

Prin această discuție despre teatrul american — prima, dintr-o serie consacrată mișcării teatrale din diferite țări și zone geografice —, înscrilem tradiționalele „mese rotunde” ale revistei „Teatrul” în orizontul transformărilor care se petrec în teatrul lumii, în acest sfârșit de secol 20.

Urmărim, astfel, un dublu obiectiv: pe de o parte, să înlesnim ca, prin intermediul revistei, bagajul de observații vii, experiență artistică, idei, criterii de valoare, opinii critice, acumulat de oamenii de teatru români care au cunoscut, la fața locului, fenomenul teatral din străinătate, să devină bun comun al mișcării noastre teatrale; pe de alta, să oferim cititorilor un „atlas

---

# ATLAS TEATRUL

---

teatral” captivant prin prospețimea și originalitatea unghiului de vedere și edificator prin calitatea sintezei.

Invitații noștri au călătorit în Statele Unite, unii cu câțiva ani în urmă, alții mai de curând, în cadrul acordurilor de schimb cultural sau ca participanți la diverse programe profesionale. Confruntându-și opiniile, completându-se reciproc, interpretând faptele observate potrivit personalității fiecăruia, ei confirmă astfel, implicit, eficiența politicii românești, de încurajare a contactelor culturale și de schimb de valori.

Seria acestor „mese rotunde” va cuprinde, în numerele viitoare, debateri despre teatrul din Uniunea Sovietică, Anglia, Franța, R.P. Bulgaria, Republica Democrată Germană, Canada, Republica Federală Germania etc.

# Teatrul american

văzut de

- Ileana BERLOGEA
- Cătălina BUZOIANU
- Emil MANDRIC
- Sanda MANU
- Alexa VISARION

Din partea redacției:

- Mira IOSIF

*masa rotundă a  
revistei*

# TEATRUL

**MIRA IOSIF** : Afându-ne, în diferite momente și împrejurări, în Statele Unite, fiecare dintre noi, cei de față, avem propria noastră imagine despre teatrul american. Deși e foarte greu să cuprindem, să analizăm și să sintetizăm ceea ce am putea numi „fenomenul teatral american” — realitate complexă, contradictorie, dinamică, desfășurată la dimensiunile unui continent — vă propunem să încercăm împreună să realizăm o vedere de ansamblu și să desprindem câteva dintre trăsăturile lui caracteristice. Ce anume îl frapază pe omul de teatru din România, la un prim contact cu scena de dincolo de ocean ?

## Teatru și viață

**ALEXA VISARION** : Atât cît se poate vedea într-o lună, din teatrul american, înseamnă destul de puțin, în ciuda programului compact și bogat, care s-a dovedit extrem de generos ca ofertă, umană, în primul rînd, apoi profesională. În primăvara anului 1981, văzînd spectacole de la New York la San Francisco, am încercat să cuprind ceea ce mi s-a părut mai marcant în respectivul sezon și să extrag esențialul din această vastă manifestare, care se definește în primul rînd prin diversitate : diversitate stilistică, tematică, diversitate de structuri, diversitate a eficienței... Importante, pentru mine, nu au fost în primul rînd spectacolele; am văzut multe reprezentații foarte bune, altele bune sau pur și simplu obișnuite, dar revelator mi s-a părut contactul uman cu artiștii americani, cu oamenii de teatru. Am discutat despre ceea ce se întîmplă în teatrele lumii și în mișcarea teatrală americană, despre situația „la zi” a ideilor teatrale, despre necesitatea ca teatrul să-și găsească un drum propriu, care nu este nici al avangardei, nici al formulelor tradiționale, ci un drum al vieții. Cred că, în lumea americană, experiențele de viață au „sufocat” experiențele artistice. Viața este aici mai tare, mai diversă, mai imprezvizibilă, și teatrul nu a putut ține pasul — la un moment dat — cu acest tumult. Teatrul urmărește viața, o pîndește, o adulmecă.

**MIRA IOSIF** : Într-adevăr, a fost o perioadă, decentul șapte în special, cînd realitățile au intrat direct, nemediat, pe scenă: atențatele politice, războiul

din Vietnam, marșurile păcii, lupta pentru drepturile civile... Atunci s-a produs un fenomen cultural pe care critica l-a denumit „înmugurirea Americii”... Dar, cred că azi s-a produs o mutație...

**ALEXA VISARION** : Spectacolul Americii fiind fascinant și dramatic, teatrul, la un moment dat, nu a mai avut puterea să-l transfigureze. Ca o reacție, s-a produs un proces foarte interesant : căutarea și descoperirea altor surse noi, apte să genereze spectacole care să însemne ceva pentru societatea americană; după părerea mea, noile surse sînt nu realitățile politice, stările sociale conflictuale, ci ideile. În teatrul din Statele Unite se dă azi o luptă pentru a se impune anumite idei, idei dramaturgice și idei de spectacol. Grupuri de regizori-dramaturgi creează obstinat, încercînd să evite presiunea schimbărilor prea rapide, să contracareze fluctuațiile gustului, să se adapteze necentenitel mișcări — tipic americane — care provoacă, în teatru, o anume instabilitate ; în același timp, rapiditatea schimbărilor face și farmecul vieții teatrale, dovedindu-se un factor stimulativ...

**EMIL MANDRIC** : Da, și eu cred că în America viața depășește actul teatral. Impactul dintre realitatea cotidiană și actul artistic poate fi văzut ca o direcție de program. Pe mine m-a interesat teatrul american mai ales sub raportul identificării mijloacelor de expresie artistică cu problemele societății americane contemporane.

**SANDA MANU** : Este adevărată observația lui Alexa Visarion, că ei sînt mereu în căutare de idei pentru piese sau spectacole. Sînt mai ales în căutarea unui drum în teatru. Spectacolul vieții este însă cu mult superior oricărui alt spectacol. La TV, nimic nu este mai cuceritor decît programul de actualități, *News* ; nici un fel de serial — și sînt cu zecile, cu sutele — nu poate concura, nu este mai vibrant decît ceea ce se poate vedea la *News*... Eu renunțam la orice alt program pentru actualități.

„BREAD AND PUPPET”, „LIVING THEATRE”, „OPEN THEATRE”, formații experimentale create în anii '60, ca expresie a mișcării off-off Broadway, de contestație a teatrului comercial și de divertisment.

## Avangarda aparține istoriei!

**CĂTALINA BUZOIANU:** Nu pot să judec fenomenul teatral de azi, decât prin comparație cu prejudecățile mele despre teatrul american, prejudecăți formate la diverse festivaluri din Europa, între anii 1969 și 1978. Atunci s-au produs contactele mele cu teatrul experimental american, când la Belgrad, la Festivalul BITEF, la Nancy sau la Wrocław, am putut vedea importante experiențe ale anilor '60. Nu privesc fenomenul avangardei americane prin prisma avangardei propriu-zise, ci prin prisma animatorului. A unuia dintre ei: a lui Peter Schumann, creatorul lui „Bread and Puppet” de pildă, pe care l-am cunoscut în 1969, revăzându-l în 1970 și 1978, sau a lui Luis Valdez, creatorul lui „El Campesino”. Aceștia, ca și Joseph Chaikin, ca și Richard Foreman sau Richard Schechner, animatori ai teatrului din deceniul 7, sînt în primul rînd mari personalități. Experiența lor s-a încheiat. Nu știu dacă a eșuat, dar, ca orice experiență, a luat sfîrșit. L-am văzut pe Grotowski comentîndu-și propria-i experiență, și am scris despre sentimentul acut de neputință tragică pe care îl transmitea. Când le-am văzut eu, experiențele lui Peter Schumann erau mai proaspete ca oricînd. Îl apreciez pe Peter Schumann nu ca pe un artist de avangardă, ci ca pe o personalitate de neconfundat, care a însemnat, și înseamnă și azi, mult, pentru mine... El continuă să existe nu numai ca om de artă, ci ca un creator profund implicat în problemele esențiale ale epocii noastre, trezind, prin arta lui, un răsunset universal. În călătoria mea din această primăvară, în Statele Unite, am constatat însă că *acasă* el nu este cunoscut. M-a izbit în chip deosebit acest fapt: experiența artistică a unor mari creatori, pe care o judec — și in-

