

## PE BROADWAY

### II

În numărul trecut, ne-am străduit să arătăm cititorului care e aspectul tipic, predominant pe Broadway — comercialismul, vulgaritatea — și i-am promis să ne concentrăm asupra acelui sector, mai restrâns, unde se face artă mai de calitate. Am vorbit despre câteva din piesele văzute. Să mai trecem în revistă unele dintre ele.

Mi se pare semnificativ pentru starea de spirit a creatorilor și a unei bune părți a publicului de pe Broadway faptul că piesele antirealiste nu au succes aici. Un recent articol care reproduce vederile expuse într-un studiu de peste 300 de pagini — „Teatrul modern francez” —, studiu făcut de doi americani, ne comunică următoarele: „Giraudoux a avut la noi un succes moderat, iar Anouilh un succes de un grad ceva mai coborât, Sartre și Camus aproape deloc. Ionesco a avut succes numai cu o piesă (*Rinocerii*), iar renumele lui Beckett a venit numai de la periferia teatrului nostru. Succesele lui Gênet s-au produs numai la câteva teatre în afara Broadwayului, iar Cocteau a avut câteva căderi pe off-Broadway. Claudel, Montherlant, Salacrou rămân realmente necunoscuți, exceptînd poate câteva cercuri dramatice de amatori și studenți”. Explicația? După părerea regizorului Harold Clurman (care l-a pus în scenă pe Giraudoux și care recenzează volumul amintit), în timp ce la Tennessee Williams și la alți dramaturgi americani spectatorul e făcut să creadă în realitatea lucrurilor teribile care se petrec pe scenă, „la Camus și la ceilalți căpătăm sentimentul (spre dezamăgirea noastră) că ele se petrec numai pentru a reprezenta un gînd. Dramaturgia modernă franceză nu e, în sensul nostru, o dramaturgie realistă”, precizează articolul din „New York Times” (subl. ns. — S.F.).

Să fim atenți: în acest eșec al antirealismului se amestecă mai multe tendințe. În primul rînd sînt tendințe înaintate, cele care fac ca pe Broadway să cadă de asemenea piese antisovietice, cum e aceea amintită, *O chemare pentru Kuprin*; se reflectă aci atît orientarea democratică a publicului, cît și sentimentele progresiste ale majorității artiștilor americani. Dar, de asemenea, aici se ascund anumite tendințe conservatoare: Broadwayul se ferește să investească bani în experimente, și o comedie muzicală banală are mai multe șanse să fie jucată aci decît o piesă de avangardă. În sfîrșit, pe plan artistic, să nu uităm că aceia care combat simbolismul și abstracționismul teatrului francez, ca nefiind realiste, nu se feresc în egală măsură de naturalism; în acest sens, nici piesele americane care sînt date ca exemplu de „realism” nu sînt întotdeauna realiste pînă la capăt: în opoziția lor față de „idee” se ascunde uneori și ceva naturalism.

Ar fi de asemenea greșit să socotim că gustul publicului newyorkez ar fi totdeauna infailibil, sau că s-ar suprapune exact cu acela al criticii. Premiul Pulitzer al anului a fost dat unei piese care trăgea să moară și care nu și-a revenit nici după aceea. Criticii nu pot să-și explice de ce a căzut ultima piesă a lui Tennessee Williams, o comedie a adolescenței, numită *Perioada de ajustare*.

\*\*\*

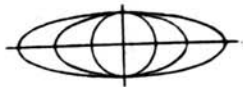
Vorbînd despre comedia muzicală, amintită mai sus, nu trebuie să ne închipuim că oricare spectacol al acestui gen e neapărat facil și comercial. Există

spectacole de mare succes comercial, care sînt în același timp artă pentru toate gusturile, de la cele necultivate pînă la cele ale amatorului rafinat. Americanii, care n-au fost niciodată tari în anumite domenii ale artei, de la muzica simfonică pînă la o parte din artele plastice și pînă la baletul clasic, ei, care au început să piardă teren pînă și în cinematografie, dețin în domeniul comediei muzicale un renume binemeritat, cu care europenii nu se pot măsura. Ei fac multe comedii muzicale cu subiect contemporan și cu orientare progresistă; dacă am studia aceste spectacole fie și numai din punct de vedere ideologic, am putea vedea că multe din ele sînt mult mai înaintate în conținut decît operele cu marcișe și conți cheflii, sînt opere moderne, realiste. Decana postbelică a acestor comedii muzicale e romanul anticapitalist „de cinci parale” al lui Bertolt Brecht, comedia muzicală cunoscută sub titlul *Opera de trei bănuți* (The three penny opera). E cel mai mare succes, întrecînd de departe ca număr de reprezentații toate celelalte spectacole atît în Off-Broadway, cît și pe Broadway.

