a spectatorilor lui Pintilie, cât și a criticilor de film, ne dezvăluie o ipostază unică a regizorului de film și teatru, în care estetici diferite sunt puse laolaltă pentru a fi depășite. Anarhist prin definiție, Pintilie aruncă în aer constrângerile mijloacelor de expresie specifice teatrului de televiziune, afirmând vitalitatea experienței directe într-un spectacol ce

„sare din ecranul televizorului”, pentru a se transforma într-un *happening* american al unei *guignolade* ionesciene. Pe parcursul acestui proces, Lucian Pintilie cheștionează indirect limitele de demarcație dintre teatru, film și televiziune, diferențele lor de construcție și expresie, pentru a ajunge la un paradox: afirmarea teatralității cu ajutorul cinemaului în priză directă, marca artistică a regizorului român.

Teatralitatea pură a lui Eugen Ionesco

Subintitulată de către Ionesco *guignolade*, piesa în patru personaje – Domnul cel Gras, Pictorul, Alice (sora Domnului cel Gras) și Vecina – este o farsă absurdă, ce ia, în a doua parte, o turnură grotescă. Un om de afaceri plin de succes vrea să cumpere un tablou al unui pictor sărac și „excesiv de timid”, cu o figură „tâmpă”. Prosperitatea este indicată de dramaturg prin dimensiunile generoase ale domnului, prin cele câteva obiecte de aur de care este înconjurat și cu care se scobește în dinți, în nas, în urechi, precum și de biroul imens care tronează în mijlocul scenei. În contrast, sora sa, Alice, este „foarte bătrână, poartă un șorț murdar, pantofi greoi și scâlciți, părul alb îi iese în dezordine din basma sau de sub bonetă. Are ochelari, ține în mână un baston alb. E ciungă; își trage mereu nasul, din când în când și-l suflă printre degete”.

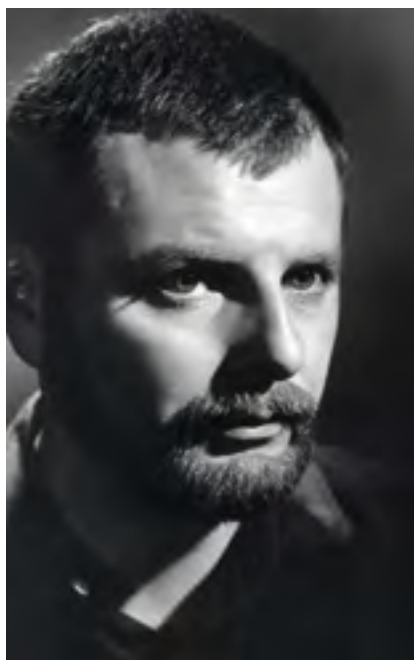
În aceleași didascalii ce descriu decorul și personajele, Eugen Ionesco precizează: „Totul se poate juca în stilul fraților Marx”. Această indicație a dramaturgului se înscria pe direcția „evlaviei” declarate de Pintilie pentru filmul comic mut american, dar mai ales pentru „humorul cretin simulat” ce purta amprenta Marx Brothers. În rolul Domnului cel Gras (*Le Gros Monsieur*), Pintilie îl distribuie pe Jacques Aubuchon, un actor american cu alură de clown, care, pe lângă experiența filmelor de studio, precum *So Big* (Robert

Wise, 1953) și *The Silver Chalice* (Victor Saville, 1954), o are și pe cea de televiziune, cu mai multe apariții în serialul TV *Man Against Crime* (1949-1954).

Dacă în prima parte Domnul cel Gras își bruftuluiește sora, o disprețuiește pentru urâtenia ei și o expediază continuu la bucătărie, în partea a doua, după plecarea Pictorului și instalarea pe peretele biroului a tabloului unei femei frumoase, cu forme sugerate („picioarele, gleznelor, șoldurile și bazinul ei nu se văd, ci se lasă ghicite”, spune Domnul cel Gras), o regină poate, raportul se inversează radical: „... Alice își schimbă personalitatea devenind șocant de agresivă... Domnul cel Gras s-a cocoșat, schimbarea de atitudine a celor doi este instantanee, foarte vizibilă și absurdă. Totul este brusc, neașteptat, extrem de îngroșat”.

