

*masa rotundă a  
revistei*

## TEATRUL

**MIRA IOSIF:** Cea de-a patra „hartă” din Atlasul nostru va înfățișa teatrul britanic. Ca și la reuniunile precedente, consacrate scenei altor țări\*, am adunat în jurul mesei rotunde cițiva cunoscuți oameni de teatru, care, beneficiind de burse de studiu, de invitații, de schimburi culturale, sau ca turiști, s-au întâlnit nemijlocit cu fenomenul teatral din țara lui Shakespeare. Permanentă în tezaurul spiritual al civilizației, teatrul englez postbelic și mai cu seamă cel din ultimele trei decenii este un punct de referință pe teritoriul teatrului mondial: printr-o perpetuare programatică a tradițiilor — și, ele vin din Renaștere —, prin respectul creator acordat clasicilor și valorilor contemporane ale culturii universale, prin „explozia” care a înnoit, la un moment dat, dramaturgia, prin spectacole care au intrat în istoria teatrului. Strălucitoarea, inconfundabila școală a actorilor englezi, contribuția unor temerari și originali directori de scenă, cutezătoarea mișcare a ideilor în cimpul experiențelor socio-culturale, au produs, de-a lungul acestor ani, criterii noi în arta spectacolului. Nu e simplu și nici ușor să detectăm, să analizăm și să seriem faptele cele mai pregnante, aspectele cele mai caracteristice sau purtătoare de semnificații din viața teatrului englez, după cum e de-a dreptul dificil să trasăm liniile de forță și să stabilim centrele de greutate. Totuși, să ne punem pe lucru...

\* „Atlas teatral”, nr. 7—8, 11/1982 și 3/1983.

# Teatrul englez

văzut de:

Ion CARAMITRU

Ion COJAR

Octavian DIBROV

Dan JITIANU

Anca ÔVANEZ-  
DOROȘENCO

Nicolae SCARLAT

Beatrice STAIKU

Din partea redacției

Mira IOSIF



**Barblean — noul sediu londonez al lui Royal Shakespeare Company**

ION COJAR : Sigur, nu e ușor să sintetizez cele văzute în timpul experienței mele recente de 14 zile „englezești“, cînd m-am aflat pentru a doua oară în Regatul Unit (prima oară fusesem în 1973). În iarna anului 1982, climatul general mi s-a părut cu totul altul, resimțindu-se aici, ca peste tot în lume, transformările produse. În 1973, am apucat un moment de vîrf, de fapt cheltuirea ultimelor resurse din extraordinara energie artistică emanată în deceniul șapte. Acum trăim altă epocă, lumea e preocupată de cu totul alte probleme. Dacă îmi îngăduiți însă o comparație, aș spune că teatrul este o producție mult asemănătoare cu agricultura, e ca un produs al naturii care se supune aceluiași legi.

Conform acestora, avem ani plini, bogați, rodnici, și ani secetoși, sau mai săraci în anumite roade. Eu am „prins“ un sezon bun, dar fără mari evenimente artistice. Dealtfel, și gazdele noastre, care — în ciuda prejudecăților despre rezerva și răceala englezească — ne-au devenit foarte repede prieteni, arătîndu-se neîntrecute în arta stabilirii contactelor umane, au fost puse în încurcătură de întrebarea „care este evenimentul teatral al sezonului?“ Dar ar fi nedrept dacă n-aș spune că am văzut spectacole de extrem profesionalism în toate compartimentele, începînd de la distribuție, trecînd prin decor ș.a.m.d. În bunul teatru englez se oficiază cu mare seriozitate.

Cred că impresia fundamentală mi-a făcut-o școala actoricească, de foarte înaltă ținută profesională. Ca profesor de arta actorului, chiar în scurtul răstimp de două săptămîni, am avut foarte multe de învățat.

ANCA OVANEZ-DOROȘENCO : Am sentimentul că Anglia este o țară a teatrului. Nu întîmplător acolo s-a născut, s-a format și a făcut teatru Peter Brook, acest mare regizor de teatru al timpului nostru... Ion Cojar are dreptate și a spus-o minunat, teatrul este un fenomen natural, un fenomen al vieții, și, ca orice lucru firesc, are și el ciclurile sale, ca anotimpurile, aș spune, parafrazîndu-l, anotimpuri de culegere a roadelor și anotimpuri de pregătire, de trudă, fără rezultate vizibile. N-aș afirma că sezonul teatral, așa cum l-am surprins noi în noiembrie-decembrie 1982, era sărac. Poate lipsea „marele eveniment“, poate că *Livada cu vișini* a lui Brook de la Paris și-ar fi găsit mai firesc locul pe malul Tamisei decît pe cel al Senei. (În paranteză fie spus, nu contest regizorilor dreptul de a lucra pe diverse scene, circulația valorilor fiind un dat firesc al epocii noastre, dar un animator, un mare om de teatru, de cultură deci, are datorii morale față de cultura care l-a născut.) Dar să mă întorc la Londra, așa cum arată ea fără Peter Brook. Teatrul englez mi-a dat sentimentul unei perioade de

stabilitate, de sedimentare, de plinătate liniștită. Probabil că la asta a contribuit desăvârșitul profesionalism al actorilor, de la farmecul tulburător al lui Paul Scofield la inteligența ascuțită a lui Patrick Stewart, de la umorul deștept al lui Alan Armstrong la temperamentul vulcanic al lui Gerard Murphy, de la jocul interiorizat al mării actrițe care este Judi Dench la sensibilitatea ciudată a lui Frances de la Tour. Dar m-a intristat profund ceea ce mi s-a părut a fi apusul unei stele: Peter O'Toole în *Om și supraom* de Shaw.

ION CARAMITRU : Am fost pentru prima oară în Anglia în turneu cu teatrul „Bulandra”, în 1972, la Edinburgh, apoi în 1975. Între 1975 și 1982, când am revenit la Londra, au trecut șapte ani, marcând sensibile schimbări, dar timpul petrecut acolo a fost mult prea scurt ca să-mi pot permite să fac comparații și să trag concluzii. Și mie, oamenii de teatru englezi îmi declarau că teatrul lor se află azi într-o criză destul de gravă a dramaturgiei și a artei spectacolului.