Am fost la a 2350-a reprezentație a acestei comedii, care și-a început existența americană în 1955 și de atunci se joacă în fiecare seară. (Specializarea vieții americane își pune pecetea și aci: fiecare teatru joacă o singură piesă, cît poate mai mult, adică atît timp cît spectacolul e rentabil. Lucrul e mai avantajos pentru decoruri, reclamă, rentabilitate, pentru tot ce vrei, afară de actor și de unii spectatori. Pentru actor: el ar prefera să evolueze în roluri diferite și nu să fie ținut de succesul financiar, ani la rînd, în același rol. Îi place succesul, dar i-ar plăcea să-și facă și meseria într-un stil mai complex. Iar pentru spectatorul mai pasionat de teatru se ivește regretul de a nu putea vedea un actor favorit schimbîndu-și rolul decît la intervale rare. Unele spectacole durează ani de zile, schimbîndu-și mereu dublurile, ca actorii de frunte să-și recapete „libertatea” după un an-doi de repetare a aceluiași rol; în schimb însă, din păcate, ei nu se mai reîntîlnesc toată viața cu rolul respectiv. Teatrul american are ceva de devers, trăiește febril ca presa, dar hirtia tipărită rămîne, filmul de celuloid rămîne — teatrul însă, din păcate, „se trece” repede, mai repede decît în Europa.)

Comedia se juca într-o sală mică în afara Broadwayului, dar succesul a transformat-o într-un centru de interes pentru întreg New Yorkul. Brecht a satirizat în roman — mă refer mai întîi la roman, pentru că el a apărut și în limba romină, fiind deci mai cunoscut cititorului nostru — respectabilitatea vieții sociale a capitalismului, unde legile banului fac ca cerșetorii profesioniști, patronii lor capitaliști, bandiții, comercianții, hoții, poliștii și prostituatele să se organizeze în trusturi puternice, cînd aliate, cînd divizate de interese; sub o formă grotescă și pitorească, prin lumea pungașilor și falșilor cerșetori, Brecht a scos la iveală mecanismul capitalist, mereu același, și a luat în derîdere morala burgheză, filantropia ei, religia acestei societăți, întregul ei orizont spiritual. Publicul newyorkez este vizibil încîntat de această operetă care adaugă, la duritatea lucidă cu care Brecht demască, un fior liric.

Scena, nu prea ridicată față de nivelul sălii, era mult scoasă în afară, aproape ca un ring, astfel încît cortina, în loc să fie în linie dreaptă, avea trei laturi. Un dispozitiv cu șine îi permitea nu numai să se deschidă sau închidă (prin ridicare), dar și să se retragă înlăuntru sau să iasă în afară. Fosă de orchestră nu exista; foarte mica formație orchestrală stătea direct pe podeaua sălii, la mîna dreaptă a spectatorilor din rîndul întîi de fotolii. De aici și de pe această scenă mică au pornit șlagărele operetei, dintre care „Mac cuțitaru”, un cîntec vesel de mahala, a devenit unul din refrenele favorite ale oamenilor simpli; l-am auzit fluierat în port, pe stradă, în diferite orașe, de către oameni care cu siguranță nu fuseseră niciodată la această operetă, dar care îndrăgiseră cîntecul. După ce mica orchestră prezintă refrenele, care între timp au devenit cunoscute, pe scenă apare un cerșetor. El întoarce o manivelă; iar manivela derulează pe rînd mici texte gen Brecht, acele prezentări care în piesele veritabile ale lui Brecht le-am văzut proiectate pe scenă cu o tehnică cinematografică. Îmbrăcați în zdrențe, defilează în fața noastră cerșetorii londonezi, trec legănîndu-se femei cu mîinile în șolduri, fiecare actor cîntă, joacă, dansează, și treptat ți se descoperă farmecul lui *Threepenny opera*: e o parodie sentimentală a operetei, a sfîrșitului de secol, a melodramei, a lirismului romanșes, și pînă și cîntecele par să fie imitația unei flașnete. E acel gen de parodie în care înșinarea ușor zeflemisitoare se împletește cu simpatia, una ascunzîndu-se sub cealaltă. Pe alocuri, răzbesc accente sentimentale care amintesc de duioșia și emoționalitatea vechiului teatru evreiesc din Vilna, alteleori ai impresia că s-a făcut o scamatorie și că te-ai po-



