

Teatrele profesioniste au sprijinit, de la bun început, cu entuziasm și căldură, pe „frații lor mai mici“ — teatrele populare. Astfel, Școala teatrală „B. V. Șciukin“ a creat o secție fără frecvență, de pregătire a regizorilor-pedagogi pentru teatrele populare, cu o durată de cinci ani.

Totuși, calea spre afișul teatral nu este ușoară. Un colectiv de artiști amatori trebuie să depună eforturi considerabile pentru a cuceri dreptul de a se numi teatru popular.

Multe dificultăți a învins, de pildă, teatrul popular din Angarsk. Colectivul teatral își are sediul permanent în Palatul Culturii. Recent, el a hotărât să reia spectacolul *Ōpilitul altuia*. Piesa se bucură de o mare apreciere în întreaga regiune Irkutsk, încă de acum patru ani, când a avut loc premiera spectacolului. Experiența propusă de Ciurakov, conducătorul artistic al teatrului popular, de a relua spectacolul, a fost interesantă și instructivă. Interpretii au evoluat în acești ani, avînd posibilitatea să-și considere critic munca, și un corolar imediat a fost saltul calității înregistrat.

La teatrul din Angarsk se practică sistemul lucrului la cîteva piese deodată, ceea ce explică faptul că teatrul a montat numeroase piese pînă acum. Experiența acumulată i-a permis să includă în repertoriul său lucrări mai complexe, cu semnificații sociale bogate. Pe scena lui au fost jucate, de pildă, *Cei din urmă* de Gorki și *Platon Krecet* de A. Korneiciuk. În prezent, colectivul teatral, sub conducerea lui B. L. Ciurakov, lucrează la *Toboșărița* (Nila) lui A. Salînski.

Necesitatea de a extinde aceste acțiuni a fost tradusă în viață în Bielorusia prin inaugurarea altor șase teatre populare. Activitatea cea mai intensă se duce la Borisov și Slonim. Noile teatre populare au stabilit legături cu dramaturgii bieloruși. La Minsk, s-a creat un consiliu artistic în care au intrat artiști reputați și conducători ai mișcării artistice de amatori.

Teatrul popular tinde să devină în Uniunea Sovietică o mișcare de mare amploare care să cuprindă tot mai mulți artiști amatori. În următorii ani vor apărea numeroase asemenea teatre în principalele centre industriale unde nu există colective profesioniste. În felul acesta, se traduce în viață, la o scară tot mai mare, îmbinarea creșterii neîntrerupte a nivelului de viață cu aceea a unei bogate activități teatrale.

Actuala stagiune newyorkeză a început sub semnul unei mari bătălii. Au fost adunate forțe actoricești importante, s-au aruncat în lupte destule inițiative, s-a făcut un „tir de pregătire“ prin coloanele de reclame ale ziarelor... Miza era serioasă: teatrul american urma să spargă, măcar parțial, încercuirea la care tot mai mulți dintre directorii de scenă, actorii și animatorii declară că se simt supuși. O „în cercuire“ la care contribuie, în proporții diferite: valul uriaș și standardizant al producțiilor amorfe, incolore și insipide cu care posturile de televiziune înecă milioane de americani, cîte 8—10 ore pe zi; revenirea pe care o marchează cîteva reprezentanți ai tinerei generații de cinești abordînd o tematică mai îndrăzneată, ce cîștigă adeziunea publicului larg; autoritatea arbitrar și dogmatic exercitată de către conclavul „celor șapte înțelepți“ — cum sînt denumiți cronicarii dramaticei ai principalelor cotidiene și publicații din New York, care într-un sfert de ceas hotărîsc în foaier soarta unei piese.

Bătălia este încă în toi. O serie de rezerve proaspete — noi premiere — vor mai înfrunta pe rînd focul opiniei publice.

Desigur, un „comunicat“ categoric ar fi prematur. Totuși, după aproape cinci luni de la prima ridicare de cortină, situația se conturează destul de satisfăcător pentru ca anumite concluzii să poată fi trase. Nu s-au mai produs prăbușiri în neant după un ciclu de 7—8 reprezentații, nu s-au mai destrămat companii încheigate cu greu, încă de la jumătatea sezonului. Dar pentru Broadway, prima parte a acestei stagiuni s-a soldat și cu dureroase pierderi materiale și de prestigiu.

Firește, critica teatrală, la fel cu cea literară, al cărei academism steril îl denunța de curînd cunoscutul poet american Kenneth Rexroth — pe cît este de rapidă în „operarea“ pacienților, pe atît de mult întîrzie în efectuarea unei priviri de ansamblu, în stabilirea cauzelor care au condus la asemenea impas, ca și în propunerea remediilor menite să le înlătore.