*„BREAD AND PUPPET”, formație animată de regizorul, sculptorul, muzicianul și scriitorul Peter Schumann, și-a impus principiul „sărăciei voluntare”: cu ajutorul unor măști și marionete uriașe, actorii dau reprezentații în cele mai insolite locuri publice, în piețe și pe străzi, preferînd procesiunea și demonstrația, pe trama unor scenarii elaborate în colectiv și pe teme la ordinea zilei.*

*„LIVING THEATRE”, companie creată de Julian Beck și Judith Malina, a reprezentat în deceniul 7 categoria teatrului protestatar împotriva esteticii, deopotrivă tradiționale și moderne; s-a identificat cu platforma de idei a contraculturii, profesind, prin membrii săi, o viață comunitară, în care arta și existența se confundau.*

sist asupra acestui lucru — nu din punctul de vedere al avangardei artistice, s-a șters, a fost uitată, ca și cum nici nu ar fi existat.

**MIRA IOSIF:** *Cred că pentru noi, ca pentru mulți oameni de teatru de pe vechiul continent, teatrul experimental american a fost, în anii '60—'70, un punct de referință: prin reformularea limbajului teatral, prin vizualizare, creație colectivă, teatru de grup, revoluționarea spațiilor de joc etc. La asta a contribuit și critica de specialitate, critica tîndră și cea universitară, care a văzut în această mișcare de avangardă expresia luptei împotriva „establishmentului”, cum se spune, împotriva tradițiilor unei culturi oficiale, instituționalizate...*

**SANDA MANU:** Noțiunea de avangardă presupunea atunci contestația, dar, la ora aceasta, prin avangardă se înțelege spectacolul *non-comercial!* Discutam cu John Hirsch, regizor, directorul Festivalului Stratford din Canada, despre fenomenul avangardei; el observa cu tristețe și revoltă că azi asistăm pe scene la etalarea reziduurilor ei; mișcarea și-a pierdut substanța și au rămas pe alocuri, ca distinctive, doar elemente exterioare: violență, pornografie, limbaj obscen; asta înseamnă moartea artei, nimeni nu-și poate găsi identitatea într-o asemenea exprimare. În afara culturii, în afara profesionalismului, folosind doar reacțiile viscerele, nu se poate face artă. Și mai cred că la un moment dat avangarda a avut și un succes comercial. Ea se vindea! Ea s-a vîndut! Și astfel și-a pierdut idealul!

**ILEANA BERLOGEA:** Dați-mi voie, ceea ce la un moment dat era contestație în avangardă nu se vindea deloc! Cunosc problema, fiindcă experiența mea „americană” s-a desfășurat pe o perioadă mai lungă, aproape un an de zile, de la sfîrșitul lui 1974 pînă în toamna lui 1975, timp în care am parcurs aproape întreg continentul teatral, de la un ocean la



**Scenă din  
spectacolul  
„Gray Lady  
Cantata”  
(„Cantata  
Doamnei  
cenușii”), în  
interpretarea  
formației  
„Bread and  
Puppet”**

altul. Și eu am plecat în Statele Unite știind o mulțime de lucruri despre teatrul american. Cunoșteam tot ceea ce americanii aduseseră în Europa prin anii '60—'70, „Living Theatre”, „Open”, experiențele lui Beck și Malina, ale lui Chaikin și ale trupei „LaMama” etc. Europa i-a făcut cunoscuți, impunându-i, critica teatrală și popularele festivaluri europene, rețineți acest lucru. „Living”-ul a străbătut aproape întreaga Europă, triumfând la Avignon; „Bread and Puppet” a entuziasmat cercurile tineretului protestatar al vremii. Audiența acestor spectacole sau *happening-uri* (întimplări) era uriașă în rîndul tineretului hippy, în mișcările protestatare ale negrilor, în cele ce contestau războiul din Vietnam. Dar mai ales în Europa. În America, aceste grupuri teatrale nu se bucurau de sprijin financiar, nu câștigau bani deloc, nu erau recunoscute, nu numai de critica instituționalizată, dar nici măcar de intelectualitatea universitară! Nu aveau public. Am vrut să le revăd, acasă la ele. Nu s-a putut, fiindcă tot acest teatru experimental, sau de avangardă, aparține deja istoriei! Dar, paradoxal, nu unei istorii cunoscute de americani, ci, dimpotrivă, chiar ignorată de ei. Această mișcare teatrală a murit, deoarece cea mai mare parte dintre animatorii de formații și grupuri experimentale nu au reușit să ajungă, în ceea ce făceau, la o transfigurare artistică autentică. Ei s-au oprit la trecerea protestului social într-o simplă formă protestatară, în care

predomina elementul amator, adesea fără nici o valoare estetică. Cînd am ajuns în Statele Unite, „Open Theatre” își închisese de mult porțile, iar animatorul lui, Joseph Chaikin, monta *Pescărușul* în cea mai clasicizantă, academică și poetică manieră, neomițînd din text nici un cuvînt, nici o indicație. „Living”-ul trecea printr-o perioadă foarte tristă: nu obțineau bani defel, își pierduseră foștii colaboratori, în 1975 nu se mai găsea nici un tînăr dornic să lucreze cu ei! Faimosul „Living” nu mai făcea parte din prezentul care îi interesa pe tinerii americani,

*„LAMAMA E.T.C.” Unul dintre cele mai cunoscute teatre off-off-Broadway din Statele Unite. Înființat de Ellen Stewart în 1962, a început ca o simplă cafenea unde se reprezentau piese noi, originale, CAFÉ LAMAMA, devenind ulterior LAMAMA E.T.C. (Experimental Theatre Club). Treptat, LAMAMA se transformă într-un teatru al innoirilor și experimentărilor. O contribuție importantă a avut regizorul Tom O'Horgan, după cum și Andrei Șerban, care a montat aici Arden din Feversham și Ubu Roi în 1970, trilogia antică formată din Medeea, Electra și Troienele în 1974, Omul cel bun din Siciuan de Bertolt Brecht în 1974.*