menit în mijlocul pitoreștii lumi interlope a lui Dickens și că tăișul operetei e ațintit împotriva respectabilității britanice; subiect făcut de un german, loc de acțiune londonez, interpretare americană — opereta era predestinată să aibă succes în creuzetul de nații care trăiesc la New York. Efectul de ansamblu n-a fost însă de spectacol cosmopolit, ci de duioasă și totodată mușcătoare operetă modernă europeană venită în turneu la New York.

La un bot de cal îndărătul lui *Threepenny opera* alerga cu 2.200 spectacoale *My fair lady* (Doamna mea cea frumoasă), care nu e altceva decât *Pygmalion* al lui Bernard Shaw, transformat în comedie muzicală. Muzica de aci nu are caracter de parodie, se ia în serios și reușește să fie foarte melodioasă, reprezentînd poate cel mai mare buchet de șlagăre adus după război de vreun „show”, vreun spectacol muzical. M-am dus acolo cu bănuiala că voi găsi mușcăturile răposatului irlandez mult atenuate și dinții piliți. N-a fost așa. *Pygmalion* n-are umorul amar pe care-l întâlnești în alte părți la Shaw; aceasta a permis adaptatorilor americani să facă un spectacol vesel, fără să falsifice tonalitatea comediei lui Shaw. Asprimea satirică nu mi s-a părut atenuată; e adevărat că sînt modificări pe alocuri. Finalul e dulce-sentimental, un happy-end — la urma urmei, un final logic pentru această piesă. Shaw postfațatorul explică zelos că Eliza Doolittle nu rămîne cu Higgins, dar publicul larg vede piesa fără să mai citească postfața; și e destul de greu, văzînd *Pygmalion*, să nu-ți închipui la sfîrșit că cei doi vor rămîne împreună. Ca și în filmul cu Leslie Howard, în *My fair lady* îl vedem la urmă pe profesorul Higgins stînd singur și necăjit, punînd fonograful care a păstrat vocea Elizei, cu primele lor lecții. Iată însă că, fără ca el s-o vadă, apare Eliza, închide pe furis fonograful și vorbește ea însăși. El ridică fruntea, muzică, îmbrățișare, ochii spectatorilor umeziți etc. Mi s-a părut însă nu mai puțin ascuțită decît în satira lui Shaw — poate mai mult chiar — scena primei ieșiri în lume a Elizei, care este cea mai bună scenă, din punct de vedere dramatic, a spectacolului. În loc să vină în vizită la doamna Higgins, ca în piesă, Eliza e prezentată la curse. Iată-i pe gentlemeni plimbîndu-se înțepați, cu fracuri gri, toate asemănătoare, ca o uniformă; iată doamne grozav de împoțonate, care ar fi drăguțe totuși, de n-ar purta pecetea aceluiași îngheț de înaltă societate. În timp ce orchestra cîntă, domniile și doamnele se așază pe un rînd, la rampă, cu fața spre spectatori: a început cursa și ei urmăresc caii. În loc de a-și încuraja favoriții, sînt stăpîniți de un calm glacial. Cîntă din vîrfurile buzelor. Există cîte o pauză foarte mare în mijlocul cîntecului, cînd nimeni de pe scenă nu scoate un sunet, nu mișcă, iar acest moment statuar în mijlocul operetei produce mare ilaritate. Fiecare pauză continuă pînă ce lumea izbucnește în ris. În mijlocul acestei înghețări de „high life”, Eliza cea plebee începe deodată să urle din răsputeri, încurajînd un cal.

Din păcate, nu am putut vedea „West Side story”, poveste din cartierul West Side, o transpunere a lui *Romeo și Julieta* în lumea mahalalei newyorkeze, locul nobilelor familii ale guelfilor și ghibelinilor fiind luat de bande de cuțitari portoricani minori. Spectacolul tocmai plecase în turneu la Paris, unde s-a bucurat de un succes, pare-se, pe deplin meritat.

