



Cu TREVOR

despre

- rădăcinile în
- experiențele
ale unei
- impactul cu
televiziune
- imposibilitatea
o lume

O convorbire PAUL

— *Există o legătură între teatrul pe care-l scriești și convingerile dumneavoastră marxiste ?*

— Pot doar să schitez un răspuns la această întrebare, pentru că tratarea completă a chestiunii ar pretinde un eseu de mari dimensiuni, dacă nu chiar o carte. Într-un fel, se poate zice că piesele pe care le scriu sînt cea mai completă afirmație a „filozofiei” mele. Dar fiecare piesă este, ea însăși, o explorare într-o meta-lume. Asemenea vorbirii înseși, scrierea pieselor de teatru este adesea o cale de a descoperi *ce vrem să spunem*. Toate scrierile mele, ca înseși convingerile mele marxiste, își au rădăcinile în sensibil și în concret, în viața socială, în procesele sociale, așa cum le trăim, cum le verificăm, cum le învățăm, cum le simțim, cum le analizăm, cum le dezbatem, cum le disputăm. Dacă militez pentru crearea unei zone de dezarmare nucleară în întreaga Europă, aceasta fiind o primă

treaptă practică și extrem de necesară în trecerea spre dezarmare mondială, nu acționez doar ca gînditor politic, ci și ca individ care a trăit războiul, copil fiind, care și-a văzut orașul arzînd sub bombele dușmane, și pe care asemenea experiențe l-au împins să caute cauze și soluții. Tot astfel, în scrisul meu, nu pot să aștern pe hîrtie ceea ce nu am trăit în vreun fel, în propria mea ființă. Acest lucru e ade-vărat mai cu seamă în ce privește gîndurile, ideile, care cer o formă și o limbă pe cît posibil mai concrete, pentru exprimarea lor dramatică.

Bineînțeles, se poate spune că în cele de mai sus nu fac altceva decît să arăt „cît de englez”, ca marxist, m-a făcut Anglia, cu predilecția ei pentru verificat și tangibil, așa cum sînt ele reflectate de îndelunga sa logodnă științifică și filozofică cu empirismul. Desigur, resimt acest lucru atît ca o putere, cît și ca o slăbiciune.

Dramaturg și scenarist de film și televiziune, Trevor Griffiths este un nume bine cunoscut pe mai multe meridiane ale lumii.

Dintre scrierile lui, am reținut următoarele titluri :

- Ocupări („Stables“, Manchester, 1970). Publicat la Calder & Boyars, 1972.
- Căise („Quipu Basement“, 1971). Publicat la Pluto, 1979.
- Thermidor (Compania 7 : 84, Edinburgh, 1971). Publicat la Pluto Press, 1979.
- Sam Sam (Open Space, 1972. Publicat în „Plays and Players“.
- Pușca („Pool“, Edinburgh, 1973).
- Petrecerea (Teatrul Național, Londra, 1973). Publicat la Faber, 1974.
- Comedianți (Nottingham Playhouse, 1975). Publicat la Faber (Grove Press, New York), 1976.
- Astfel de lucruri imposibile (comandat de B.B.C. pentru serialul Epoca regelui Eduard, 1972). Publicat la Faber, 1977.
- Masca de argint (London Weekend Television, 1973).
- Toți oamenii buni (B.B.C.-TV, 1974). Publicat la Faber, 1977.
- Novici (B.B.C.-TV, 1974). Publicat la Faber, 1977.
- Prin noapte (B.B.C.-TV, 1975). Publicat la Faber, 1977.
- Casa cea mare (B.B.C. Radio 4, 1969). Publicat 1972.
- Fapte (Nottingham Playhouse, 1978). Publicat în „Plays and Players“, 1978.

Întilnirea noastră a avut loc la Londra, în biroul redactorului șef al redacției de film serial de la studiourile pentru televiziune ale B.B.C.

GRIFFITHS

sensibil și concret
teatrale
generații
publicul, prin
de a imagina
fără conflicte

realizată de TUTUNGIU

— În antichitate, Aristofan a scris Norii și, ne spune tradiția, ca rezultat, Socrate a fost condamnat la moarte. Pe cine vor condamna „la moarte“ piesele dumneavoastră ?