Schimbarea „la vedere”, mecanism ce scoate spectatorul din convenția teatrului realist, îl obligă pe acesta să accepte schimbarea de paradigmă. În partea a doua a piesei, instalată printr-o ruptură clară de prima, sora cea urâtă devine tortionarul, iar fratele ei, victima. Excitat de frumusețea artei, Domnul cel Gras „consumă” tabloul fizic – îl atinge, îl miroase, vrea chiar să-i pună pe cap o coroană adevărată, tridimensională –, într-o scenă lubrică cu tente grotești-caraghioase. Indicația lui Ionesco este: „Actorul poate fi oricât de erotic îi permite cenzura, sau cât suportă spectatorii; sau poate fi liric la modul ridicol și emfatic. Oricum, dar în orice caz caraghios”.

Alice devine din ce în ce mai agresivă în încercarea de a nu-și pierde influența asupra fratelui, care, în loc să continue să calculeze milioanele pe care le face de pe urma afacerilor la Bursă, este pierdut în contemplarea femeii pictate. Bătut la propriu cu bastonul cel alb surorii sale, subminat de tortura psihologică administrată cu o cruzime matematică, fără ieșire, Domnul cel Gras aduce în scenă, de la



Lucian Pintilie



Jacques Aubuchon

bucătărie, un pistol. Cu el o va împușca pe Alice cea urâtă și agresivă, transformând-o în operă de artă. Transformarea teatrală se petrece din nou „la vedere”, spectatorii fiind martorii acestui *efect scenic*, cum îl numește Ionesco. Peruca albă și ochelarii cad, mâna crește la loc, iar Alice este identică cu femeia pictată.

„Pictură cu pistolul”, remarcă Domnul cel Gras, prin care Alice a devenit „frumoasă și cuminte”. După cum tot el mărturisește, a fost reeducată „prin teroare”! Același tratament îi este aplicat și Vecinei, o replică identică a Alicei, care vine să tricotze în apartamentul celor doi. Și Pictorul va fi transformat printr-un simplu glonț, de sub hainele vechi ivindu-se Făt-Frumos.

Amețit de beția „artei”, Domnul cel Gras își îndreaptă pistolul la tâmplă, într-o încercare extremă de a se transforma și pe el într-o operă de artă. Într-o atmosferă de bâlci (indicată de autor) acesta îndreaptă pistolul către public: „(Se îndreaptă către marginea rampei și întinde pistolul către sală.) Cine vrea să tragă în mine? Vreți să trageți și în mie? Cine vrea să tragă?”.

Teatralizarea spectatorului de televiziune

Convenția teatrală sau suspendarea neîncrederii spectatorului în realitatea scenică (*suspension of disbelief*) este înțelegerea instaurată între scenă și sală prin care spectatorul este de acord să umple cu propria imaginație tăieturile, salturile, rupturile operate de către dramaturg sau/și regizor în realitatea reprezentată pe scenă, în așa fel încât aceasta să capete continuitatea și logica realității de zi cu zi. Realitatea scenică este validată de către spectator prin faptul că acesta este gata să accepte că ceea ce îi este prezentat are datele realității diurne, continue, așa cum este ea percepută de către cinci simțuri.

Din acest punct de vedere, spectatorul teatrului de televiziune nu se diferențiază de cel din sala de teatru. Odată instalat în fața ecranului, el este deschis să înțeleagă un nou limbaj, să accepte elasticitatea timpului și a spațiului, transformările bruște ale psihologiei personajului, fără ca vreunul dintre aceste mecanisme ale teatralității să îi lezeze în vreun fel logica.