## Londra, fără Peter Brook?

Îmi amintesc că în 1975 punctul culminant al stagiunii era *Visul unei nopți de vară* al lui Peter Brook (spectacol care tocmai atunci pornea în turneu pe mapamond), dar se juca și *Tamerlan* al lui Marlowe, incitant era și *Butley* regizat de Harold Pinter și interpretat de Alan Bates, în sfârșit mi se părea că asist la multe evenimente, atât dramaturgice, cât și scenice. De data această, m-a impresionat numai experiența lui Richard Eyre la Teatrul Național. Richard Eyre este un regizor tânăr, care a funcționat opt-nouă ani ca director artistic la teatrul din Nottingham, cu un program estetic clar: lansarea dramaturgiilor tineri. El a realizat foarte multe spectacole cu piese noi, după care a fost invitat la Londra, unde a făcut, prin 1977—1978, un *Hamlet* deosebit de interesant. Spectacolele realizate acum de Richard Eyre la Național — musicalul *Guys and Dolls*, *Beggar's Opera* de John Gay și *Schwejk...* de Brecht au stîrnit multă vîlvă. *Guys and Dolls* — în traducere liberă, „gagii și gagici”, un musical de sorginte americană pentru a cărui montare Eyre a luat premiul celui mai bun regizor al anului, un spectacol foarte bun, extraordinar de bine făcut, încărcat cu premii, a supărat însă pe unii apărători ai tradiției teatrului național englez.

ION COJAR : Am văzut și eu *Guys and Dolls*, după ce mai întii mă frapase uriașa coadă la bilete. Aici, și la alt musical, *Cats*, am văzut cozi lungi. Montări extrem de atractive, de antrenante, excelent lucrate, după părerea mea, aceste musicaluri nu ating nivelul celor văzute mai de mult, precum *Omul din La Mancha*, *Hair* sau *Chorus Line*. Vîlvă a produs-o faptul că în sala mare a Teatrului Național, în sala „Olivier”, se joacă un soi de revistă muzicală, încălcîndu-se astfel o tradiție. Spectacolul era realizat însă cu o adevărată perfecțiune a genului.

MIRA IOSIF : *Credeți că acum la Londra se manifestă mai puternic o tendință de comercializare a teatrului? O ofensivă a musicalului, a divertismentului, tinzînd să modifice conceptul „clasic” de teatru englez?*

DAN JITIANU : După părerea mea, se poate constata o revenire la teatrul tradițional, bazat în special, dacă nu în exclusivitate, pe intuiția și profesionalismul actorilor (de care teatrul britanic nu duce lipsă deloc, dimpotrivă), teatru în care regizorul se retrage, văduvind astfel spectacolul de strălucirea ideii sintetizatoare. Un teatru în care mai degrabă strălucesc actorii, interpretînd partituri, decît se impune spectacolul în întregul lui. Dealtfel, din cîte știu, marii regizori englezi Peter Brook sau Peter Hall lucrează spectacolele lor importante în străinătate, nu în Anglia. Văzînd doar șapte montări, nu pot emite o judecată exhaustivă; impresia mea este însă că Richard Eyre a venit pe terenul pregătit cu ani în urmă de acești mari regizori, cu un spectacol neașteptat — surpriza, dacă vreți —, un musical pe scena Teatrului Național! O montare care are darul să revitalizeze interesul publicului pentru Teatrul Național! *Guys and Dolls* e un spectacol de regizor, adică are stil, este lucrat cu un excelent simț al ritmului și de pe o poziție culturală. Actorii Naționalului care joacă aici nu pierd din strălucire, ci dimpotrivă cîștigă parcă sub conducerea lui Eyre.

BEATRICE STAICU : Afirmția privitoare la regizori mi se pare oarecum pripită. Mai întii, Peter Brook nu mai lucrează aici de foarte mulți ani, din cauza mentalității obtuze a unor factori administrativi, care, la timpul respectiv, nu i-au pus la dispoziție fondurile necesare pentru activitatea lui experimentală, de explorare a mijloacelor de expresie teatrală și a semnificației actului teatral. Fapt este că ceea ce face astăzi Peter Brook într-adevăr nu se înscrie în viața teatrală britanică. Dar Peter Hall lucrează în Anglia, unde este, după cum se știe, directorul Teatrului Național.

ION COJAR : Observația lui Dan Jitianu mi se pare de finețe. Se pare că în





**Decor de John Gunter la musicalul „Guys and Dolls“, Teatrul Național, sala „Olivier“**

teatrul englez e o întoarcere spre tradiție, dar în măsura în care înțelegem afirmația lui Michael Redgrave din tratatul său de arta actorului, că omul de teatru englez nu e un tradiționalist în sensul tradițional al cuvîntului. Marea tradiție aparține cultului pentru actori, care, precum Sir Laurence Olivier, studiază interpretările înaintașilor, dar au întotdeauna privirea îndreptată către viitor, nu către trecut. Altă tradiție este viața culturală intensă din jurul teatrului, efervescența specifică dinăuntrul zidurilor sale. Unic în lume este felul în care e organizată viața foaiereleor. La Teatrul Național sau la Barbican (noul sediu londonez al lui Royal Shakespeare Company) se muncește mult pentru întreținerea unui climat de artă dincolo de spectacolul propriu-zis. Acolo, poți intra de dimineață în foaiere și, fiind o cafea sau un ceai, poți consulta o întreagă bibliotecă. Cu mult înainte de începerea spectacolului, lumea se adună și ascultă concerte susținute de studenții de la conservator sau de alți artiști; sau oamenii vin pur și simplu ca să mănînce. Desigur, într-o mare metropolă, oamenii sînt obișnuiți să facă mai multe lucruri deodată, și atunci, hrînindu-se la modul propriu, își hrănesc și urechea, și mintea, și ochiul. Există o modalitate de a înscrie teatrul, nu numai prin spectacol, ci printr-o atmosferă vie, în circuitul vitalizant al culturii unui oraș.

**ANCA OVANEZ-DOROȘENCO :** Poporul englez iubește nespus teatrul și am înțeles asta văzînd opt spectacole Shake-

speare, vizionînd un film la B.B.C. despre modul de lucru al lui Jonathan Miller la realizarea unei versiuni de televiziune cu *Antoniu și Cleopatra*, văzînd un cutremurător *Macbeth* făcut de Trevor Nunn tot pentru televiziune sau vizitînd Stratfordul... Rătăcind aici singură pe străduțele cu case de lemn și mușcate la ferestre, privind seara lebedele plutînd pe Avon, ascultînd orga în biserica Holy Trinity, privind publicul, venit aici din toate colțurile lumii... În Londra, la Barbican, sau ieșînd seara pe malul Tamisei, unde se află Teatrul Național, întîrziînd în foaierele pline de standuri cu cărți de teatru, cu discuri, și mai ales procurîndu-mi cu trudă un bilet, am înțeles mai bine ce reprezintă teatrul în această țară...