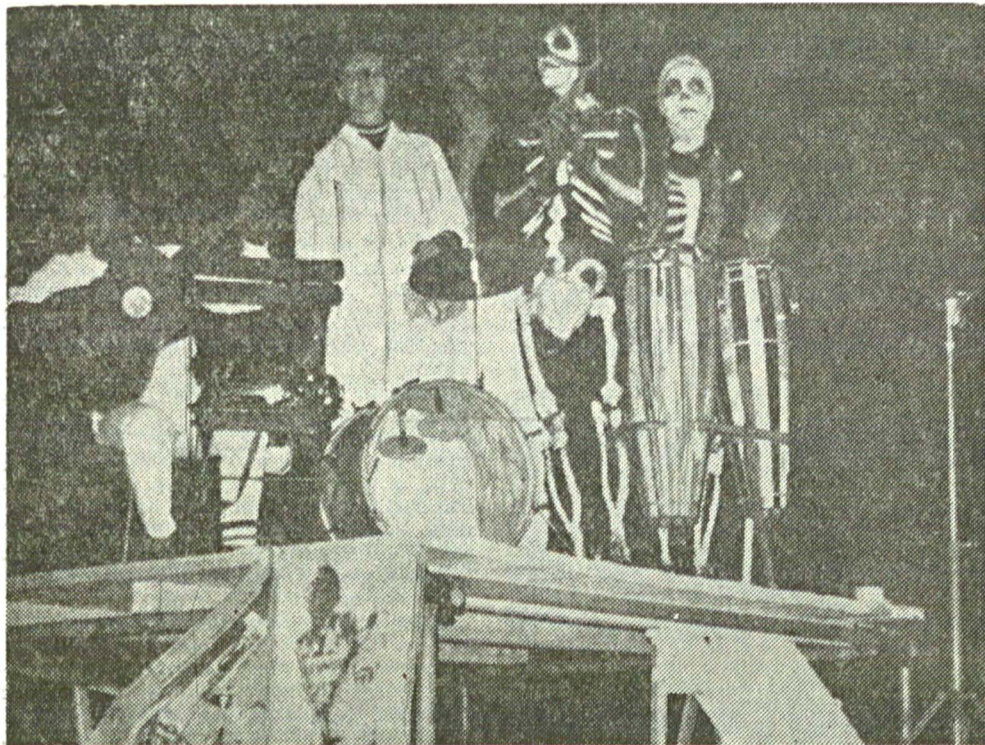
aparținea definitiv trecutului. Se mai menținea pe poziții Ellen Stewart cu „La Mama”. Ea continua să patroneze un colectiv cu foarte multe căutări și dădea mai ales tinerilor regizori și dramaturgi posibilitatea să se afirme. Continua să lucreze acolo Andrei Șerban, dar și el își epuizase, cu trilogia antică, marile experimente. De fapt, această montare l-a impus, cu ea, Șerban rămâne în istoria teatrului. Dar și această trilogie aparținea trecutului (chiar dacă ea a continuat să se joace pînă în 1979). În 1975, Andrei Șerban, devenit personalitate de prim rang, a pus aici în scenă *Omul cel bun din Siciuan* de Bertolt Brecht. Am văzut spectacolul, era firește foarte bun, dar nu atât de îndrăzneț ca montarea lui de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Noua viziune era extrem de cizelată, de rafinată, influența teatrului oriental era bine asimilată, dar violența dramatică din reprezentația noastră lipsea. Am mai văzut atunci cîteva lucruri interesante care țineau tot de „experiment”: de pildă, „teatrul ambiental” al lui Richard Schechner, un spectacol cu *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, deosebit de expresiv, făcut într-un garaj. Richard Foreman, care mai tirziu a lucrat în teatre renumite ca „Lincoln Center” sau „Public Theatre”, reprezenta, ca și Bob Wilson, ultimele faze și forme ale experimentului bazat mai mult pe vizualitate; apăruse acum un alt tip de experiment, pur intelectual, de deosebit rafinament, și fără nici o legătură cu marile convulsii sociale și revolte proprii deceniului anterior.

CĂTALINA BUZOIANU: Eu am văzut acum un spectacol într-adevăr excepțional, realizat de Richard Foreman, cu piesa *Trei acte de recunoaștere* (*Trilogia revererii*) de Botho Strauss, la „Public Theatre” din New York, un spectacol pe care critica îl considera de „avangardă” — dacă avangardă înseamnă azi teatru bun, necomercial... Era cel mai bun spectacol din tot ce am văzut în cadrul programului propus, dar, din păcate, nu cu o problematică americană. Piesa e scrisă de un scriitor vest-german.

ILEANA BERLOGEA: Asta reprezintă mutația produsă! Dar atunci, în 1975, acești animatori căutau vădit un alt drum. Se stinsese preocuparea pentru înnoirea limbajului teatral, dispărușeră încercările prin care scena își asuma calitatea de tribună nemijlocită a frământărilor sociale și a evenimentului la zi. În schimb, continuau să existe cele mai bune produse ale acelei mișcări înnoitoare, de pildă teatrul „El Campesino”, un teatru legat de public, de cele 14 milioane de oameni din populația *chicano*, reprezentînd nevoia lor de identitate culturală.

## „El Campesino”, scenă-tribună, scenă-gazetă

EMIL MANDRIC: Am văzut multe spectacole, în opt mari orașe, dar în virful scării mele de valori așez experiența teatrului „El Campesino”, condus de o autentică personalitate a vieții teatrale americane, Luis Valdez. Acest teatru își desfășoară activitatea într-un sat pierdut din California, în San Juan Bautista, loc de pelerinaj al vechilor indieni la mormintele strămoșilor lor; tribună a muncitorilor agricoli mexicani în lupta lor pentru drepturi civile și drept la muncă, acest teatru se face exponentul platformei politice proclamate odată cu declanșarea marilor greve din 1965, și cu luptele care au continuat și continuă încă, într-un adevărat „război verde”. Ca personalitate artistică, Luis Valdez era cunoscut de mult, era actor în trupa de mimă din San Francisco (San Francisco Mime Troupe), pe care a părăsit-o, angajîndu-se direct în lupta de revendicări social-politice, alături de José Chavez, conducătorul sindicatului de muncitori agricoli, de *chicanos*, cum se numesc comunitățile de indieni mexicani din California. Valdez a realizat eficiența unui teatru de acțiune, conceput ca o gazetă vie, ca un mijloc de *agit-prop* cu lozincile la zi, în slujba și în sprijinul grevelor. Teatrul „El Campesino” și-a cristalizat o formă de expresie extrem de originală, reușind să dea glas problemelor țăranelor *chicano* prin formulele și tradițiile comediei dell'arte, filtrate concomitent prin experiența Brecht și cu anumite ecouri ale miturilor indienilor din Mexic, mergînd pînă la explorarea culturilor maya și aztecă. Așadar, misterul dramatic, mitul, istoria sînt contopite într-o modalitate de expresie pusă în slujba acțiunii politice. L-am văzut pe Luis Valdez la lucru, l-am văzut cum repetă. Era în timpul sărbătorilor de iarnă și se pregătea un *mister* indian de prin 1530, *Sfînta Fecioară din Guadelupa*. Valdez, el însuși autor dramatic, actor, regizor, se implica total în jocul colectiv, misterul fiind tradus într-un registru laic, cu trimiteri la situația actuală a comunității mexicane din



Teatrul „El Campesino” prezintă „Calaveras”, spectacol cu măști, de inspirație mexicană

## De la școala hiperrealismului, la regia stilistică

California. Trama misterului — conflictul dintre un indian din Mexic și Misiunea spaniolă — înfățișă extrem de expresiv situația mexicanului *chicano* în raport cu forța coercitivă a autorității statale. Repetiția ritualiza, cu o nemiștinută bucurie colectivă, vechi cutume, cântece *corridos* și texte cu adresă la evenimentele recente; asistăm la o integrare a mitului în faptul cotidian, politic, totul realizat într-o atmosferă unică, de fericire a creației! Bucuria de joc le era lor înșile suficientă, de parcă nu i-ar fi interesat reacția publicului. Atunci am înțeles cum se explică enorma audiență a acestui teatru în rândurile tuturor colectivităților etnice din America. Teatrul „El Campesino” se adresează deopotrivă asiaticilor, arabilor, europenilor imigranți, ca să nu mai vorbim de negri.

MIRA IOSIF : *Ce anume vi se pare caracteristic pentru ziua de azi, în teatrul din Statele Unite ?*

ILEANA BERLOGEA : Un element cu pondere în structura teatrului american îl reprezintă teatrele regionale (ca „Marc Taper Forum”, la Los Angeles, „Guthrie Theatre”, la Minneapolis, „Dallas Theater Center”, la Dallas, „Arena Stage”, la Washington etc.). Acestea sînt mari teatre, majoritatea cu un colectiv permanent, toate cu un program estetic și cultural ferm, mai ales în susținerea dramaturgiei americane. Toate sînt teatre de repertoriu, cultivînd și valorile contemporane sau clasice ale dramaturgiei europene. Acolo unde animatorii sînt și personalități regizorale, teatrele respective au un profil original. Așa este teatrul din Dallas, al cărui animator, Paul Baker, este și un regizor foarte talentat. Altele, animatorii, ca de pildă Zelda Fichlander de la „Arena Stage”, aduc programatic regizori valoroși, sprijinindu-l, afirmîndu-se

prin ei : americanii au avut loc „debutul” american al lui Ciulei cu *Leonce și Lena*.