Din mărturiile celor doi cronicari americani care au scris despre acest spectacol, Pintilie a reușit să facă acest lucru cu prisosință, împingând la extrem limitele acestei convenții și transformându-l pe spectatorul de teatru TV într-unul care experimentează direct, nemediat, spectacolul realizat într-un studio de televiziune, într-un „aici și acum” în care toate simțurile funcționează la maximum. Cronicarul lui „Los Angeles Times”, Cecil Smith, exclamă: „piesa sare literalmente din ecranul televizorului”. Ea devine o „experiență întunecată, devastatoare”, pe care „strălucitul tânăr regizor român Lucian Pintilie” reușește să o facă perceptibilă la nivel visceral, organic, transgresând limitele mediului rece al transmisiei de imagini la distanță.

Cronicarul de la „Variety” descrie astfel teatralitatea dezlănțuită a lui Pintilie: „În pantaloni de clown și halat de casă, Aubuchon (Le Gros Monsieur) sare pe birou, de furie, iar săritura se transformă în topăială de fericire, îl stropește pe pictor cu un furtun, ca pe o plantă uscată, în timp ce filozofează, sforăie, râde, se scobește



**HOLLYWOOD TELEVISION THEATRE:
THE PICTURE**
16 decembrie 1971, PBS
Producător: Lewis Freedman

Piesă de Eugene Ionesco
Regizată de Lucien Pintilie
Distribuția:
Jacques Aubuchon
Gar Campbell
Candace Laughlin
Sinopsis 1: Povestea unui om bogat care caută să cumpere frumusețea.

Sinopsis 2: Un om bogat, bătrân și nefericit încearcă fără succes să cumpere frumusețea achiziționând un tablou de la un artist tânăr.

în dinți, scoate scândurile din podea, încearcă să-și omoare sora...”.

Teatralizarea telespectatorului se face prin opoziții, contrast și contradicții între acțiune, limbaj articulat și situație dramatică. Pintilie traduce grotescul și absurdul realității lui Aubuchon și Alice într-o explozie de mișcare, acțiuni și gesturi ce aruncă în aer orice logică. În spatele acestei „comedii bufe de o extravanță nebunească” („Los Angeles Times”) nu se află nimic.

În cronică sa, Cecil Smith descrie dimensiunea carnavalescă a spectacolului: „se leagănă de-a lungul și de-a latul curții agățat de liane, ca Tarzan, apoi îndeasă același furtun în gura surorii sale și se repede la pompă, din care țâșnește sânge roșu, strălucitor, pe care îl soarbe cu sete”. Tot acest arsenal al spectacolului de circ și de bâlci, de tip Vasilache și Mărioara, nu face parte din mijloacele de expresie specifice teatrului de televiziune. Cu toate acestea, Lucian Pintilie reușește să facă joncțiunea între cele două limbaje – cel teatral și cel filmic – și să le transgreseze, dând naștere la ceva nou, ce depășește cadrul formal al unei estetici.

Încorporarea în Real a textului, cum numește Lucian Pintilie procesul de „ridicare” a unui spectacol de teatru, i-a reușit chiar și în condițiile adăugării unui nou strat de rezistență, cel reprezentat de

intermedierea camerei TV. „Vitalitatea în spectacolele mele de teatru sau de film nu este o realitate estetică, ci una existențială”, mărturisește regizorul într-un interviu acordat revistei „Positif” în anul 1992.

Această vitalitate existențială este exprimată de către cronicarul lui „Los Angeles Times” într-o frază-chintesență: „«Tabloul» nu e ușor de privit – dar e și mai greu de uitat”.