**ION CARAMITRU :** Mie mi se pare că pentru discuția noastră două aspecte sînt interesante. În primul rînd: să marcăm ceea ce a reprezentat pentru teatrul nostru de azi experiența teatrului englez în momentele lui de culme; adică radiația exercitată asupra actorilor români de cele două turnee ale lui Royal Shakespeare Company cu *Lear* și *Visul...*, spectacole care au schimbat optica multora... În al doilea rînd, să nu uităm că teatrul englez a fost și va fi întotdeauna un punct de atracție universal, iar stagiunea sa de vară mai ales este un obiectiv turistic foarte important. Vin oameni de pretutîndeni, din Noua Zeelandă, Australia, Suedia, Norvegia etc., din cele două Americi, să vadă teatrul englez în limba engleză. În același timp, problemele social-



economicale ale Angliei, în ultimii ani, ca și în lume în general, au creat teatrului mari dificultăți. Biletele s-au scumpit și se scumpesc mereu, așa că oamenii nu pot să meargă ușor la teatru, teatrul comercial are și el probleme, 90 la sută din spectacolele din Londra sînt distribuite pe alte scene... Sigur că lucrurile acestea se petreceau și înainte, dar acum nu am mai avut acea impresie senzațională, de contact cu un fenomen care presupuneam că există, dar nu-l văzusem niciodată cu ochii mei, ca să zic așa, cum mi s-a întimplat cu *Visul*... lui Brook la Londra, sau cu *Regula Lear* la București. Un fenomen al creației deschizătoare de drumuri. Dar, desigur, în esența sa, teatrul englez nu se va schimba niciodată, și psihologia sa rămîne constantă.

NICOLAE SCARLAT : Eu unul aș fi cit se poate de circumspect în folosirea cuvintului „criză”, atunci cînd vorbim despre teatru. Măcar pentru faptul că, în principiu, folosim acest cuvînt atunci cînd

## Care este evenimentul teatral al sezonului?

constatăm o descreștere a interesului public pentru teatru. Cei de față sîntem unanimi în aprecierea calității spectacolului de teatru britanic. Nu am avut nici eu prilejul să văd — pe parcursul celor trei săptămîni petrecute la Londra — un foarte mare spectacol, un spectacol de referință, cum a fost *Visul unei nopți de vară* al lui Peter Brook, spectacol de care ne amintim cu atîtă respect și astăzi. Numai că spectacolele-eveniment nu apar nicăieri necesarmente în fiecare stagiune. Și uneori mă bate gîndul că, într-un limbaj matematic vorbind, mulțimea spectacolelor de calitate reprezintă o mărime culturală pozitiv diferită de mulțimea spectacolelor mediocre împănate cu cîteva spectacole-eveniment — propriu-zise, ori așa-zise. Iar calitatea cea mai de seamă a spectacolelor ce le-am văzut în Anglia a fost constanta unei înalte profesionalități.

BEATRICE STAICU : S-a vorbit despre o criză a teatrului britanic și s-au evocat nume, spectacole, ca repere într-o viziune nostalgică, „retro”, față de care am rezerve. Mă îndoiesc că timpul validează toate etaloanele invocate aici. Singura excepție mi se pare a fi *Regula Lear* realizat de Peter Brook, în ciuda farmecului fascinant al *Visului*... aceluiași. Cred însă că în cadrul unui „atlas” de felul celui pe care încercă să-l întocmească revista „Teatrul”, un fenomen teatral trebuie judecat în primul rînd prin datele prezen-



Derek Jacobi (Prospero) și Mark Rylance (Ariel) în „Furtuna” de Shakespeare, la Royal Shakespeare Company (Stratford)

tului său. Sînt aici alții, mai competenți decît mine, care pot vorbi despre teatrul britanic actual ca profesioniști, dinăuntru, cum s-ar spune. Cred însă că despre o criză a teatrului britanic se poate vorbi numai dacă o corelăm cu situația social-economică a țării: șomaj, inflație, o administrație care neglijează artele, dar nu omite să le impună taxe suplimentare, situație impotriva căreia protestează pe drept oamenii de teatru din Regatul Unit. Dacă ne gîndim însă la teatru în sine, care este, vorba lui Ion Cojar, ca natura, cu ani secetoși și ani rodnici, atunci n-avem de ce să-l plîngem. Nu este într-un moment de vîrf, în această privință nu încapе nici o îndoială. Avem însă de-a face cu un organism foarte vivace. Argumente? Tenacitatea, numărul mare și profesionalismul în creștere al trupelor „fringe”; faptul că, în ciuda condițiilor vitrege amintite mai sus și a închiderii temporare a unor săli din West End, iau mereu ființă grupări noi; căile multiple prin care teatrul, oamenii de teatru, integrează preocupărilor lor specifice problemele colectivității, angajindu-și activitatea față de această colectivitate. În sfîrșit, dramaturgia. Știu, există părerea că și ea ar fi în declin. Dar, vă întreb, în declin cu Edward Bond, Tom Stoppard, Trevor Griffiths, Howard Brenton, John McGrath, Julien Mitchell, Paul Kemp, Nell Dunn, Catherine Hayes, Brian Friel, David Edgar, Terry Johnson, Barrie Keefe — citați așa, în grabă, fără nici o ierarhizare, sigur cu omisiuni și fără a mai aminti de Pinter, Storey, Wesker, Shaffer etc. ? ! Dacă numele lor nu deșteaptă în noi un ecou ase-

mănător aceluia provocat cîndva de „lînerii furioși”, există explicații. Una ține de istoria recentă a culturii și societății britanice : „furioșii” au fost produsul unui anumit moment al acestei istorii, era firesc să aibă răsunetul pe care l-au avut, reverberat pînă la noi, chiar dacă numai unele dintre piesele plasate sub acea emblema rezistă à la longue unei priviri critice.

ION CARAMITRU : Din discuțiile avute în vara trecută, am înțeles că școala britanică de dramaturgie, care a dat foarte bune rezultate pînă în momentul de față, este iarăși într-o căutare de drumuri. În orice caz, singurul spectacol de interes dramaturgic pentru mine a fost *Insignificance*, piesa nefiind nici ea o capodoperă, dar, oricum, avînd o problematică acut contemporană : răspunderea individuală și colectivă în fața primejdiei nucleare. Această piesă l-a lansat pe tînărul ei autor, pe nume Terry Johnson, în vîrstă de 28 de ani, care a luat premiul pentru *Best promising play...*