— Înțeleg întrebarea ca pe un fel de metaforă. Desigur că n-aș îngădui, la propriu, uciderea nimănui, chiar dacă o piesă a mea ar dovedi vinovăția cuiva. Pe de altă parte, nu pot concepe scrierea unor piese care să nu fie critice, din punct de vedere social, în vreun fel oarecare. Apoi, trăind, ca marxist, într-o societate capitalistă de consum, care are în mod curent mai bine de două milioane de șomeri, e imposibil să te imaginezi producând o operă de afirmare deplină și consimțământ fierbinte. Consimțământ există, totuși, obținut, în măsură din ce în ce mai mare, prin forme specifice de comunicare culturală de mase, printre care televiziunea e elementul principal ; crearea și manipularea

consensului a devenit unul dintre scopurile cele mai ardente urmărite de către stat. Sarcina dramaturgului marxist, într-o astfel de societate, este de a sublinia cât se poate de convingător tocmai lipsa de unitate și de consens, în cadrul societăților împărțite în clase. După părerea mea, în societatea noastră, teatrul nu mai are puterea de a afecta consensul, deoarece majoritatea covârșitoare a populației are prea puțin sau aproape nu are contact cu teatrul. Consensul nu se mai realizează nici sub influența acelor importanți creatori de opinie care erau amatorii de teatru, prin intermediul cărora se difuzau în public sensurile unei piese. Din cauza asta am hotărât să lucrez mai ales în televiziune, un mijloc de comunicare cu adevărat popular în țara noastră 25—30 de milioane de oameni, de toate virstele și din toate clasele, privesc la televizor în fiecare seară. Prefer să lucrez la formele cele mai populare de televiziune,

cum ar fi serialul săptăminal. Mi se pare că a demonstra aici lipsa de consens este actul cel mai radical la îndemina unui dramaturg, în societatea noastră, azi. Dar nu e ușor ; așa că nu-i pot condamna pe scriitorii care preferă teatrul, pentru „puritatea” sa. Deși, cînd îi văd părăsind pozițiile, aș fi tentat să strig după ei vestitul dicton al lui Brecht : „Nu se poate să lucrezi în canal și să refuzi să atingi rahatul !”

— *Cum ați defini, în 20 de rînduri, generația de dramaturgi căreia îi aparțineți ?*

— Puțini oameni, chiar și în Anglia, recunosc măsura — de fapt, anvergura și profunzimea — talentului pentru literatură dramatică, modelat, aici, de la ultimul război încoace. Există peste 300 de dramaturgi „la lucru” în Anglia, toți capabili să producă piese interesante și amuzante — de la Pinter, Osborne, Wesker, Arden și Bond, afirmați în anii '50, pînă la, să zicem, Andrea Dunbar, care, la 17 ani, tocmai a avut premiera, la Royal Court, a minunatei ei piese, *Chioșcul*, despre viața clasei muncitoare din nordul Angliei. Trecută în revistă din punct de vedere politic, generația demonstrează atît vitalitatea durabilă a teatrului individualist burghez (Pinter, Osborne, Stoppard, Ayckbourn, Shaffer), cît și ofensiva teatrului socialist sau progresist, care se manifestă de preferință în turnee, căutîndu-și deliberat spectatorii în afara capitalei și a păturilor burgheze. Mulți dintre dramaturgii aparținînd acestei din urmă orientări — Jim Allen, de pildă, sau Peter McDougall — lucrează exclusiv pentru televiziune ; după părerea mea, asta face ca munca lor să fie și mai importantă. În teatru, cei mai buni scriitori progresiști au ajuns să considere principalele instituții teatrale — Naționalul, Compania Shakespeare, chiar West-End-ul — drept avanposturi de luptă și contestație pe plan cultural. Bond, Brenton, Hare, Edgar, Barker formează, împreună cu alții, grupul conducător în acest sector. John Arden, unul dintre dramaturgii de seamă, tînde să se plaseze singur cu totul în afara dimensiunii „engleze”, concentrîndu-se cu tenacitate asupra problemei Irlandei. El rămîne un scriitor important.