Ciné-verité-ul – teatrul care iese din ecran, pe stradă

Pentru a regăsi intensitatea imprevizibilului, pe care teatrul TV, aflat în afara contactului direct cu spectatorii, nu i-l putea oferi, Pintilie sparge limitele impuse de „mediul rece” al platoului de televiziune și se hotărăște să filmeze ultima scenă a piesei pe stradă. Un *happening* cu iz de ciné-verité, în care trecătorii vor fi antrenați chiar de el însuși, un agitator deghizat printre actori. Pintilie, regizorul „abandonului controlat”, cum numește criticul de la „Variety” spectacolul TV, se dezlănțuie. În contractul semnat cu producătorul Lewis Freedman, clauza obligatorie este ca finalul piesei să se filmeze „pe viu”, pe Sunset Boulevard.

„Suntem la televiziune, public nu există, du-te, domnule, și caută-l pe străzi, «Le Gros monsieur» iese din ecran, fuge, caută pe Sunset Boulevard, bulevardul faimoaselor labe imprimate, un om de omenie care să-l împuște, bagă pistolul în burta cetățeanului american – pistol real, nu pistol de circ – «Would you mind firing at me?», îți dai seama, Lewis, ce trecere senzațională de la Marx Brothers la ciné-verité (Lewis Freedman, producătorul, tremură de spaimă și de plăcere) și ce se întâmplă mai departe, mă întreabă el palid, păi asta e genial, că nu știm, iartă-mă, Lewis, că ți-o spun direct, numai așa fac finalul...” În imaginația regizorului român, scena continuă într-unul dintre hotelurile aflate pe celebrul bulevard, unde Aubuchon este tras înăuntru de însuși Pintilie, poate chiar în locul în care fusese împușcat Bob Kennedy. O dimensiune politică se conturează în spatele acestor imagini febrile iscate în mintea regizorului.

Interesant este faptul că, pentru a recupera surpriza, intensitatea și viul comunicării directe dintre actor și spectatorul de

teatru, Lucian Pintilie recurge la filmarea în priză directă, modalitate de lucru care îi este specifică. Soluția este una dictată de scop – sondarea straturilor celor mai profunde ale naturii umane, prin intermediul situației dramatice plasate de Eugene Ionesco la finalul bufonadei sale absurde. Un final deschis, o provocare lansată spectatorilor, dar și regizorului. Provocare pe care Pintilie nu numai că o înțelege, dar o acceptă și își anunță intenția de o duce mai departe.

Deși primește toate aprobările pentru a filma pe Sunset Boulevard, chiar de la șeful poliției din L.A. – actor în tinerețe, un fel de Reagan neîmplinit, după cum îl caracterizează Pintilie –, regizorul se hotărăște în ultimul moment să filmeze în parcare „inexpresivă” de lângă studio. Alege finalul cuminte, în locul celui cu potențial exploziv. „Am făcut praf finalul filmului”, mărturisește el în „Bricabrac”. Pentru Pintilie, această concesie, ce-și are sursa într-un sentimentalism de tip tele-novelă mexicană, după cum el însuși se caracterizează, înseamnă pierderea acelei dimensiuni existențiale pe care o caută în toate operele sale. Dacă, pentru sensibilitatea sa artistică, finalul spectacolului de teatru TV este ratat, spectatorii nu îl percep la fel.

Redată de criticul de la „Los Angeles Times”, scena finală are dimensiuni tragice: „corpul masiv al lui Aubuchon se prăbușește într-o parcare, împușcat de mitraliere nevăzute, jobenul se rostogolește pe asfalt, redingota explodează de-adevăratelea și un torent de sânge improască totul în jur ca o vopsea strălucitoare – este o experiență întunecată și devastatoare”.

Intensitatea căutată de Pintilie, rezultat al neprevăzutului ce s-ar fi putut manifesta în cinema în priză directă, rezultă din contrastul dintre teatralitatea scenei și derizoriul cotidian al spațiului în care se petrece – o parcare anonimă, care aruncă în neant orice efort de a da sens existenței umane. Totul este înghițit de o mare de gri uniform.

În final, orice zbatere a omului de a da un sens existenței este anulată de absurdul ei. Absurd care, în acest spectacol de teatru ce începe ca o bufonadă grotescă, capătă dimensiuni tragice. **F**