## ! Dramaturgia în declin?

BEATRICE STAIUCU : Vorbînd despre dramaturgie, aș remarca faptul că dramaturgii britanici de azi nu au obsesia „universalismului”. Generația scriitorilor de teatru care a irupt pe la mijlocul deceniului al șaselea (și, pe lîngă „furioși”, să nu-i uităm pe absurzi) a fost, printre multe altele, și expresia nevoii de a ieși în lume, de a sparge încercuirea filistinismului intelectual și artistic britanic, de a se dezinsulariza, fie-mi iertat barbarismul. Dramaturgii lor de azi nu sînt complexați. Practic, scriu pentru spectatori lor, pe teme care îi interesează pe ei — și nu neapărat toate temele pe toți sau pe cît mai mulți, ci abordează cît mai multe teme apte să ofere o șansă de interes, de emoție, de meditație cît mai multor spectatori considerați individual sau cît mai multor grupuri de spectatori. De unde decurge o oarecare dispersare și minimalizare tematică, atunci cînd le receptezi scrisul de la distanță, la intervale și de la caz la caz, așa cum inevitabil o facem noi. Nu au complexe nici în privința limbajului dramatic, sau a modalităților de expresie, nu țin neapărat să inovaze, toate experimentele „s-au fumat” pe scena și în dramaturgia britanică, ambele foarte ospitaliere și în această privință. Nu este lipsit de importanță nici faptul că dramaturgia nouă are acces la scenă, la edituri, la burse speciale. Bineînțeles, cu condiția să existe talent. Și bineînțeles că nu totul merge pe roate. Nici pe departe. Dar, revenind la comparația agricolă, dacă acceptăm că

dramaturgia este cernoziomul oricărei mișcări teatrale, cred că teatrul britanic poate privi prezentul și viitorul său apropiat cu încredere.

MIRA IOSIF : *E momentul să trasăm portretul actorului britanic, să schițăm măcar cîteva dintre remarcabilele lui însușiri. V-aș întreba dacă ați resimțit vreo deosebire între modul de joc practicat pe marile scene subvenționate, ca Naționalul și Royal Shakespeare Company, și cel desfășurat pe scenele comerciale din West End ?*

NICOLAE SCARLAT : Deși, după ce am văzut 14 spectacole în trei săptămîni, orice afirmație generalizatoare poate fi hazardată, aș spune că teatrul englez instituționalizat este în primul rînd teatrul al actorului — un actor excepțional pregătit (dealtfel, absolvînd acestei școli, excelențe trebuie în mod obligatoriu să știe să folosească cel puțin zece dialecte și nenumărate pronunții ale limbii engleze, iar disponibilitatea lor totală pentru cînt, dans, acrobație, pentru tot ceea ce scena îți poate pretinde, merge nespuse de departe). Vizitînd la B.B.C. platourile televiziunii, însoțitorul meu n-a reușit să identifice nici un actor dintre cei care turnau atunci seriale. Erau aproape numai actori din provincie, pe care sindicatul îi propusese ; iar calitatea serialelor B.B.C. o cunoaștem și o apreciem cu toții.

## ! Dincolo de Canalul Mînceii, concurența e mare

ION CARAMITRU : L-am văzut jucînd pe John Gielgud, l-am auzit și pe disc, el este mai bătrîn ca Laurence Olivier. L-am văzut în *Home (Azilul de bătrîni)*, unde juca cu un realism și cu o lipsă de manierism tulburătoare. Era atît de extraordinar, de tînăr în joc, atît de nou... încît, ce să spun ? ! El reprezintă, nu-i așa ?, ca și Laurence Olivier, tradiția teatrului englez ! Alt tip de actor e Ian McKellen, l-ați văzut cu toții și în *Integrals Shakespeare* și în recital la București. Dar să revin la vechea generație. Unii actori români în vîrstă au rămas la vechile clișee, ceea ce e mai rar cu englezii. Firește, avem și noi mari actori, și m-am gîndit adesea că, în principiu, Vraca și Laurence Olivier demonstrează aceleași calități. Cred că Vraca nu a avut niciodată un adversar de talie înaltă, care să-l încete, să-l oblige la păstrarea antrenamentului, în timp ce dincolo de Canalul Mînceii concurența era și este foarte mare ! S-a produs însă, firește, o mutație în stilul de joc. Școala veche se axa pe dicție, pe rostire, pe intonație, în timp ce actorul

de tip nou — vezi Ian McKellen — se bazează pe structura gândirii, care naște limbajul unei piese: implicit, el face o muncă de critic, *decodînd-o, interpretînd-o*. Actorul modern englez face o opțiune de concepție, el are ceva de spus în contextul dramaturgiei, dar cred că această evoluție se poate detecta, mai mult sau mai puțin, în stilul tuturor actorilor buni din lume.

**MIRA IOSIF :** *Actorii englezi lucrează în sistemul contractelor, ei se mută frecvent dintr-un teatru în altul, de pe o scenă pe alta, dar modul lor de joc, ținuta intelectuală, seriozitatea demersului profesional rămîn mereu aceleași. Diana Rigg juca cu aceeași strălucire pe Céli-mene în Mizantropul pe scena Naționalului, ca și într-o piesă bulevardieră; Joan Plowright, la fel, fie în Filumena Marturano la un teatru în West End sau în Arkadina la Lyric; Frank Finlay, Albert Finney, Tom Courtenay, Alan Howard, Alec McCowen, Patrick Stewart sînt aceiași, fie că joacă la Național, la Stratford, în teatrele comerciale, în musicaluri, în seriarele de televiziune...*

**ANCA OVANEZ-DOROȘENCO :** Actorii englezi, cum ați spus, joacă tragedie, music-hall, comedie bufă, spectacol pentru copii, dansează, cîntă, au un firesc și o dăruire totală pe scenă și un profesionalism impecabil. Contactele cu ei, întîlnirile, discuțiile sînt simple, discrete... Ei discută despre munca lor cu pasiune, primesc critici și laude cu aceeași deschidere, sînt extrem de receptivi la ceea ce se petrece în lume. În fiecare teatru în care am intrat am pus întrebări și mi s-au pus întrebări, cu același interes viu : cum este teatrul românesc, cum sînt actorii români, cum este publicul nostru ?

**ION COJAR :** La Royal Shakespeare Company, doi actori m-au cucerit : Patrick Stewart în *Henric al IV-lea*, pe care l-am revăzut apoi în *Povește de iarnă*, un actor cu o prezență și un farmec bărbătesc cu totul și cu totul deosebite, cam din „familia” Laurence Olivier, și un tînăr, Gerard Murphy, în prințul Hall, cu un chip nemaipomenit și o mobilitate interioară fascinantă. Alt interpret uluitor am descoperit în *Imblinzirea scorpiei*, tot la R.S.C. : Alan Armstrong, un actor extrem de complex, care avea tot umorul, toată gravitatea, toată inteligența și tot tragismul personajului. Sînt convins că multe dintre soluțiile interpretării lui Petrucchio, dar și ale spectacolului, aparțin acestui extraordinar interpret.