**ALEXA VISARION:** Semnificativă este azi dorința acestor teatre regionale de a depăși etapa culturală în care primau textul și dramaturgul, pentru a cristaliza o expresie spectaculară proprie. În acest sens sînt concepute seminariile cu regizori din lumea întreagă, din est și vest, din nord și sud, la care am participat și noi ; americanii consideră cunoașterea experiențelor regizorale europene ca o necesitate stringentă a vieții teatrale, experiențe în care școala noastră de regie deține un loc deosebit. Pe regizorii americani îi preocupă acum așa-zisa regie „stilistică” europeană. Ei vor să depășească un anume realism cotidian, pe care îl practică, dealtfel, foarte bine; dar această modalitate, de redare fidelă, pe scenă, a realității, a devenit o frînă în calea aprofundării semnificațiilor. Aici intervine și școala lor de actorie, influențată, la rîndul ei, de film, o școală a detaliului realist, o școală în care actorii pornesc în realizarea personajelor de la datele exterioare spre cele lăuntrice. Mi s-a părut ciudat faptul că în cele mai multe dintre spectacolele văzute la Festivalul noilor piese americane, de la Louisville-Kentucky, preocuparea esențială era găsirea de noi și noi detalii, privind materializarea fizică a personajelor.

**CĂTALINA BUZOIANU:** Acest fenomen ține și de curentul hiperrealist, din arta plastică. Drama americană este preocupată de hiperrealism, dar, din pă-

„GUTHRIE THEATRE” din Minneapolis — Minnesota. Unul dintre cele mai cunoscute teatre regionale din Statele Unite, creat în 1963 de regizorul englez Tyrone Guthrie, invitat în mod special de orașul Minneapolis pentru a forma aici un puternic centru de cultură teatrală. Din 1981, teatrul este condus de Liviu Ciulei.

cate, spre deosebire de realizările din plastică, pe care le-am admirat, pe scenă detaliul rămîne uneori la nivelul naturalismului plat, nu ajunge să se impună în mod hiperrealist !

Hiperrealismul nu presupune doar fotografierea exactă a unui detaliu al realității, ci o atitudine violentă față de acest detaliu. Un dinte strîmb, o mașină strivită, sîinii lăsați ai unei femei exprîmă, de pildă, revolta în fața unei nedreptăți existențiale. Ca acel ciob de oglindă pătruns în ochiul lui Kay din povestea lui Andersen, care deformează realitatea. Cruzimea exacerbării detaliului amplifică sensurile altfel decît în suprarrealism. Am văzut, la Seattle, un foarte bun spectacol de acest fel cu piesa *Mensch Meier* de Franz Xaver Kroetz. Detaliul de viață, foarte expresiv, întrerupea curgerea vieții „așa cum este ea”, ca să accentueze imagini cutremurătoare.

**ALEXA VISARION** În discuțiile purtate cu Michael Lessac, director artistic la „Colonnades Theatre” din New York,

„Cum vă place”  
de Shakespeare,  
în regia lui  
Liviu Ciulei,  
la „Guthrie  
Theatre” din  
Minneapolis.  
Scenă cu  
Patti LaPone  
(Rosallinda) și  
David Warrlow  
(Jacques  
Melancolicul)



unul dintre organizatorii programului nostru, reieșea că se dă o adevărată luptă în regia americană pentru construirea imaginii scenice; a acelei imagini în care cuvântul nu mai are decât un rol ajutător. El încerca să ne demonstreze că regia este azi o problemă-cheie, o necesitate acut resimțită în multe teatre, mai ales că — așa cum am văzut — avangarda e în declin și nevoia de spectacol se simte la tot pasul. De la realitate la imaginație — iată un sens al teatrului. Așa se explică și marele, uriașul succes al lui Livju Ciulei, în prezent director artistic al teatrului „Guthrie” din Minneapolis. La o discuție organizată de Asociația Criticilor din New York, s-a vorbit mult despre aportul lui Ciulei la revigorarea regiei americane.

**CĂTALINA BUZOIANU:** Prestigiul lui Ciulei este imens. E considerat unul dintre principalii animatori ai vieții teatrale contemporane americane. Recentul premiu *Tony*, care corespunde *Oscar*-ului pentru film, acordat lui Ciulei pentru activitatea lui regizorală în anul 1981, confirmă asta. Tot materialul publicitar consacrat lui Ciulei, referirile la activitatea sa din România, la perioada „Bulandra” și la importanța acestui teatru în mișcarea teatrală românească, au fost pentru mine emoționante. Emoționant a fost și spectacolul său *Cum vă place*. Deși decorul și multe sensuri ale spectacolului erau diferite de cel bucureștean, m-am simțit „acasă”.

**ALEXA VISARION:** Regizorii prezenți la întâlnirea la care mă refeream discutau despre fenomenul teatral de pe pozițiile unora care au multe greutăți de întinpinat pentru a impune o viziune regizorală să nu uităm ce rol joacă banii, profitul, în teatrul american... cum este condiționat publicul de către televiziune și de show-urile publicitare... să nu uităm contextul cu totul special și complex în care se poate naște un spectacol de valoare...

„DALLAS THEATER CENTER”.  
Inaugurat în 1959 la Dallas, Texas,  
acest teatru regional, cu o trupă  
permanentă condusă de regizorul și  
profesorul Paul Baker, dispune de  
una dintre cele mai frumoase și  
funcționale clădiri, proiectată de  
Frank Lloyd Wright. În programul  
teatrului, un loc ferm deține dra-  
maturgia originală. Aici se desfășoară  
un festival bienal al dramatur-  
giei originale.

**SANDA MANU:** Lupta pentru neconcentrată, dură, acerbă cu teatrul comercial este în același timp stimulantă. Teatrul — orice teatru fiind, în cele din urmă, în S.U.A., un *business* — pretinde idei, inițiative, eficiență. De aici, unele produse excelente, mai ales *musical*-uri, poate mai puțin teatru „stilistic” în accepția noastră...

**CĂTALINA BUZOIANU:** Impresia mea este că în acest moment ideile înnoitoare se împun viguros în artele plastice; teatrul este într-o fază de acumulare, saltul se va face probabil în viitor. Și mie mi s-a părut că se manifestă, ca pretutindeni în lume, o carență de regie, o minimalizare a rolului ei, adesea lipsa unui punct de vedere creator, viu, personal, asupra unui text. Am văzut, firește, mari spectacole, ca cel al lui Foreman, sau un *musical* extraordinar, *Dreamgirls*, dar și multe spectacole obișnuite. Trebuie însă să vă mărturisesc că formația mea, sau prejudecățile mele, m-au împiedicat să înțeleg întotdeauna punctul lor de vedere asupra a ceea ce e important, actual, în filozofie, politică și viață socială, raportate la actul teatral. Știu foarte bine ce e important pentru mine, pentru noi, simț pulsul vieții noastre, dar nu cunosc destul de bine realitatea americană pentru a înțelege exact ce experiențe au consumat, și ce consideră ei a fi *actualitate*! Grupul nostru a avut o foarte interesantă discuție pe această temă, cu criticul Martin Esslin, în acest moment, printre alte activități, „dramaturg” la „Magic Theatre” din San Francisco. Martin Esslin (pe care îl consider unul dintre profesorii mei, căci și din cărțile lui am învățat teatru) ne-a prezentat, extrem de eficient, o vastă panoramă a teatrului american contemporan, în care nici unul dintre termeni nu era absent. Eu — însă — n-am înțeles foarte bine ce înseamnă *politic* în acest moment pentru societatea americană, deoarece spectacolul luat drept etalon și prezentat în cadrul programului, chiar la „Magic”, nu mi s-a părut a fi revelator. Îmi dau seama că judecățile și prejudecățile lor, ca și ale noastre, sînt constituite, dar putem dialoga. Un teatru care mie mi s-a părut remarcabil, adică un teatru cu program, cu o direcție estetică, socială, politică, filozofică este „New York Shakespeare Festival Public Theatre”, condus de Joseph Papp, un artist care înțelege teatrul ca un act de cultură, ca un focar catalizator în viața unei națiuni. Repertoriul de la „Public Theatre” are o mare diversitate problematică, fără a se face nici un rabat din punct de vedere artistic. Aici a lucrat și lucrează compatriotul nostru Andrei Șerban (pe care l-am întâlnit