— *Întîlnim tot mai des opinia că teatrul mondial este în criză și incapabil să facă un salt calitativ. Care este părerea dumneavoastră ?*

— Lumea însăși este în criză ; așa că nu m-aș putea aștepta ca teatrul să fie lipsit de griji și supraincrezător. Trebuie să mărturisesc însă că sînt mai preocupat de criza mondială decît de criza teatru-

lui. Spun acest lucru deoarece, într-un sens, am tendința de a imbrina cele două crize în scrierile mele. Preocuparea mea pentru pace în lume, de exemplu, arată în același timp preocuparea pentru influența teatrului ; vreau să zic, cum pot niște *piese de teatru* să intervină în sfera social-politică ? Ce *putere* au ele, nu doar să descrie și să analizeze, dar să și *schimbe* situația cu care sîntem confrunțați ? Căutînd asemenea răspunsuri, ajungi cu siguranță la problema formelor și modurilor culturale, care a generat o mulțime de opere critice și filozofice importante în cadrul marxismului, în ultimii cincizeci de ani (Gramsci, Adorno, Brecht, Lukács, Goldman etc.), și mai cu seamă în cei cincisprezece ani de la sfîrșitul acestei perioade (Althusser, Colletti, Anderson, Thompson și alții). Încercările de a teoretiza practicile culturale proprii trebuie privite ca niște tentative, niște rezultate provizorii, dar rămîn neclintit în opinia că dramaturgia (filme, televiziune, teatru, subiecte pentru „happening”-uri, orice de genul ăsta) poate influența radical modalitățile în care simțim lumea din afara noastră și în care reflectăm asupra ei, și de asemenea poate să ne ajute să *simțim* omenește *posibilitățile* viitorului.

— *Cum ați devenit scriitor ? Ce obstacole ați întîmpinat de-a lungul afirmării profesionale ?*

— Sînt scriitor, în mare măsură, datorită întîmplării. Bunicii mei au fost mîneri, tata — muncitor semicalificat, mama — muncitoare în fabrică, fratele meu e șofer de taxi, sora mea e dactilografă. Întîmplătorul decisiv intervine chiar la nașterea mea : pentru un copil născut în 1935, cum am fost eu, a devenit teoretic posibilă, prin 1944 — ca urmare a Actului Educației, promulgat de coaliția guvernamentală de război —, educația în școala elementară, cu condiția de a trece examenul de admitere. Astfel, la vîrsta de zece ani am ocupat un loc în ascensorul oferit de educație, loc ce le fusese refuzat fratelui meu mai mare și părinților mei ; iar după încă zece ani, am ieșit la suprafață ca absolvent al facultății de limbă și literatură engleză, avînd în față o carieră și întreaga viață. Aproape nimic din ce-am făcut, în acei zece ani, n-a schimbat (în vreun fel sau altul) direcția în care mă îndreptam.

Am început să scriu pe la 13 ani, poezii și istorioare ; bănuiesc că o făceam mai ales din motive terapeutice, dar tot îmi mai amintesc de plăcerea pe care mi-o procura scrisul, sentimentul de creație inițială pe care mi-l producea. Cred că tot timpul am fost cumva conștient că faptul că scriam era într-o oarecare măsură o dovadă de comportament deviat de la etosul de clasă în care crescusem și căruia

incepusem deja să mă opun, datorită educației mele școlare. De-abia cu mulți ani mai târziu, scrisul a devenit puntea care m-a legat din nou, social, politic și moral, de clasa din care plecasem.

Nu sînt conștient de existența vreunor obstacole în devenirea mea scriitoricească, dincolo de condițiile materiale și culturale pe care le-am schițat mai sus. La 17 ani, mă și consideram un individ care scrie. Problema mea principală — pentru a cărei rezolvare mi-au trebuit mulți ani — era aceea de a înțelege relația, de a face legătura între scris și lumea pe care a-cesta încerca să o descrie: înțelegere care se contura, la rîndul ei, prin descoperirea locului specific pe care îl ocupam, ca scriitor, în cadrul dramaturgiei.

— *Care este punctul dumneavoastră de vedere despre relația dintre dramaturg și regizor? În ce măsură credeți că i se permite regizorului să-și manifeste în spectacol opinia despre text?*

— Îmi asum un rol activ în toate producțiile noi ale scrierilor mele, atât în cele de televiziune cît și în cele de teatru, sînt implicat în planificare, proiect, distribuie și recrutarea personalului-cheie. La repetiții, lucrez îndeaproape cu regizorul, vorbesc cu actorii direct, sugerez unele lucruri, stilizez textul, adesea îl revizuiesc, dacă apar idei mai bune. E limpede că nu pot lucra decît cu regizori care acceptă acest mod de lucru. Probabil că în Anglia nu sînt nici șase de genul ăsta; cam tot atîția sînt și prin alte țări.