**DAN JITIANU :** În legătură cu diferența dintre jocul actorilor pe scenele marilor teatre și pe scenele teatrelor comerciale, să lămurim întîi ce înseamnă „comercial”. În Anglia, acesta este tipul de teatru tra-

dițional nesubvenționat, care își duce existența din încasările pe bilete. Teatrele subvenționate au apărut relativ recent, după al doilea război mondial. E drept că o serie întreagă de teatre comerciale primesc astăzi subvenții, comparativ însă cu ce primește Naționalul sau Royal Shakespeare, sumele sînt foarte mici.

Teatrul subvenționat, cel care primește bugetul anual întreg, reprezintă teatrul de tip european, sau german dacă vreți, el este de obicei un teatru de repertoriu, cu trupă permanentă, cu personal tehnic, ateliere, depozite etc. Teatrul comercial are unul sau doi angajați permanenți și o sală de teatru. Aici, personalul artistic este angajat numai în perioada pregătirii și jucării spectacolului, după care contractul încetează, și, evident, aceste două modalități de producție teatrală își pun amprenta asupra spectacolelor pe care le realizează.

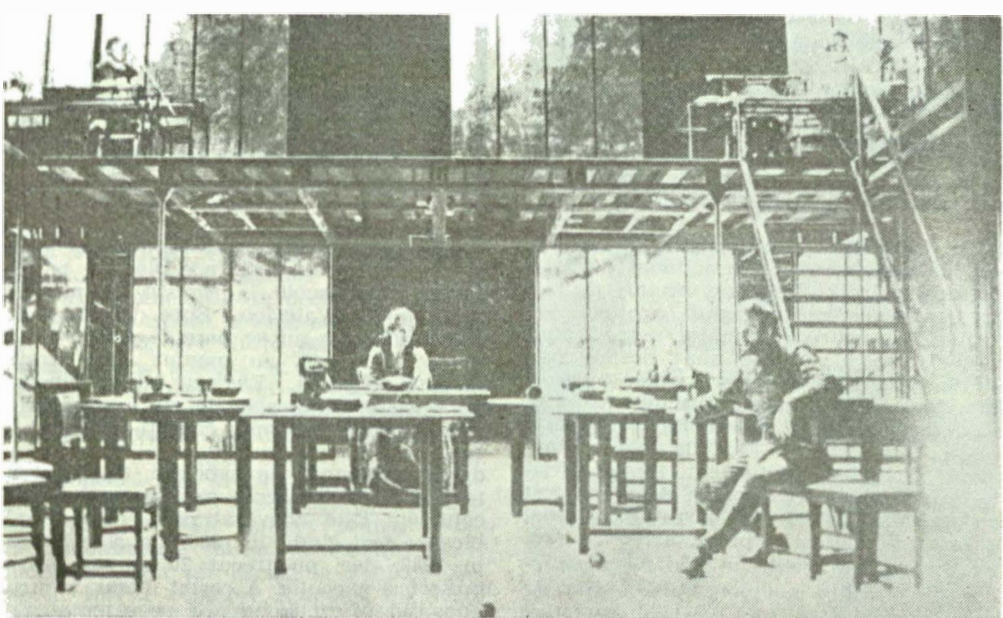
La Teatrul Național, *Guys and Dolls* la Sala „Olivier” și *Way Upstream* la sala „Lyttelton” sînt două spectacole de anvergură și din punct de vedere scenografic. Pentru cel de-al doilea, pe scenă s-a montat un bazin de 25×25 metri, de către firma „Crystal Pools”. În el „făcea manevre” o șalupă de croazieră. Cu totul alta era însă situația spectacolului *Trafford Tanzi* de la „Mermaid Theatre”, unde decorul se reducea la un ring de catch înconjurat de cele patru rinduri de corzi. Deci diferența mare de ambiții în ce privește anvergura reflectă de fapt diferența de subvenție. Am văzut un tabel cu sumele primite de Național, de Royal Shakespeare Company și de alte teatre. Diferențele pe an sînt de la cîteva milioane la cîteva zeci de mii de lire sterline, adică de 1 la 100. Pe de altă parte, diferite firme comerciale sau industriale subvenționează producția cite unui spectacol, adăugînd bani bugetului inițial ! La Royal Shakespeare Company, de exemplu, firma „Rank Xerox” a subvenționat producția *Peter Pan*. Aș menționa că lipsa de fonduri face ca aspectul scenografic, la teatrele comerciale, să fie mult mai modest, nu de prost-gust, dar mult mai modest.

**ION COJAR :** La spectacolul *Guys and Dolls*, decorurile au costat 94.000 de lire sterline. Teatrul Național e subvenționat de stat cu 5,5 milioane de lire sterline, plus 650.000 de lire sterline de la primăria Londrei, și se pare că niciodată nu iese în ciștig. Instituția are 130 de actori și 600 personal administrativ.

**DAN JITIANU :** Nici nu-și propune vreun beneficiu, este un teatru *non-profit*, singura problemă este să nu cheltuiască mai mult decît subvenția...

**NICOLAE SCARLAT :** În afara teatrului instituționalizat — fie că e vorba de trupe stabile subvenționate din fondurile





„Macbeth“ la Royal Shakespeare Company (Stratford, 1982) ; scenografia, Chris Dyer

publice (cum e Teatrul Național), sau din fonduri publice și private (cum e Royal Shakespeare Company), fie că e vorba de teatre autosubvenționate (pe care deci greșim dacă le numim comerciale, pentru că ele nu urmăresc realizarea de profituri) —, teatrul englez se completează cu fenomenul „fringe”. Cit se poate de peștriță, această lume „marginală” a teatrului, pentru că ea include și reprezentații încropite de amatori, dar și producții autentice profesioniste, ființează în cluburi și case de cultură, unde beneficiază de unele facilități tehnice ori administrative, dar și în spații improvizate (dintre care unele, cum ar fi „Half Moon”, ori „Soho Polly”, sînt consacrate ca atare). Oricum, în creuzetul acestei pitorești avangarde se plămădesc viitoarele glorii literare, actoricești, regizorale, scenografice chiar, ale scenei britanice. În februarie 1981, puteam vedea la ICA (Institute of Contemporary Arts) din Londra o trupă din Cardiff, „Hesitate & Demonstrate”, care prezenta un „teatru fără cuvinte”, *Do Not Disturb*, o pantomimă în genul montărilor americanului Bob Wilson. La „Half Moon”, între patru pereți și un acoperiș a căror destinație inițială era greu de definit, am văzut *Cabaretul comic al lui Karl Valentin*, prezentat de „Umbrella Theatre” din Edinburgh. O reprezentație plină de savoare, în care opt actori interpretau cîteva dintre scheciurile celebrului comic german al anilor '20, mentor și prieten al lui Brecht. La „Gate Theatre Club”, în vestul Londrei, într-o odaie de vreo 40 de

metri pătrați, lipsită de scenă, aflată deasupra unui *pub* în care am băut o bere în pauză, am urmărit cu delicii inscenarea unei piese de Bulgakov, *Insula purpurie*. Eram 74 de spectatori față în față cu 18 actori. Mai mulți n-am fi încăput. Prețurile билетelor, ca la mai toate aceste spectacole *fringe*, erau relativ modeste, cam o treime din prețul mediu al unui loc la teatrele din West End. Trupa, evident, profesionistă, nu era deloc subvenționată, și e de presupus că încasările abia acopereau chiria sălii. Regizoarea și animatoarea lor, Lou Stein, mi s-a părut un excelent om de teatru. Pe scara ce ducea la „sala de spectacole” se puteau vedea fotografiile și afișele montărilor anterioare : Brecht, Beckett, Bond, Camus, Maiakovski, Mrožek.