**NEW YORK SHAKESPEARE FESTIVAL.** Instituție înființată în 1953, cu scopul realizării spectacolelor de artă. Sub conducerea lui Joseph Papp, **NEW YORK SHAKESPEARE FESTIVAL** a devenit azi un teatru cu un program complex: organizarea unor spectacole shakespeareene, gratuite, în Central Park, în New York; prezentarea — la „PUBLIC THEATRE” — a unor spectacole de tip experimental, ce trebuie să aducă în mod obligatoriu un element innoitor, din punct de vedere fie dramaturgic, fie regizoral. Tot la „PUBLIC THEATRE” sînt găzduite mai multe formații de teatru dramatic, cit și de dans, **THE MANHATTAN PROJECT, THE SHALIKO COMPANY, THE CHICAGO PROJECT, ELIOT FELD BALLET** etc.

reamă serioasă pe cea americană — un incintător, un foarte bun spectacol cu *Visul unei nopți de vară*, tot la Seattle, la „Bathhouse Theatre”. Cea mai americană dintre toate reprezentațiile! Realizată de doi regizori, John Aylward și Arne Zaslove, în stilul anilor '50, plină de vervă, de idei, de umor, de ironie și de poezie! Prin intermediul lui Shakespeare, ea mi-a spus foarte multe despre moravurile și mentalitățile provinciei americane, despre clișeele unui comportament modelat de mass-media.

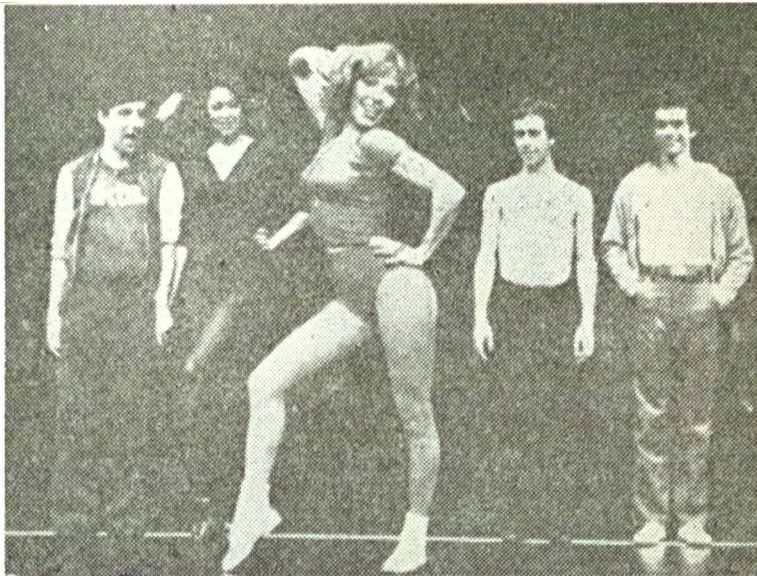
## Cele mai americane spectacole : autorii — Shakespeare și Goldoni

foarte apropiat de căutările, de realizările noastre și animat de o arzătoare dorință de a lucra și în țară). La „Public Theatre” el a realizat *Maestrul și Margareta*, în propria sa dramaturgie, foarte fidelă romanului, *O, ce zile frumoase!* de Beckett, cu Irene Worth, *Umbrelele din Cherbourg* și altele. (În această vară, Andrei Șerban a terminat, la „Guthrie Theatre”, *Nunta lui Figaro*.) Aici, la „Public Theatre”, am văzut spectacolul lui Foreman cu piesa lui Botho Strauss, un text important pe o problemă existențială capitală pentru epoca noastră, valorificat dintr-un punct de vedere regizoral personal. Regia, munca deosebită cu actorii, toți factorii necesari realizării actului teatral, existau la nivel înalt. Era un spectacol de artă bine făcut, în condițiile, repet, clasice, ale relației text-regie-actori. Dar, în mod paradoxal, sau poate firesc din punctul american de vedere, critica și publicul, la New York, apreciau în chip deosebit altă montare, *Othello*, cu vedeta de cinema Christopher Plummer în Jago, un spectacol care mie mi s-a părut întru totul obișnuit. Vedeți, mitul vedetei funcționează nu numai pentru public, dar și pentru critica teatrală, și ce uriașă reclamă se face cîte unei montări! Acest *Othello* avea o reclamă fantastică, publicul înnebunea să cumpere bilete, dar spectacolul era cît se poate de convențional, în decoruri de operă și într-un stil care s-a practicat în teatrul nostru cu foarte mulți ani în urmă. În sfîrșit, aș mai spune că, dintre numeroasele montări văzute, într-un program de asemenea foarte bogat, organizat pe timp de o lună, am mai reținut, în afară de piesa lui Franz Xaver Kroetz — după cum se vede, dramaturgia vest-germană o concu-

**SANDA MANU :** „Cel mai american” spectacol văzut de mine a fost *Piațeta de Goldoni*, în regia lui Liviu Ciulei, tot la Joseph Papp, la „Public Theatre”, în 1981. Un spectacol de artă, dar și un spectacol comercial, din punct de vedere newyorkez; un spectacol fără vedete, tipic pentru „Public Theatre”; un spectacol cu text și subtext, în manieră italiană, cu implicații psihologice de tip slav, cu atmosferă europeană, în care se insinuea declinul unei civilizații sufocate, și — nu e un paradox — prin tot acest conglomerat, reprezentația e foarte americană, cea mai americană.

**CĂTĂLINA BUZOIANU :** Aș spune un cuvînt despre divertisment, care reprezintă o direcție importantă în viața teatrului american. L-am văzut mai ales în formula *dinner theatre*, teatru-restaurant, sau *café-theatre*. Se spun de pe scenă anumite adevăruri despre politică, se spun și bancuri, totul la nivelul unui divertisment. La Minneapolis, de pildă, la *dinner-theatre* se joacă *musical-uri* și tipice, clasice montări-western, dar se joacă cu mult succes și *Bietul meu Marat* de Arbuzov. În această nemaipomenită diversitate pe care o prezintă teatrul american, intră și experiențele unor trupe mici, care joacă în spitale. Am văzut una dintre ele, „Bread and Roses” („Pîine și trandafiri”) — atenție: nu „Bread and Puppet”! („Pîine și Păpușă”) —, o trupă cu un ambițios program de asistență socială, care seamănă mult cu sistemul brigăzilor noastre artistice profilate pe satiră și umor.

**Două musical-uri : „Chorus Line“, un spectacol care clatină prejudecata asupra montărilor de pe Broadway..**



## **Broadway : o lovitură dată prejudecăților**

**MIRA IOSIF :** *V-ați referit, pe rând, la existența teatrului comercial. Nu credeți că imaginea noastră despre acest fenomen pur american, care este Broadway, este simplistă și mai ales simplificatoare ?*

**ILEANA BERLOGEA :** Teatrul comercial este o realitate, deloc neglijabilă, a Americii. În 1974—75, cele mai bune și mai interesante căutări ale avangardei, ale mișcării experimentale, erau preluate, spre uimirea mea, de Broadway. Era, firește, o comercializare a unor elanuri, idei, inițiative, care inițial avuseseră alt scop. *Candide* de Leonard Bernstein, apoi *Chorus Line*, un faimos musical, au fost primele montări care au adus pe Broadway ceva din neliniștea și din stilul specific off-off-Broadway-ului !