Regizorul trebuie să-și spună părerea despre text imediat ce și-a făcut o opinie. Nici nu există discuție că așa trebuie să facă. Cum altfel să pornească o producție, dacă scriitorul și regizorul nu și-au dat seama ce urmează să facă? Printre sarcinile regizorului este și aceea de a spune în modul cel mai cinstit ce părere are despre text, ce se înțelege din el, după părerea lui, și cum crede că aceste înțelesuri s-ar concretiza în producție. Fără ca regizorul să-i vine mai ușor, în toate aceste privințe, dacă are de-a face cu un scriitor care nu se îmbată cu închipuirii deșarte despre talentul său absolut și nu consideră sacru fiecare produs al fanteziei sale. Oricum, pentru mine dramaturgia înseamnă *arta spectacolului*, o activitate socială care implică meșteșugurile unor oameni diferiți și care depinde de procese de colaborare și cooperare. Dacă am dreptul să-i vorbesc unui actor despre felul în care joacă, el de ce să nu-mi vorbească despre ce am scris eu? Dacă îmi imaginez că ar putea învăța cîte ceva din notele mele asupra repetițiilor, de ce să contest posibilitatea de a învăța ceva de la el? Un ultim cuvînt: după experiența mea, regizorul care, în

fața unui text nou, are o reacție de genul „Nu intenționez să schimb nici un cuvînt”, fie că e mincinos, fie că e idiot, și în orice caz trebuie evitat.

— *Ceea ce scrieți este pentru și despre dumneavoastră, sau scrieți pentru și despre public?*

— Și una, și alta. Scriu din necesitate, dar scriu textele pentru a fi rostite cu glas tare. Impulsul lăuntric este legat direct de necesitatea de a comunica. Teatrul este o artă care implică un public; o piesă scrisă doar pentru tine însuși este o contradicție în termeni.

— *Cum vă explicați faptul că omul resimte o nevoie socială și personală de teatru?*

— Cred că nu-mi convine premisa. În lunga istorie a bărbaților și a femeilor, teatrul mi se pare, relativ, un nou venit. Bineînțeles, elementele care l-au prefigurat și care îl alcătuiesc pot fi găsite cu mult înainte de apariția sa — mă gîndesc la dans, cîntec, rugăciune, incantații, sacrificii, ritualuri, practicarea muncilor; ele au devenit „teatru” doar cînd societățile omenești se dezvoltaseră istoric pînă la un punct în care diviziunea muncii, în privința producerii de cultură, înlocuise formele de producție culturală care se bazau pe implicarea grupului ca întreg. În momentul în care cîțiva oameni au început să pregătească un spectacol, și alții, mult mai mulți, s-au adunat să-i asculte și să-i privească, s-a născut teatrul; mă tem că această etapă în dezvoltarea umană și socială a fost atinsă abia acum vreo douăzeci de mii de ani...

Totuși, nimic din toate acestea nu neagă faptul că teatrul a pus stăpînire pe imaginația omului. Mă îndoiesc că aș putea măcar să-ncep să explic cum de s-a întîmplat și de ce totul este așa cum este. Odată cu trecerea timpului, teatrul a fost pus în slujba diferitelor funcții sociale; dar, în sensul său cel mai adînc, poate că a servit întotdeauna, într-un fel sau altul, ca bărbații și femeile să se poată vedea pe ei înșiși în contextul realității obiective din care făceau parte. Cîtă vreme va continua să ofere acest tip de recunoaștere contextuală, teatrul va satisface o profundă nevoie a omului.

— *Ce experiențe ați acumulat, ca artist, în contact cu producțiile de televiziune? Munca în televiziune v-a influențat cumva modul de a gîndi?*

— Mi-am scris primele piese (trei), într-un an — din 1963 pînă în 1964.

Deși nu le-am pus pe toate la dispoziția producției, toate trei erau scrise pen-

tru televiziune, nu pentru scenă. De-abia în 1970 am scris prima mea piesă de lungime normală, pentru scenă, *Ocupări*; în acel moment, aveam deja scrise vreo șase piese de televiziune, iar una dintre ele, deși încă nejucată, fusese cumpărată de o companie producătoare. Așa că n-am trecut de la experiența teatrală la cea cu televiziunea, cum presupunea întrebarea.