MIRA IOSIF : *Scenografia joacă un rol covârșitor în ansamblul spectacolului englez, în același timp oamenii de teatru sînt extrem de preocupați de diversitatea, de modelarea, de construirea spațiului teatral. Cred că aveți un cuvînt de spus aici...*

OCTAVIAN DIBROV : Discutînd despre importanța scenografiei, nu trebuie să punem laolaltă reprezentațiile teatrale cu cele de musical. Și, asta, datorită faptului că miza, suportul dramaturgic este diferit. *Guys and Dolls* la sala „Olivier” a Teatrului Național (scenografia, John Gunter) și *Cats* la „New London Theatre” (regia, Trevor Nunn, scenografia, John

Napier), cele două musicaluri despre care s-a tot vorbit, de o virtuozitate deosebită și de un înalt profesionalism, au acest punct comun : sumele alocate pentru montări ! În același timp, decorurile și costumele desenate atât de frumos de luminile riguros conturate sînt „expuse” în săli foarte bine dotate tehnic.

**DAN JITIANU** : Am participat la Londra la un colocviu internațional de arhitectură teatrală, deci de proiectare de teatre, unde au fost scenografi, arhitecți, directori de teatre din multe țări și unde s-a discutat destul de mult despre spațiul arhitectural. Firește, gazdele au vorbit despre tradiția construcției teatrelor englezești, despre experiența lor, chiar despre conceptul de loc de „entertainment”, loc de divertisment. Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în Anglia a fost un boom de construcții teatrale ! Numai un singur arhitect a proiectat 90 de teatre în decursul vieții lui ! În fiecare cartier din Londra s-a construit o sală de teatru, în care se juca același spectacol, seară de seară, timp de două luni ; cei din zonă veneau de cîte ori aveau plăcerea. Deprinderea englezilor de a merge la teatru e veche, de sute de ani... Teatrele sînt în același timp de o mare diversitate. Există, pe de o parte, teatrul tradițional, pe principiul, să-i zicem, italian. În acel boom în construcții de care vorbeam, s-au făcut foarte multe astfel de teatre cu loji, cortine și scene. Există o tradiție mai veche, de la începutul secolului al XIX-lea, a teatrelor georgiene, care se numesc așa din timpul domniei regelui George al IV-lea, dar există alta și mai veche, tradiția shakespeariană, elisabethană ! Tot în ideea conceperii locului de spectacol ca un spațiu de divertisment este interesantă folosirea spațiului teatral și pentru manifestări sportive ; se știe ce înseamnă sportul în viața englezului. Cupa „Benson & Hedges” la biliard se desfășoară, de pildă, pe o scenă-pinten, pe o scenă elisabethană, cu trei laturi în public. În trecut, peste scenele teatrelor italiene se montau niște platforme în formă de potcoavă și se făceau curse de ponei. Nu mai vorbesc de scena transformabilă folosită pentru concerte de muzică simfonică, concerte de muzică pop sau rock.

Din punct de vedere arhitectonic, mi s-a părut foarte interesant Teatrul Național, mai ales ca rezolvare a foaielor, concepute ca un loc de întîlnire.

## Teatrul interzis în City sau de la pasarelă în seră

Ele au fost fericit gîndite, deschise cum sînt spre Tamisa ; îți face plăcere, te relaxezi stînd acolo la ferestre și privind peste podul Waterloo... Spre deosebire de Barbican, care mi se pare o clădire mult prea ambițioasă, un mamut, dacă vrei, în care te pierzi... Englezii fac și bancuri pe această temă, apar în ziare anunțuri : „S-a pierdut un copil, căutați-l la Barbican”. Barbicanul cuprinde săli de teatru, de cinematograful, de expoziții, de concert, te pierzi efectiv acolo ca într-un labirint egiptean. Este adevărat că Centrul Barbican a fost gîndit în 1963, dar a fost gata în 1982, deci au trecut 20 de ani între proiect și execuție. A costat imens, pentru Consiliul Marii Londre a reprezentat un mod de spălare a rușinii : o lege foarte veche prevedea că în interiorul City-ului teatrul este interzis, iar Barbican este deci primul teatru construit între limitele acestuia. Astfel, Greater London Council și City și-au spălat rușinea de secole, dînd foarte mulți bani pentru acest ansamblu arhitectonic, care cuprinde, desigur, lucruri minunate. De exemplu, turnul de scenă, care, ca să nu fie văzut din afară (ca la toate teatrele din lume, inclusiv Teatrul Național din București), e împrejmuț de etaje, iar în spațiul dintre etaje și turn este o seră. Tot turnul scenei este îmbrăcat cu plante ! Este superb ! Mă gîndeam la mașinistul care, ieșind de la pod și de la pasarelă, din beznă, intră în seră, pătrunzînd într-o vegetație exotică, luxuriantă, fantastică...

**OCTAVIAN DIBROV** : Aici aș adăuga un detaliu important. Regizorul Peter Hall și scenograful John Bury au avut o contribuție esențială la realizarea concepției teatrului din Barbican. Subliniez acest lucru deoarece la o primă vedere construcția unui teatru ar fi o treabă de arhitect. Aceasta doar cu o singură condiție : ca acel arhitect să cunoască și să iubească spectacolul teatral. Altfel, într-o lucrare de arhitectură ce poate fi interesantă pentru un privitor neavizat, se pot comite greșeli pe care ulterior scenograful se vor chinui să le rezolve sau să le ascundă. În situația contrară, un scenograf ca John Bury a reușit să determine o soluție arhitecturală foarte originală, amplasînd balcoanele sălii invers decît se obișnuiește (cel de sus fiind cel mai avansat spre scenă), astfel încît distanța de la