**EMIL MANDRIC :** Cea mai serioasă lovitură pe care au primit-o prejudecățile mele a fost spectacolul *Chorus Line*, și în genere montările de pe Broadway. *Chorus Line* (*Linia de balet*), un musical, sărac ca mijloace tehnice, adică fără fast, fără desfășurări spectaculoase, un spectacol aspru, bogat în idei, un comentariu dramatic al realităților din lumea culiselor *show-bizz*-ului, un musical scâldat într-o baie de viață și de adevăr. Am constatat că Broadway-ul este sedus nu numai de muzică, de strălucire etc., ci și de probleme. De pildă, un spectacol cu o temă dureroasă, cea a copiilor-vagabonzi, *Runaways* (*Copii fugiți de acasă*), de Elizabeth Swados, la „Public Theatre“, tulbură puternic conștiințele, producând o mai mare cerere de bilete decât montările cu Jack Lemmon. Iar Luis Valdez îmi spu-



**...și „Dreamgirls“, care lansează „o nouă Ella Fitzgerald“ — Jennifer Holliday (în imagine, între Sheryl Lee Ralph și Loretta Devine)**



**Scenă din „Runaways“. La pian, Judith Fleisher, la contrabas, John Schimmel. Evon H. Miranda cântă cîntecul „Fiului nedescoperit“**

nea cu mindrie că este invitat să monteze pe Broadway *Zoot Suit* (*Costumul Zoot*), un spectacol-dezbateri, o piesă-proces !

**CĂTALINA BUZOIANU** : *Musical*-ul american nu se dezmințe ! Am văzut o premieră recentă, *Dreamgirls* (*Fete de vis*), în care s-a lansat o cîntăreață de culoare, o nouă Ella Fitzgerald, și anume Jennifer Holliday, care trezea în sală un adevărat delir.

**Dacă doriți să faceți  
teatru,  
trebuie să mai aveți  
o meserie !**

**SANDA MANU** Americanii au o calitate care, dintr-un anumit punct de vedere, se întoarce împotriva lor, mă refer la teatru, firește : perfecționismul profesional. Perfecționismul lor fanatic în toate meseriile duce la o profesionalizare desăvîrșită, dar în artă e nevoie și de risc, și anumiți profesioniști își asumă tot mai rar riscul căutărilor. Dar să mă întorc la prejudecățile noastre. Dacă sînt la Leningrad, caut cu desperare casa în care a stat Dostoievski. La Veneția, umbli după urmele lui George Sand și Musset. La New York, dorm, inconștient, în

să găsesc ceea ce credeam eu că se află ! În toate călătoriile caut trecutul cunoscut al locurilor vizitate. Am ajuns astfel să mă suspectez de o anumite receptivitate livrescă. Dacă nu găsesc ce știu, timpul fiind scurt, nu pot intra în atmosferă, nu pot să mă adaptez, nu mă pot integra publicului de acolo, ceea ce este o altă condiție pentru receptarea unui spectacol. Era să cad de la balcon în fața unei performanțe de *music-hall*, și, credeți-mă, nu eram pentru prima oară la teatru ! Trebuie să recunosc că pur și simplu m-a fascinat bucuria actului teatral. Cînd teatrul devine o performanță, trăiești o mare bucurie ! Și un sentiment de admirație ! Ca și admirația față de un anumit eroism, de care americanii dau dovadă, și de care au nevoie, ca să facă teatru. Un eroism pe care noi nu-l cunoaștem. Spun asta fiindcă în orice carte de teatru (și m-am întors cu multe, în special cu cărți de învățămînt), pe prima pagină puteți citi următoarele : „Dacă doriți să faceți teatru, dacă nu mai puteți trăi fără teatru, dacă vă mistuie o dorință arzătoare, desigur că veți căuta o școală de urmat, dar înainte de asta trebuie neapărat să mai aveți o meserie“. Criteriul de selecție este acolo atît de dur, atît de necruțător, încît a face teatru este un eroism.

**MIRA IOSIF** În Statele Unite, teatrul face parte din cultura generală predată în universități, servind drept suport și activității teatrale de amatori; totodată, există multe școli specializate, destinate profesionalizării. Cred că ați cunoscut direct aceste aspecte...

**ILEANA BERLOGEA** : În universități se desfășoară o vastă și intensă viață teatrală. În mai toate colegiile, școlile

superioare și campusurile universitare se prezintă spectacole, cu un singur scop : formarea publicului, educarea gustului pentru piese bune. Îndeobște se aleg piese din repertoriul clasic sau contemporan, american și universal, o dramaturgie de calitate, transpusă în scenă sub îndrumarea profesorului, într-o atență valorificarea literară a textului. Un program special este destinat spectacolelor pentru copii, majoritatea textelor fiind scrise de studenți și montate tot de ei. Funcționează aici principiul teatrului sărac. Se poartă un dialog direct cu micii spectatori, de o mare spontaneitate și prospețime, se materializează pozitiv forța creatoare a zeci și sute de tineri. A unor tineri care știu că nu vor deveni actori. Drama, teatrul, se studiază alături de alte discipline, uneori absolvenții au șanse să devină profesori de educație artistică în licee, în școlile primare, sau regizori, adică să conducă echipe de amatori.

SANDA MANU : Eu am predat un curs de improvizație teatrală pe teme ce-hoviene, la Skidmore College din Saratoga Springs, statul New York. Departamentul de teatru de la acest centru universitar este condus și animat de un profesor-romancier-actor-regizor-istoric, Allan Brody. El montează spectacole cu studenții, dar, evident, puțini dintre ei vor deveni actori, deși calitatea profesională a unora este remarcabilă. La Skidmore College am văzut, în regia lui Allan Brody, o piesă foarte frumoasă, scrisă de laureatul Premiului Nobel, Isac Bashevits Singer, *Yentl*, inspirată din viața evreilor în Polonia sfârșitului de secol 19 ; în afară de montarea lui Ciulei cu *Piațeta*, acest spectacol „amator” s-a dovedit cel mai de calitate, la acea oră. M-am întâlnit acolo cu o „companie” teatrală cu program ; cu un adevărat animator, om cu o bogată experiență, trecut prin foarte multe meserii, deloc convins că-și va sfârși viața în teatru, hotărât cu neclintire să nu adere la serviciile teatrului comercial ; cu ochi de profesor, am zărit acolo și câteva viltoare forțe actoricești, dar bag mina în foc că nici unul dintre ei nu va ajunge o vedetă ! Concurența e mare, competiția, crâncenă. Asta ne arată minunat *musical*-ul *Chorus Line*. Mai exista ceva, în această școală, o secție care poate fi întâlnită în foarte multe colegii cu departamente de dramă : secția de *managing* sau de *management*, un curs necesar ca să devii producător, adică un ins care cunoaște la perfecție tot ceea ce este necesar ca teatrul să fie rentabil ; se învață *business*, contabilitate, economie, literatură, dramaturgie. Totodată, producătorul trebuie să știe totul despre actorie, regie,

cinematografie, trebuie să „învețe” știința fierului comercial, dar și cea a fierului artistic. O meserie fără de care nu se poate trăi, și mai ales supraviețui, în teatrul american !