Este suficientă însă o analiză cît de sumară a configurației repertoriului prezentat, pentru ca să ne dăm seama, în linii mari, care sînt tarele ce minează viața teatrală a Statelor Unite, în care Broadwayul dă tonul și funcționează încă și azi ca factor motor sau ca frînă...

În primul rînd, a căpătat forme acute un fenomen care se manifestă de cîteva

Ira Vrabie

ani. Ca și în Anglia, unde o publicație trăgea semnalul de alarmă vara trecută, și în Statele Unite *criza textului* este o plagă insuportabilă. Dar, spre deosebire de confratria lor insulari, cărora li se reproșează scăzuta valoare literară și sărăcia de limbaj a textelor, dramaturgii americani au intrat într-o fază și mai gravă, care — prelungită — amenință să producă o penurie în ce privește piesele originale : se ocupă foarte des de dramatizări și adaptări.

Această contagioasă boală a „prefabricatelor“ este provocată de adoptarea criteriului comercial al „securității“ (pe românește, al minimei rezistențe). Rețeta este pe cât de simplă, pe atât de ineficăce : se ia un „best-seller“ de orice gen — autobiografie, roman istoric, anchetă psihanalitică sau asupra criminalității —, se decupează într-un anumit număr de tablouri și se servește pe o tavă cât mai aurită, cu interpreti de mare popularitate, în decorațiuni ingenioase etc.

Bineînțeles, romanul, cartea de amintiri sau cea documentară, transformate în operă dramatică, pentru a putea fi așezate pe patul procustian al scenei, sînt amputate în mod iremediabil. Din eșafodajul inițial, poate robust, rămîne o țesătură subțire, așa că spectatorul recunoaște imediat că, în ciuda tuturor eforturilor, cea mai frumoasă adaptare din lume nu poate da decît ceea ce are, încălcînd legile genului dramatic, constituind un hibrid ciudat și neviabil.

Un exemplu tipic de acest gen îl reprezintă *U.S.A.* — dramatizare făcută după romanul cu același nume al lui John Dos Passos, de către autor în colaborare cu Paul Shyre. Deși direcția de scenă a încercat să anime textul foarte ciopîrțit, monoton spectacolul „in round“, împănîndu-l cu divertismente muzicale, rezultatul este cît se poate de neconcludent și actorii depun eforturi demne de o cauză mai bună, în fața unor săli aproape goale. Lipsește atmosfera anilor 1920, evocați în piesă, lipsește cel mai modest personaj viu, lipsește dramaturgul.

Și mai disperat este saltul efectuat, dincolo de limitele permise teatrului, de către doi autori, cărora o îndelungată experiență profesională ar fi putut să le servească de îndreptar — doi autori în căutarea inspirației și a unor personaje pe care totuși realitatea Americii contemporane le oferă din plin : Jerome Lawrence și Robert Lee. Acesta, sub presiunea împrejurărilor, și-au făcut carte de căpătîi dintr-o... carte de anecdote. Sub titlul *Numai în America*, cei doi dramaturgi care s-au afirmat în trecut printr-o colaborare mai rodnică, pre-

zintă o înșirare de întâmplări extrase din alt best-seller, în care un oarecare Harry Golden își povestește, cu un umor discutabil, viața.

Evident, cu asemenea surrogate de dramaturgie, nici Teatrul Cort nu a putut fi sortit decît unui eșec lipsit de orice glorie.

Cum era de așteptat, în această galerie de spectacole, unde textul este sublim, dar... nu există, trebuia neapărat să figureze și unul brodat în jurul unei figuri celebre.

Un romantism găunos și un senzațional strident l-au împins probabil pe Francis Gallagher să-și aleagă drept erou complexa personalitate a lui Van Gogh. Un Van Gogh, trecut însă pe sub furcile caudine ale falsurilor impuse de „miturile“ de care sînt aureolați creatorii pentru ca publicul să facă coadă la casă. Umanitatea, idealurile și căutările artistice ale lui Van Gogh s-au pierdut, printr-o scamatorie inabilă, fiindu-i substituit un biet „monstre sacré“.

Și mai complicat este cazul pe care-l prezintă lucrarea dramatică a lui Lonnie Coleman, care ține de puțină vreme afișul Teatrului Longacre. De data aceasta, poate că fondul romanului *Calea lui Adam* ar fi fost oarecum valorificat, dacă piesa nu ar suferi în același timp și de altă maladie, devenită curentă pe Broadway : aceea de a atinge cu totuși tangențial și periferic tema propusă inițial, de a o înveli într-un ambalaj scilicet, îndulcindu-i conținutul, pentru ca să nu supere pe nimeni. Personajul central, un scriitor care în chip „cavaleresc“ ia sub ocrotirea sa pe o orfană neagră, gata să cadă în ghiarele prostituției, hăituită de bigoții fanatici dintr-un oraș pierdut în fundul Alabamei, nu este dus pînă la ultima concluzie, nu este construit cu o logică unitară, cu o psihologie consecventă. Chiar dacă publicul trece mai ușor peste finalul de un optimism demn de producțiile de serie ale Hollywoodului (manevrele Kluks-klanului sînt dejudecate de o profesoară îndrăzneată, iar tînăra negresă va studia la Universitatea din Filadelfia), greu de acceptat este însă faptul că piesa se încheie atît de roz prin căsătoria celor două personaje pozitive... În schimb, sînt uitate sau estomate cu inocență cîteva din coordonatele esențiale ale problemei rasiale, așa cum este pusă în S.U.A. — anul 1959.