Încununată de multe premii, *Fiorello* aproape că încheie lista comediilor muzicale de reală calitate; de altfel, lucru simptomatic, din zeci de spectacoale, numai șase, în frunte cu opereta de trei parale, au reușit să țină afișul mai mult de un an. *Fiorello* este o veselă prezentare cu muzică și dansuri a vieții lui Fiorello la Guardia, care a fost un număr-record de ani primarul New Yorkului și căruia locuitorii marelui oraș îi păstrează o bună amintire. Era un om progresist, și piesa ni-l arată sîrînd în apărarea muncitorilor de pe celebra stradă a 14-a și din industria de confecții. Fără să-l idealizeze pe dispărut, cu o toleranță glumeață, opereta arată și laturile lui demagogice, căci a avut și d-astea, ba chiar, ca italian, a cochetat pe linie „națională” cu Mussolini, deși pe plan intern se răfuia cu reacționarii. Ca să înțelegeți mai bine spiritul în care este făcută comedia, cîteva amănunte: spectacolul începe cu un sunet violent de sirene polițienești, și abia pe urmă pornește la drum uvertura muzicală, lucru care îi înveselește pe spectatori, căci prinde ceva din atmosfera orașului; șlagărele și numerele muzicale se intitulază „Poker și politică”, „Necinsti”, „Iubesc un copoi și l-aș lua de bărbat dacă și-ar găsi o slujbă cinstită” etc. E un merit al realizatorilor, și aci și în celelalte comedii muzicale amintite, faptul că au izbutit să pună de acord convenția operetei, muzica și dansurile, cu aspectele vieții moderne, care la prima vedere păreau refractare unei tratări în acest gen. În *Fiorello* însă, deși autorii

arată fără menajamente murdăria vieții politice americane și azvîrlă săgeți pe care publicul le salută cu hohote voioase de rîs, vîlul plăcut al comediei muzicale parcă mai atenuează realitatea și capeți impresia că americanii, deși disprețuiesc pe copoi, gangsteri, politicienii burghezi etc., sînt totuși oarecum înduioșați și amuzați de toată treaba asta, ceea ce, în realitate, nu prea se întîmplă.

În opereta modernă americană au fuzionat mai multe curențe. Peste folclorul negru și cîntecele populare anglosaxone, s-a suprapus muzicalitatea adusă cu ei de compozitorii europeni — din Rusia, Gershwin și Irving Berlin, din Austria Friml și, pare-mi-se, Kern etc. Fără o tradiție apăsătoare, ancorăți adînc în viața modernă, setoși de spectacole care să atragă publicul și amestecînd spontan laolaltă meșteșugul mai multor nații, americanii, sau, dacă vreți, europenii din New York, au creat ceva nou și plăcut, care amuză, recrează, totodată instruește, și e mare lucru să poți pleca bine dispus de la un spectacol, așa cum pleci de la unele — repet, unele — comedii muzicale. Dar, atenție! aici nu e vorba numai de un fenomen pozitiv.

Cuvintele de laudă pe care le-am pus mai sus nu le veți găsi niciodată în gura unui critic dramatic american. Desigur, ca străin neobișnuit cu acest gen și care în câteva săptămîni îngurgitează la iuteală cîteva din vîrfurile vîrfurilor a tot ce a creat mai de succes teatrul newyorkez în 5—6 ani, era firesc ca aprecierea mea să fie poate ceva mai bună decît a lor. Ei, în majoritate, socotesc comedia muzicală drept ceva pur comercial și lipsit de importanță. (Mai sus, am vorbit numai de cîteva spectacole, cele bune; majoritatea sînt proaste, dar dacă o să iacem un total pe o jumătate de secol, rămînem totuși cu cîte ceva: *Porgy and Bess*, *Oklahoma* ș.a.; la urma urmei, nici operele austriece nu-s cine știe ce numeroase.) Totuși, criticii americani care socotesc comedia muzicală drept un fenomen mai curînd negativ au și ei într-un fel dreptate — și iată de ce:

Broadwayul trece printr-o criză. Acest laborator național, care deservește pe un spațiu mic nevoile unei națiuni de aproape 200 milioane, și-a scăzut producția pînă la 46 de spectacole noi în ultima stagiune, față de 58 și 59 de spectacole în cei doi ani precedenți, care n-au fost nici ei cei mai buni. Pe off-Broadway, din 118 premiere, 70 s-au terminat cu pierderi. Or, în această sărăcie, numărul de drame a scăzut la 13, față de 28, 23 și 29 în stagiunile precedente; în acest timp, numărul comediilor muzicale a crescut la 11, iar criticii dramatici și actorii au început pe drept cuvînt să se plîngă de „muzicalizarea” teatrului. Președintele ligii teatrelor newyorkeze, Robert Whitehead, s-a plîns că „ceea ce o să aveți pînă în cele din urmă s-ar putea să fie numai spectacole muzicale și un teatru mort”. Cifrele acestea, care, luate chiar și în sine, sînt mai mici decît cele ale teatrului bucureștean, apar de-a dreptul minuscule dacă ne gîndim că New Yorkul deservește o populație de vreo zece ori mai mare (cu suburbanele) și că, în vreme ce afară de București există numeroase orașe romînești cu teatru, New Yorkul e de fapt singurul oraș american cu mișcare teatrală permanentă.

Unii ar putea să se consoleze cu ideea că, în schimb, americanii dispun de o mare producție și rețea cinematografică, sau de televiziune, dar aci lucrurile stau și mai prost. Filmele sînt în general proaste și e tipic cazul teatrului „Henry Miller”, situat în plin centrul Broadwayului: după ce a găzduit o serie de spectacole teatrale care au căzut, teatrul, amenințat de ruină, a cumpărat un film, ca să se salveze, și n-a cumpărat unul american, ci un film italian, *La dolce vita*. L-a prezentat ca pe un spectacol teatral, cu ore fixe de intrare, scaune numeroase, pauză la mijloc și prețuri sîrate, de teatru, și dintr-o dată au apărut cozi la casa de bilete, săli încontinuu pline, bilete rezervate dinainte. La Washington am văzut o coadă cuprinzînd peste o sută de persoane și deasupra căreia atîrnau, agățate de la ferestre, afișe mari ale direcțiunii cinematografului: „Rugăm să nu se așeze la această coadă decît persoanele care posedă bilet” (acolo cumpăra bilet cînd vrei, dar intri cînd poți; au un sistem de calcul aproximativ și, în momentul cînd îți cumpări biletul, casierul îți spune: va trebui să așteptați cam atîta și atîta pînă se eliberează locuri înăuntru). Coadă aceasta era tot la filmul *La dolce vita*, iar alte cozi, la New York, erau tot la filme italienești, la unele englezești și absolut niciodată la vreunul american. De vină este tot dorința de cîștig; în vreme ce filmele proaste se joacă la prețuri ieftine și la cîte zece cinematografe odată, cîte unul străin, despre care se știe că e bun, e achiziționat la preț gras și prezentat cu prețuri mari la un singur cinematograful. Dacă newyorkezii tratează cu atîta indiferență filmele proprii, apoi în privința televiziunii ea nu mai este de mult socotită ca avînd ceva comun cu arta. Deasupra oricărui studio de televiziune





american ar trebui agățată o parafrază a lui Dante: voi, cei ce intrați aici, lăsați orice nădejde că veți face artă! Aproape toți intelectualii americani cu care am stat de vorbă mi-au spus că nu deschid aparatul de televiziune decât pentru jurnalul de ora 11 seara (bine făcut din punct de vedere tehnic), câteodată duminică pentru vreun spectacol muzical, și rar pentru vreo discuție de simbătă seara. Se dau niște scene de teatru atât de prost făcute, încât mi-a fost imposibil să urmăresc vreuna pînă la capăt. În plus, reclama e o calamitate. Într-o zi cînd oboseala m-a țintuit pentru cîteva ore în fotoliu, neavînd încotro a trebuit să aleg un program și am găsit că cel mai interesant este... *Fra Diavolo*, cu Stan și Bran, o noutate care are vreun sfert de secol. Tot filmul, tăiat cumplit, n-a durat decât o oră, iar în această oră am numărat douăsprezece întreruperi, în care au fost prezentate reclame.