## Strategii pentru dramaturgia națională

MIRA IOSIF : *Dar dramaturgia americană, noile voci care se aud pe continent, în ce mod v-au reținut atenția ?*

ILEANA BERLOGEA : În 1975, momentul dramaturgic nu era foarte bun. Baza afișului erau tot clasicii americani. În teatrele regionale, în formațiile mici sau în cele universitare, autorii preferați rămăneau O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Albee. Mișcarea *off-off-Broadway* din anii '60—'70, nu numai că a produs o explozie de forme, îmbogățind limbaul scenic, dar a născut și o pleiadă de tineri dramaturgi care au scris anume pentru ea. Printre ei, Sam Shepard, Israel Horovitz, Paul Foster, Jean Claude Van Itallie, foarte mulți, unii jucați și la nol. Ei au dinamizat formele clasice ale piesei americane, drama de familie, sau comedia foarte bine scrisă, genuri tipice și mult gustate pe *Broadway*. Cu o energie rar întâlnită au pulverizat nenumărate canoane și clișee dramaturgice, dar trebuie să recunoaștem că, pînă acum, dincolo de dinamită și explozie, ei nu au reușit să scrie piese durabile, de certă valoare. În Statele Unite se mai întâmplă un fenomen : azi nu se mai poate trăi din dramaturgie ! În orice caz, acești tineri scriitori nu o pot face, și pentru a-și câștiga existența ei scriu scenariu de televiziune, de film, seriale. Cît despre piesele lor, montate de zeci și sute de formații mici și chiar mari teatre regionale, ele sînt uitate odată cu scoaterea spectacolului de pe afiș ; teatrul comercial nu le preia, cu alte cuvinte, le lipsește consacrarea !

MIRA IOSIF : *În același timp există câteva mari teatre regionale, care se devotează „promovării noii dramaturgii originale”, cum am spune noi. În California, la San Francisco, „American Conservatory Theatre”, adevărată academie a dramaturgiei naționale, instituție care se proclamă cu*



**„Zoot Suit“, montat de Luis Valdez pe scena Teatrului „Marc Taper Forum“. În centru, Daniel Valdez**

orgoliu „o alternativă față de teatrul comercial“. La Los-Angeles, „Marc Taper Forum“. Într-o convorbire, Gordon Davidson, animatorul acestui teatru și președinte al puternicei asociații „Theatre Communications Group“, rețeaua națională a teatrelor profesioniste necomerciale, îmi explica veritabila strategie concepută de teatrul său, pentru lansarea noilor dramaturgi; un program de pionierat în explorarea creației de noi piese și în impunerea lor scenică. „Forum“-ul folosește scena principală pentru serii scurte de reprezentații, atrăgând atenția publicului asupra noilor titluri, și „The Lab“, atelierul de dramaturgie, pentru crearea lor. Aici se află un studio experimental, cu dramaturgi „în rezidență“, găzduiți de teatru și scriind potrivit sugestiilor acestuia.

**EMIL MANDRIC :** Am fost la „Marc Taper Forum“ și cunosc programul lui politic; aici s-au prezentat piese pe teme la zi, de la cazul Oppenheimer la războaiele din Vietnam, din Africa, piese implicate în lupta pentru drepturile civile și problemele minorităților. La „Marc Taper Forum“ se lucrează anual cu peste

o mie de texte, dintre care se aleg 15, iar dintre acestea, o piesă sau două sînt într-adevăr bune sau foarte bune. Luis Valdez a realizat aici, în 1979—1980, un mare spectacol, în care dramaturgia și regia îi aparțin în egală măsură: *Zoot Suit (Costumul Zoot)*. Luis Valdez a plecat de la un fapt real, un incident petrecut în 1942 la Los Angeles, care a declanșat o represiune polițienească împotriva populației mexicane, urmată de fronda respectivei comunități, exprimată, printre altele, și printr-o anumită modă vestimentară, de comportament și de limbaj, denumită „Zoot“; el a creat un spectacol în care documentarul, reportajul politic, piesa-proces și mijloacele show-ului se interferează pentru a pune în discuție „The boiling pot“, cum se spune, „oala încinsă“, conglomeratul de etnii și de naționalități al Americii. În urma uriașului succes obținut, Valdez a montat spectacolul și pe Broadway. Altă experiență interesantă, de laborator dramaturgic, am văzut la „Arena Stage“, la Washington. Aici, o piesă încă nefinisată a unui debutant (firește, promițătoare) se încredințează unui regizor și unui grup de actori; după două săptămîni de re-

petiții, lucrarea se reprezintă, timp de altă săptămână, publicului, urmată mereu de discuții; se cer sugestii, se dialoghează, se polemizează adesea acerb cu autorul, cu regizorul, spre beneficiul autorului, al trupei și al cauzei dramaturgiei! Fiindcă asemenea experiențe au produs, aici sau pe alte scene, opere dramatice interesante. Experiența aceasta se numește *work-in-progress*, adică operă în lucru...

**CĂTALINA BUZOIANU:** La festivalul de dramaturgie americană de la Louisville am văzut câteva piese, nu lipsite de interes; dar nu se poate spune că m-am întâlnit cu marea piesă americană contemporană! La Chicago, piesa cu problematică actuală (și un răsunător succes de public), poate cel mai politic spectacol, nu s-a părut *Sister Mary Ignatius explains it all for you (Sora Mary Ignatius vă explică totul)* de Christopher Durang. Cel mai important autor american „pe scenă” în acest „turneu” rămâne însă David Mamet.

**ALEXA VISARION:** Nu cred că dramaturgia americană se află într-o fază de declin, ci dimpotrivă, într-un moment de reafirmare. Am văzut foarte multe piese americane, dintre care câteva foarte bune. Un dramaturg interesant, puternic, este Lanford Wilson, ultima lui piesă *5 tulie* este remarcabilă. Să nu uităm de Sam Shepard, considerat un nou O'Neill, de incitantele lui texte, *Copilul îngropat* și *Adevăratul vest*. Un debut promițător mi s-a părut *Sora mea din casa aceea* de Windy Kesselman. Multe piese care dezbat raporturile artistului cu societatea sînt bine scrise. Mi se pare că la ora actuală dramaturgia încearcă să ajungă la esențele vieții americane și să producă opere în care detaliul realist, despre care am mai vorbit, încetează să mai fie un element ilustrativ, devenind semnificativ, cu putere de reverberație. Îmi permit să spun, după scurta mea experiență în teatrul american, că prin spectacole, prin dramaturgie, el este nu numai foarte variat, multidiversificat, ci și într-o continuă gestație, și acest lucru mi-a plăcut cel mai mult. Am sesizat bătaia unui puls extraordinar și o ardere continuă; uneori naivă, dar totdeauna exprimată cu talent, cu profesionalism. Toate acestea dau teatrului libertatea de a fi el însuși, și teatrul american are marea calitate de a fi, în primul rînd, el însuși. Iată tăria lui...

## Teatrul culturii negre — teatru al întregii societăți

**ILEANA BERLOGEA:** Să nu uităm, cînd vorbim despre teatrul american, teatrul culturii negre. Anul 1975 a marcat înflorirea acestei culturi, foarte americane și extrem de originale: originală nu atît prin problematica specifică, ci prin pasiunea, fanatismul, lirismul frenetic al negrilor, care exprimă o altă cultură ancestrală, decît cea proprie americanilor albi, cu rădăcini europene.

**EMIL MANDRIC:** Am văzut un spectacol minunat, *Vrăjitorul din Oz*, pe Broadway, cu muzică neagră, interpreți de culoare și mai ales cu psihologia oamenilor de culoare, un spectacol care ia răși desfide clișeele unui teatru comercial.

**CĂTALINA BUZOIANU:** Teatrul „negru” este într-adevăr într-o mare formă, și așa spune că pe aceste scene se pun marile și dureroasele probleme politice și sociale.

**MIRA IOSIF:** Am trăit o experiență interesantă vîzînd Moartea unui comis-voiajor de Arthur Miller cu o trupă mică, de culoare, „Pacific Conservatory of the Performing Arts”. Pe orice altă scenă din Statele Unite, piesa e firește datată, a devenit de epocă; nu în interpretarea acestei trupe din Santa Maria, California. Pentru minoritățile etnice, sau pentru populația neagră, problematica socială a piesei este foarte actuală: efortul disperat de integrare al lui Willy Loman, adîncă lui frustrare, eșecul, sînt probleme ale zilei, și această autenticitate a contextului imprimă spectacolului o vibrație specială.