rampă până la primele rinduri ale fiecărui balcon rămâne egală. Analizând retrospectiv cele 14 spectacole văzute de mine anul trecut, observ că doar trei dintre ele au demonstrat o atitudine creatoare din punct de vedere scenografic față de materialul dramaturgic. Am remarcat, atât la spectacolele vizionate cât și în discuțiile purtate cu oamenii de teatru, că relația text-spectacol are la bază un respect exagerat față de cuvântul scris. În cazul pieselor de actualitate mai ales, indicațiile de decor ale autorului sînt transpuse scenografic în limitele unor date ce trec drept *tabu*. Mi-a lipsit transpunerea scenică a unor sensuri, a unor idei, pentru a mi se justifica actul de creație al scenografului. Desigur că această „regulă” este infirmată de mari creatori. Libertatea actului de creație funcționează mai frecvent în cazul clasicilor, culminînd cu Shakespeare. *Orestia* de Eschil și *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare mi-au demonstrat acest lucru. Trilogia lui Eschil la Teatrul Național într-o versiune semnată de Tony Harrison (regia, Peter Hall, scenografia, Jocelyn Herbert) era un spectacol controversat la Londra. Lungimea lui (aproximativ cinci ore) ar fi putut influența (negativ) numărul de spectatori, ceea ce nu s-a întîmplat. *Orestia* mi se pare un exemplu caracteristic pentru fenomenul teatral londonez. Pe baza unui bun obicei (care ar merita preluat și la noi), afișul și programul de sală precizează, pe lîngă multe altele, și durata spectacolului, indicînd numărul de pauze, ca și minutajul respectiv. După o oră și jumătate de reprezentare — începută la ora 17 —, urma o pauză de 40 de minute, timp în care spectatorii luau masa la restaurantul și bufetele din foaier, deoarece majoritatea veneau direct de la serviciu. Alt motiv al acestei lungi pauze era faptul că prima parte a spectacolului, fiind construită ca un expozeu, urma să fie „digerată” de către spectatori în contextul unor discuții foarte libere și inevitabile. Atmosfera din foaier era cît se poate de destinsă, și mai puțin distinsă, în sensul prejudecăților noastre: oameni de toate vîrstele puteau fi văzuți pe fotolii, sau așezați pe jos, pe mochetă moale transformată parcă într-un gazon de picnic, fără să-și piardă cîtuș de puțin din demnitate, cîștigînd însă liniștea interioară și libertatea de reacție atât de necesare unui lăcaș de cultură.

Revenind în Sala „Olivier”, pe parcursul celorlalte două acte întrerupte de o pauză de douăzeci de minute, am continuat să urmărim, într-o lume rece, metalică, coplesitoare, arderea pasiunilor omenestii. Rigoarea geometrică a decorului, contrapunct al clocotului uman, poanță și mai mult sensurile și stările. Un detaliu foarte important mi se pare fap-



Anton Lesser, în „Hamlet”, la „Picadilly Theatre”

tu că renumitul scenograf John Bury a conceput și lumina acestui spectacol, element care, alături de decor și costume, asigură suportul vizual foarte elaborat al montării.

DAN JITIANU : Spre deosebire de teatrul românesc, sau cel din alte țări, în teatrul anglo-saxon (deci și la americani), există scenografii de lumini; scenografiile de lumini, decoratorii și costumierii formează „echipa scenografică” care lucrează cu regizorul. Șeful departamentului de scenografie la Școala de Arte este un scenograf de lumini.

OCTAVIAN DIBROV : La Stratford, la Royal Shakespeare Company, *Mult zgomot pentru nimic* în regia lui Terry Hands și scenografia lui Ralph Koltai mi s-a impus ca un exemplu de înțelegere a sensurilor prin scenografie, dincolo de aceasta nemaexistînd nimic interesant. Intrînd în sală, descoperai decorul la vedere, ca o compoziție grafică tridimensională, construită pe suportul transparent, translucid sau de oglindă, al pereților, plafonului sau planșeului înclinat. O lume mirifică, impecabil realizată tehnic, unde imaginile personajelor se multiplicau pentru ca apoi să dispară... Traiectoriile și aparițiile păreau neverosimile, de aceea erau fascinante. Toate



acestea te făceau să aștepti desfășurarea. presimțind-o foarte interesantă, dormic să asisti la demonstrație și în acest context vizual să capeți în final concluzia regiei. Drumurile urmate au fost însă paralele. Revenind la afirmația făcută mai înainte, m-am întrebant, la sfârșitul reprezentației, cum ar fi arătat aceasta fără decorul lui Ralph Koltai ? !

**DAN JITIANU :** Tot despre scenografie. Din discuțiile interesante avute cu șeful departamentului de scenografie de la *School of Arts and Design*, reieșea interesul lor deosebit pentru proiectarea în patru dimensiuni, preocupându-i succesivitatea schițelor, spectacolul în evoluție...

**OCTAVIAN DIBROV :** Colaborarea creatoare regizor-scenograf am admirat-o fără rezerve la *Amadeus*. Am văzut acest spectacol, cu o vogă internațională bine-meritată, la „Her Majesty's Theatre“ : piesa lui Peter Shaffer, în regia lui Peter Hall și scenografia lui John Bury. Într-o sală arhiplină pînă la zăpușeală, am asistat la ceea ce aș putea numi o demonstrație de profesionalism, făcută cu minimum de elemente scenice, dar cu maximum de discernămint profesional și calitate intelectuală. John Bury și Peter Hall reușesc acest lucru. Colaborarea mai veche a acestor doi importanți oameni de teatru, pe care am avut deosebita plăcere să-i cunosc personal și cu care am avut o serie

**Judy Buxton (Ifigenia) și Mike Gwilym (Oreste), în „Orestia“ de Eschil, la Teatrul Național (stinga, sus) ; Gerard Murphy (Prințul Hall) și Patrick Stewart (Henrie al IV-lea), în „Henric al IV-lea“ de Shakespeare, la Royal Shakespeare Company — Barbican (stinga, jos) ; Diana Rigg, în „Zi și noapte“ de Tom Stoppard, la „Phoenix Theatre“**







**Paul Scofield, in rolul Salleri („Amadeus“ de Peter Shaffer), între Dermot Crowley și Donald Gee, interpreții celor doi Ventilcelli, la „Her Majesty's Theatre“ (stînga); Peter O'Toole, alături de Joyce Carey, in „Om și supraom“ de G. B. Shaw, la „Haymarket Theatre“**

de discuții foarte interesante, s-a dovedit născătoare de idei. Dacă ar fi să-i fixezi locul lui Peter Hall în geografia teatrului britanic, acesta ar fi undeva între culmile profesionalismului instituționalizat, dus pînă la desăvîrșire, și drumul deschis de Peter Brook — despre care mai mulți mi-au spus că nu reprezintă de fapt teatrul englez...