Dar să ne întoarcem la Broadway. Cifrele pe care le-am dat mai sus, chiar dacă l-au convins pe cititor — și sper că l-au convins —, sînt palide față de ceea ce urmează. Deși arta nu urmărește cu un paralelism perfect destinul unei societăți — Engels a explicat clar acest lucru, iar Plehanov a adus unele exemple interesante —, în cazul de față e vorba de un paralelism foarte strîns între soarta societății americane și aceea a teatrului ei. Punctul „climactic”, punctul de culme, a trecut, și e puțin probabil ca teatrul american să-și poată reveni complet înainte de momentul cînd americanii vor păși și ei pe căile socialismului. Teatrul american și-a format tradiții frumoase și viguroase ca teatru al unei națiuni născute de-a dreptul în epoca modernă din contopirea unor neamuri diferite, care au venit în America să muncească și să-și făurească o viață bună; el a beneficiat de împletirea națiilor și, cu foamea caracteristică adolescenților aflați în perioada de creștere, nu s-a mulțumit cu ceea ce avea, ci a cumpărat sistematic multe din cele mai bune forțe ale Europei. Broadwayul ajunsese să aibă 54 de săli de teatru. Însă, ca într-un studiu scris de un autor care schematizează, s-a întîmplat ca ultimul teatru care s-a construit la New York să aibă ca dată de naștere exact anul de început al marii crize: 1928. De atunci, de la criză, nu s-a mai construit nici un teatru nou, iar numărul sălilor de teatru de pe Broadway a scăzut mereu, ajungînd la 31 în ultimul deceniu. Față de perioada de vîrf, dinainte de apogeul marii crize a anilor 28—33, numărul teatrelor a scăzut sub jumătate (!), iar numărul spectatorilor care se perindă într-un an pe Broadway a scăzut cu peste 4 milioane (!) Din totalul spectacolelor teatrale prezentate pe Broadway în ultima stagiune, „cel puțin 83 la sută (!) vor reprezenta eșecuri”, anunță „producer”-ul Arthur Gelb în „New York Times”. El scrie că „Broadwayul se rostogolește în cea mai dezastuoasă stagiune — atît din punct de vedere financiar cît și artistic — pe care a cunoscut-o vreodată”. Nu mai puțin categoric, criticul Walter Kerr, sub titlul „Scena teatrală: piesa e ceea ce lipsește”, arată că e vorba de cea mai mare criză „de cînd Broadway a devenit Broadway”. „A fost o stagiune de înaltă dramă în teatrul newyorkez și să nu lăsați pe nimeni să vă spună altceva. Singura problemă e că nici una din aceste înalte drame n-a avut loc pe scenă. Au avut loc în spatele teatrelor, cu actori fierți, care se întrebau dacă mai joacă în seara respectivă...” Clarvăzător, criticul ia poziție împotriva stăpînilor mișcării teatrale care încearcă să iasă din criză prin „bărbierirea” devizului spectacolelor (tunderea nu mai ajunge) și prin micșorarea drepturilor de autor. „Cînd vom fi terminat să le tot cerem autorilor tăieri din drepturile lor, va trebui să le cerem piese cu magnetism”. Deși arată pe bună dreptate că aici, la repertoriu și conținutul său, se află rădăcina crizei, nu e mai puțin adevărat că importă și conjunctura. În articolul „Dureri de cap mai mari și spectacole mai puține”, Stuart Little indică unele împrejurări nefavorabile, între care citează în primul rînd starea proastă a afacerilor, „climatul general al business-ului”. Alții amintesc de inflație etc.

Pînă la urmă, după o campanie bine susținută de către patroni, dramaturgii, în adunarea lor de la 24 mai, au trebuit să consimtă la un complex de măsuri complicate — nu dispunem de spațiu pentru a le înșira — dintre care cea mai importantă e reducerea la JUMĂTATE a drepturilor de autor (de la 10% la 5%) pe primele 17 săptămîni (și multe piese nu ajung la 17 săptămîni). Compozitorii au urmat aceeași cale, și proprietarii s-au năpustit contra actorilor și regizorilor: „Producătorii Teatrului N.Y. Spun Uniunile Actricești Sînt Ticăloșii Scenei”, trimbița un mare titlu întins pe șase coloane în „New York Times”. În același timp, capitalul teatral a încercat tot felul de combinații la vînzarea biletelor, inclusiv asocieri cu diferite societăți care cumpără spectacole întregi. „Am impresia —

unspuneu amar un șef de trust teatral — că asta nu rezolvă nimic, oamenii vin la teatru ca să susțină asociația lor care le-a vîndut biletul, și nu spectacolul meu.“