De tratare complet tangențială a temei (lupta contra corupției municipale în New Yorkul anilor 1935) suferă de asemeni *Fiorello*. De altfel, ca să fie scutit de critici mai exigente, autorul, George Abbott, nici n-a avut altă ambiție decît de a fo-

losi pretextul suculent, oferit de personajul real al lui Fiorello la Guardia — primarul New Yorkului în perioada respectivă — pentru a realiza un spectacol muzical de succes.

Evident, cu o asemenea prudentă delimitare a ariei piesei, virulența satirei nu depășește pe aceea necesară introducerii unui intermediu comic, constituind o variație față de duetele lirice, iar satira nu demască nimic, privirea critică nedepășind vârful nasului autorului...

În sfârșit, ajungem la o racilă ce se manifestă din plin în actuala stagiune de pe Broadway și care este deosebit de nefastă, fiindcă poate determina devierea de la drumul bun a citorva autori cu reale posibilități. Este vorba de tendința „soticării” omului mijlociu, ale cărui preocupări, al cărui mediu, trasat cu grijă a detaliului, cu căldură umană, ciștigaseră o meritată adeziune a publicului. E cazul pieselor lui Paddy Chaefsky și, într-o anumită măsură, a piesei *Intuneric la capătul scării*, cu care William Inge a stîrnit acum doi ani vîlvă și speranțe. Noua piesă a lui Inge, *Pierderea trandafirilor*, denotă un efort de a scăpa de eventualele acuzații că se pierde într-un univers anodin, cenușiu, că este captivat de vieți cufundate în cotidian. În loc de a adînci analiza socială și psihologică, de a merge către un autentic, care ar fi făcut neavenite asemenea reproșuri, autorul a recurs — pentru a cita oară, în ultimul deceniu? — la o doză de freudism, care ar fi putut ucide mai multe piese. Lupta împotriva instinctelor, a unei mame îndrăgostite de unicul său fiu — dragoste împărtășită în taină — nu interesează pe nimeni. Cu atît mai puțin, apariția în locuința celor două fanteze a unui soi de vagabondă fără busolă, care devine amanta fiului. Critica a fost unanimă: „Piesa nu stîrnește nici imaginația,

nici interesul”. „Treii actori buni: Betty Field, Warren Beatty, Carol Hory, luptă din greu pentru a îndeplini sarcina stabilită de autor, de a plasa pe Freud fără dramă și Oedip fără tragedie în Kansas”.

Cît privește pe Paddy Chaefsky, care făcuse un sondaj atît de interesant în universul unor oameni obscuri ca Marty¹, se pare că dimensiunile mai reduse ale scenariilor de la televiziune erau mai pe măsura lui. Fapt este că, pentru a suplini dinamismul conflictului, pentru a nu se rezuma la „felii de viață”, în ultima sa piesă, *Al zecelea om*, autorul tincturează cotidianul cu un misticism nebulos, împrumutînd din arsenalul expresionismului trama din *Dybuk*, pentru a-i da un surprinzător „happy-end”: fata stăpînită de duhul unui mort este eliberată și se mărită cu un tînăr, apărut ca „ginere ex-macchina”, în actul III. Și aci, tendința de a complica artificial psihologia omului mijlociu este la fel de evidentă și trădată de rezultate.

În mijlocul acestor dezorientări și compromisuri, se detașează doar două spectacole: *Toți oamenii regelui* — disecare a procesului de formare a unui tiran local, scrisă cu vigoare de Robert Penn Warren, și *Toată banda e aci*, de același încercat cuplu Jerome Lawrence și Robert Lee, demascare a corupției clicii care-l înconjură pe președintele Statelor Unite, Harding.

Dar... cea dintîi este reluarea unui spectacol de succes din 1947, iar *Toată banda e aci* este o retrospectivă destul de platonice. situîndu-se cu patru decenii în urmă...

În orice caz, cu două rîndunele este departe de a se face primăvară pe Broadway...

Eugen B. Marian

¹ Scenariul filmului, cunoscut la noi, a fost realizat pe baza unui text transmis inițial la televiziunea americană.