Diferența dintre cele două feluri de producții și dintre practicile ce derivă din ele este extrem de clară — deși problema amîndorura este aceea de a interpreta un text. Teatrul englez are tendința — cel puțin de la Shaw încôace — de a da prioritate dramaturgilor, și recunoaște, măcar de formă, rolul principal al textului. Deși e adevărat că, în secolul nostru, piesele înclină spre dimensiuni-standard, e încă posibil — cum au demonstrat, pe de o parte O'Neill, și pe de alta, Beckett — să se reprezinte, cu destul succes, piese foarte lungi (de 5 ore sau mai mult) sau foarte scurte (de 5 minute). Televiziunea — o nouă industrie, formată, esențialmente, dintr-o altă industrie, mai veche, și anume, aceea a filmului — a acordat, în mod tradițional, un rol secundar scriitorului, în procesul producției, dîndu-i puține „drepturi” și puține posibilități de control asupra produsului său; pe deasupra, a tipizat dintr-o lovitură lungimea piesei, conform unui anume punctaj, de la 50 la 90 de minute. Lupta cu aceste constrîngeri și alienări este problema princi-

pală a scriitorului interesat să folosească televiziunea pentru a vorbi cîștit și radical unui public uriaș, cum numai mass-media are.

— *Dacă ar exista un teatru cu audi-ență universală, care ar putea fi reper-toriul său ideal și care i-ar putea fi scopurile?*

— Întotdeauna mi-a fost greu să-mi închipui o lume total lipsită de contradicții, conflicte și înfruntare, așa cum ar lua drept premisă întrebarea. De asemenea, nu mi-e ușor să dau valori *absolute* unor produse culturale, de pildă unor piese. Mi-e la fel de greu să prezic ce fel de teatru (text, formă, mod) va servi cel mai bine societatea mileniului viitor. Pe de altă parte, dacă aș lua întrebarea drept o metaforă, trebuie să recunoaștem că sînt nume care au căpătat o valoare trans-națională și transtemporală: Eschil, Euripide, Aristofan și alții, din prima eră a teatrului cunoscut; Shakespeare, Johnson, Webster, Tournour și alții; Büchner, Ibsen, Strindberg, Cehov; Brecht, Beckett. Totuși, compilarea listei repertoriului, chiar atunci cînd conține o atît de înaltă selecție de scriitori, contrazice posibilitatea unui singur set de „scopuri”, pentru teatrul viitorului, pe care îl presupuneți.

Londra, 1981

(Continuare de la p. 89)

nal Shakespeare, care va avea loc din trei în trei ani la Erevan. Această primă ediție a reunit spectacole shakespeareene din întreaga țară, printre care și *Richard al III-lea* al Teatrului „Șota Rustaveli” din Tbilisi, spectacol care a fost revelația festivalului de la Edinburgh. Timp de două săptămîni, capitala Armeniei a fost capitala teatrului sovietic, așa cum la sfîrșitul lui octombrie fusese capitala filmului de televiziune, al cărui festival unional avusese loc tot aici.

Teatrul dramatic rus „K. S. Stanislavski” a prezentat, în cadrul festivalului Shakespeare, *Macbeth*, una dintre cele mai bune montări ale lui A. S. Grigorian, prim-regizor al acestui teatru. Un spectacol de excelent nivel artistic, întru totul reprezentativ pentru nivelul profesional al colectivului. Pe afișul Tea-

trului „Stanislavski” din Erevan mai figurează, printre altele, *Turnul de fildes* al lui Rozov, *Trandafirul tatuat* de Tennessee Williams, *Doamna ministru* de Branislav Nușci, *Pana Malicewska* de Gabriela Zapolska, *A douăsprezecea noapte* și, mai nou, *Interesul general*, a doua piesă a lui Baranga care vede lumina rampei aici, după marele succes pe care l-a reputat *Fii cuminte, Cristofor I*, acum cîțiva ani.

Ar mai fi multe de spus despre viața teatrală din Armenia sovietică, despre interesul pe care publicul îl manifestă pentru teatru, despre învățămîntul teatral, despre rolul regizorului în teatru, despre stîmă și dragostea de care se bucură oamenii de teatru, — ca și ceilalți artiști, dealtfel —, despre demnitatea cu care-și îndeplinesc ei menirea. Despre toate acestea, poate, cu alt prilej.