Sfîrșitul stagiunii a coincis anul acesta cu aniversarea unui an de la greva de zece zile a actorilor. Deși pune accent pe necazurile celor ce finanțează spectacolele (că după război a sporit de 4—5 ori costul unui spectacol, în vreme ce costul unui bilet „s-a dublat numai“; că prind aproape numai comediile muzicale etc.), o pagină din „New York Times“, intitulată „Teatrul își trece în revistă criza economică un an după greva din Broadway“, recunoaște că totuși există spectacole unde s-au scos 35 și chiar 66 de dolari pentru fiecare dolar investit. Asta nu i-a împiedicat pe finanțatori să mai taie din drepturile de autor. Totodată, ei au dus lupta — sprijinită de restauratori și hotelieri, care sînt înspăimîntați de criza de pe Broadway — să obțină anularea taxei de 5 la sută pe care primăria o pune pe biletele de teatru. E inimaginabil cît de cîrpănoși sînt acești oameni în orașul acesta unde parcă s-au adunat toate bogățiile lumii (și realmente, dacă nu toate bogățiile lumii capitaliste, cel puțin o bună parte se găsesc concentrate în mîinile Wall Streetului). Grea, mare trebuie să fie durerea dinăuntru, dacă un colos al industriei de divertisment, cum e Broadwayul, a început să geamă atît de zgomotos. Situația actorilor — cu excepția unor staruri care au venituri mari, impozite mari și cheltuieli mari — e precară, dar cel puțin în această privință nu s-a ivit nimic nou, pentru că întotdeauna armata artistică a Broadwayului a dus-o greu. Un articol din „Contemporanul“ a reprodus cîte ceva din discuția ce a avut loc în această privință, așa că nu vrem să mai spunem cititorului lucruri pe care poate le-a aflat. În orice caz, ar trebui să dea mai mult de gîndit faptul că lucrurile acestea se petrec în America anului 1961, care se laudă cu valorile spirituale pe care le-ar apăra, în diferite colțuri ale lumii, de „amenințarea comunistă“ — și asta în timp ce în Uniunea Sovietică, la noi, în celelalte țări socialiste, meseria de actor a devenit una din cele mai rîvnite, o meserie care asigură nu numai stabilitate materială, dar și multă demnitate.

Ca la orice popor, se vor ivi și în teatrul american mereu talente noi, el nu va putea fi ucis cu totul. Richard Nash, autorul *Omului care aduce ploaie*, se plîngea că televiziunea îi fură scenei oamenii cei mai buni, și îi fură nu atît pentru scenetele ei nesărate, cît pentru publicitate. Foiletonistul John Crosby se plînge că umorul decade în teatru, din cauza fricii de a nu ofensa pe unul sau pe altul, de a nu declanșa protestele unuia sau altuia, iar alt autor, Paul Beckley, remarcă pe drept cuvînt că britanicii au luat-o cu mult înaintea americanilor în domeniul comediei cinematografice. Inventarul lipsurilor teatrului american ar putea continua pe multe pagini, dar, repetăm, fapt e că el nu va putea fi ucis cu totul și va mai da lumii multe lucruri bune. Ce păcat însă că i se ridică în cale piedici atît de mari! ce de energii zac acolo, sub gălăgia tromboanelor în care suflă fetele bătrîne ale Armatei Salvării, sub vrafurile de obscenități, în grămada pestriță a spectacolelor proaste și spectatorilor prostiți — ce de energii, ce de puteri; dacă în condițiile astea vitrege se mai nasc acolo lucruri bune, cîte n-am putea căpăta în alte condiții...

Sergiu Fărcășan

## STAGIUNEA TEATRALĂ LA PARIS

Anul acesta, stagiunea teatrală la Paris a început ca o criză de guvern. Premierele se succed într-un ritm susținut — afișele anunță cu litere de o șchioapă spectacole în care joacă vedete de primă strălucire și piese scrise de autori celebri —, dar căderile ur-

mează același ritm. Cronicarii, deosebit de nemulțumiți anul acesta, au pronosticat — și s-a adeverit — că 60% din noile spectacole vor fi foarte repede scoase de pe afiș. Pieseile bulevardiere — pînă acum atît de rentabile! — dețin întîietatea în acest sens.

Maestru în a prezenta și soluționa problemele menajului în trei, André Roussin, autor de altfel apreciat pentru umorul și verva sa, a scris anul acesta o nouă piesă cu aceeași temă, o adaptare după *Mincinoasa* lui Diego Fabbri, pe care a intitulat-o *La Coquine*. Se joacă la Palais Royal, pusă în