**ILEANA BERLOGEA:** Bogată, diversă este și dramaturgia „neagră”. Scriitori ca Le Roi Jones, Ron Milner, Douglas Turner Ward, Ed Bullins, Charles Fuller sînt voci puternice, originale, care se fac tot mai auzite. Am asistat, la National Playwright Conference (Conferința națională a dramaturgilor), la Connecticut, la debutul lui Charles Fuller, cu piesa *Ratul din Brownsville*, în care o problemă specifică negrilor a devenit o problemă general-umană, de larg interes. Tema — desființarea, din considerente rasiale, în

Texas, în 1912, a unui regiment de negri — s-a transformat într-o dramă a demnității umane. E clar că această dramaturgie nu se mai adresează azi doar comunităților de culoare, ci întregii societăți.

## Spectacole pentru copii : Gaston Leroux și produsele „Adidas“

EMIL MANDRIC: Firește, nu numai că nu putem epuiza, dar nici măcar atinge toate aspectele vieții teatrale din Statele Unite, dar aş dori să menționez grija deosebită acordată teatrului pentru copii. La Minneapolis este un mare teatru, cu o opulență de mijloace tehnice și o scenă fantastic echipată.

CĂTĂLINA BUZOIANU: L-am vizitat și eu, și m-au impresionat foarte tare sediul, construcția ca atare, și tehnica de scenă. Mai puțin spectacolul, *Fantoma de la Operă*, un text de la 1900 al lui Gaston Leroux. Un teatru de groază, un spectacol de „série noire“, făcut cu maximă seriozitate, cu monștri, vampiri etc.; se cînta în scenă *Faust* de Gounod, trucajele erau extraordinare, eu priveam uluită, copiii rămîneau placizi... N-am înțeles de ce s-a pus în mișcare un asemenea dispozitiv scenic complicat, o asemenea avalanșă de procedee tehnice, pentru această... fantomă! Dar complexul teatral și experiențele cu copiii sînt realmente interesante.

„THE CHILDREN'S THEATRE COMPANY“ din Minneapolis, Minnesota, unul dintre cele mai cunoscute teatre pentru copii, înființat în 1961. Condușă din 1964 de John Clark Donahue, pictor scenograf și regizor, compania are un program complex, oferind lecții și cursuri de pregătire atît copiilor care vor să studieze teatru (cursuri recunoscute de școlile din Minneapolis) cît și profesorilor de educație artistică din școli.

EMIL MANDRIC: Se repetă povestea ucenicului-vrăjitor: desăvîșirea mijloacelor artificiale strivește actul pur al creației. Dar la „Children's Theatre Company“ au și alt tip de spectacole, după metoda *work-in-progress*: John Clark Donahue, directorul și animatorul teatrului, mi-a relatat o experiență de creație colectivă: săptămîni la rînd au invitat la teatru sute de copii, selecționați prin teste, și i-au pus în fața a tot ceea ce înseamnă producție de bunuri și „cultură“ anume destinată lor: cărți, discuri, jucării, gadget-uri, produse „Adidas“, îmbrăcăminte, casete TV, publicitate specifică, personaje din mitologia publicitară etc. Copiii au fost lăsați să circule în această lume sintetizată, apoi au fost urmăriți în reacții, în discuții, în jocuri. Rezultatul: un spectacol original, pe un scenariu scris în colaborare de adulți și copii!

## Fludul comunicării...

ILEANA BERLOGEA: Alt element de sine stătător îl reprezintă așa-numitele „teatre mici“, teatre cu mai puțin de o sută de locuri. Aceste teatre fac parte din rețeaua nerentabilă, se și numesc *non-profit-company*, deci ele nu aduc profituri, și trăiesc din diferite subvenții. Aici, alături de profesioniști, lucrează și mulți amatori.

MIRA IOSIF: Aș adăuga că majoritatea acestor teatre mici — cel puțin la Los Angeles, unde am fost — sînt situate în cele mai neașteptate spații, în garaje, în biserici, în antrepozite, în școli, în baruri, rareori pe scene „adevărate“. La Los Angeles sînt aproape 40 de teatre cu „99 de locuri“. Această cifră restrictivă e legată de impozite și de asigurările sociale. O lege promulgată în 1927, în timpul crizei — cînd migrația actorilor din est spre vest a adus aici, în împrejurimile Hollywood-ului, peste o mie de artiști dornici să-și cîștige existența — a permis înființarea unei societăți de breaslă, „Equity Association“, care, apărîndu-și membrii de lăcomia producătorilor, le reglementează îndatoririle și drepturile.

CĂTALINA BUZOIANU: Această spectaculoasă diversitate de stiluri, genuri, experiențe, aproape imposibil de catalogat, face, după părerea mea, marea bogăție a teatrului american contemporan. Teatru pentru toate categoriile sociale, pentru toate vîrstele, de la cel mai sofisticat la cel mai popular, cu bani mulți, cu bani puțini, sau fără bani, cu exigențe de rentabilitate sau „de dragul artei”, cu exigențe estetice sau la îndemîna tuturor...

ILEANA BERLOGEA: Foarte amplă este și mișcarea de amatori, constituită în așa-numitele *community theatres*. Ele există în toate localitățile, bucurîndu-se de sprijinul comunității respective. Pretutindeni lucrează amatori, luptîndu-se, în măsura posibilităților, să facă din spectacolul de teatru un act de cultură. Au publicul lor credincios. Pentru montări, au dreptul să angajeze un regizor și un scenograf profesionist, dar interpreții n-au voie să primească nici un dolar! Costul билетelor nu putea depăși, atunci, în 1975, patru dolari, ceea ce înseamnă o cultură accesibilă la nivelul unor mase foarte largi.

MIRA IOSIF: *Cred, fără să fi aprofundat problema, că aceste community theatres reprezintă o formă a nevoii de comunicare umană, atît de acută în această lume sufocată de tehnică, și de artă pe bandă magnetică. La orice spectacol pe viu, publicul american, excedat poate de imensa cantitate de ris „în conservă”, de cunoscutele aplauze și hohote de la „show”-urile televiziunii, reacționează într-o solidaritate tul-*

*burătoare, oamenii stabilind între ei, spontan, un contagios fluid al comunicării...*

ALEXA VISARION: Cel mai important lucru, pentru mine, la acest prim contact cu teatrul american, a fost impresia că mișcarea teatrală de peste ocean și cea românească, beneficiind, ambele, de o experiență bogată, pot instaura un fertil schimb de valori. Din prima zi, la Washington, am avut senzația solidarității teatrului nostru cu cel american. Atît în teatrul american, cît și în teatrul românesc primează viața, evenimentele declanșează în artiști reacții imediate, scena nu urmărește delectarea gratuită (mă refer la teatrul adevărat), ci implicarea în conflictele unei epoci. Contextul social este hotărîtor. Nenumărați artiști, oameni de cultură americani, cu care am discutat, —mă refer la cei care au vizitat țara noastră — mi-au mărturisit admirația lor față de bogăția vieții noastre teatrale, dorința lor de a pătrunde și de a înțelege spiritul românesc.

Teatrul american exprimă personalitatea Americii.

MIRA IOSIF: *Cred că putem încheia discuția noastră cu această idee prețioasă: cunoscîndu-ți pe alții, ne înțelegem mai bine pe noi înșine. Încercînd să trasăm cîteva repere pe harta teatrului american, ne-am confruntat, în același timp, cu probleme și preocupări de pe agenda noastră de lucru; astfel, ni se confirmă încă o dată că teatrul este o punte de legătură între oameni, în lumea atît de complexă în care trăim.*