**ANCA OVANEZ-DOROȘENCO :** Eu am fost impresionată de arta scenografică a teatrului englez, de diversitatea de stiluri, de la scena goală, cu un element, la marea montare. Peste tot, bun-gust, cultură, rafinament.

Nu am avut însă posibilitatea să mă întîlnesc cu nici un regizor, deși aș fi dorit mult să discut cu unii dintre ei : cu Peter Hall, după ce am văzut *Other Places* de Pinter, cu Trevor Nunn, ale cărui *Nicholas Nickleby* și *Henric IV* m-au surprins prin schimbarea totală a acestui „copil teribil“ al teatrului englez într-un matur care cultivă aș spune un realism aproape de naturalism ; cu Adrian Noble, despre a cărui *Nora* se vorbea mult ; cu interesantul om de cultură, regizor de teatru, operă și televiziune Jonathan Miller, sau cu Michael Bogdanov și Bill Bryden...

**ION COJAR :** Vorbind despre regizori, se cuvine să relevăm personalitatea lui Jonathan Miller. Miller este unul dintre

## Intelligenza lui Hamlet incomodează

cei mai importanți regizori englezi în momentul de față. Medic, biolog, ca profesie de bază, el mi se pare un tip de formație renaștător, un om de o rară bogăție interioară, cu o extraordinară creativitate pe multiple planuri. Am avut șansa să văd un spectacol pus de el, și nu unul oarecare, ci un *Hamlet*. Mi-a plăcut mult, mi-a mers la inimă, să zic așa, confirmînd credințele mele teatrale. Acest *Hamlet* la Teatrul Piccadilly, un teatru comercial, n-a excelat deloc din punct de vedere scenografic ; o scenografie vădit ștearsă, o scenă decorată cu perdele gri, o foarte simplă platformă micuță, meschină, fără nici un accesoriu decorativ ; deci, un refuz al decorativismului, sau al reconstituirii de epocă prin costum ; iar costumele, toate, cenușii, deci, o singură culoare. Din primul moment mi-am dat seama că spectacolul nu voia „să distreze“, să desfete publicul, că refuza ochilor plăcerea. Interpretul principal, un tînăr actor pe numele său Anton Lesser, în plină afirmare. În acest spectacol am înțeles pentru prima oară de ce regele și regina țin atît de mult să-l trimită pe Hamlet în altă parte, la studii, la Wittenberg, în Anglia, oriunde, numai să nu fie acolo,

la Elsinor ; am înțeles, în spectacolul lui Jonathan Miller, cum inteligența lui Hamlet poate incomoda, cum incomodează o inteligență diabolică, în stare să pătrundă dincolo de aparența adevărului și care radiografiază, nu se sfiște să pună diagnosticele cele mai brutale, cele mai insuportabile, deranjându-i pe toți.

Bineînțeles, spectacolul mai avea și alte idei, dar am ținut să subliniez în mod special că se baza numai pe potențialul actoricesc. Prin jocul actorului se decodificau ideile și raporturile din universul lui Hamlet. Deci, în mod deliberat un spectacol fără nimic din ceea ce numim „făcătură“, iar el, regizorul Jonathan Miller, mi s-a părut de o nobilă modestie, iradiind extraordinara forță a gândului pe care l-a sădit în acest spectacol, și mai puțin voluptatea de a se exhiba, de a se „juca“.

**DAN JITIANU :** Cum a fost primit spectacolul ?

**ION COJAR :** A avut un succes fulminant, nu se găseau bilete. Am stat lingă scenă în partea a doua a spectacolului, pentru că mi-am dat seama că este extraordinar să văd și ce se întâmplă cu oamenii din stal.

## Un public profesionist

**DAN JITIANU :** Pentru mine, la Londra, revelația a fost publicul. Cu o mare satisfacție am admirat, în spectacole, calitatea întâlnirilor dintre actori și public, un public care este la fel de profesionist, în calitatea lui de spectator, cum sînt profesioniștii actorii, ca interpreți. Eu spectacole englezești mai văzusem, în turneu la noi, și în alte locuri, dar public englezesc, nu ! M-a impresionat subtilitatea lui, receptivitatea sensibilă la nuanțe ; extraordinar mi s-a părut spectacolul bucuriei acestui public la o montare precum *Guys and Dolls*. Spectacolul *Trafford Tazi* de la „Mermaid Theatre“ — care a luat premiul pentru cea mai bună comedie a anului 1982 (autoare, Claire Luckham) se desfășoară, dacă vreți, în dialog cu publicul : piesa fiind scrisă pe principiul scenariului regizoral, spectatorii sînt puși în situația de a se implica în reprezentație. Se implicau și o făceau cu mult talent !

**ANCA OVANEZ-DOROȘENCO :** Și eu am observat cu atenție publicul britanic. La „Covent Garden“, publicul a stat în ploaie două ore după terminarea spectacolului, la coadă, pentru a obține un autograf de la Nureev, iar metrourl, care se

brlage în mod normal la 12 noaptea, a așteptat o oră și ceva ca lumea să plece...

Spectatorii de la avanspremiera cu *Vitul unei nopți de vară*, tineret în marea lor majoritate, stăteau ciorchine pe caldarim și-l priveau cu adorație pe Paul Scofield, care mergea printre ei, îl aplaudau frenetic, îi dădeau cite o floare, îi strîngeau mîinile, lui și celorlalți actori, în semn de prietenie, de solidaritate !

**NICOLAE SCARLAT :** Primul lucru care m-a frapat la Londra a fost priveștiștea cozii la bilete de teatru din Leicester Square. Acolo, la o gheretă de lemn, în fiecare zi a săptămîinii — cu excepția duminicilor, căci duminicile britanice sînt și fără teatru și fără fotbal —, se pun în vînzare biletele rămase disponibile pentru spectacolele din ziua respectivă. Ei bine, șirul celor ce așteaptă să găsească un bilet sau două numără, de regulă, între două și trei sute de persoane. Englezul are din plin nobila patimă a teatrului, iar spectatorii umplu și acum, în plină recesiune economică, sălile celor aproximativ 500 de reprezentații disponibile la Londra într-o singură săptămîină. Într-o țară în care teatrul înseamnă ceea ce înseamnă de cîteva secole, e și greu să fie altfel, iar într-un oraș de dimensiunile Londrei, cu atît mai mult. Am fost o zi la Colchester, în Essex, un orașel cu vreo 70.000 de locuitori și o universitate. „Mercury Theatre“ din localitate era adăpostit într-o clădire nouă, remarcabilă ca arhitectură și funcționalitate, dispunînd de o sală de vreo 500 de locuri și o mică sală studio. Era într-o simbătă și se juca la matineu și seara, cu sălile pline-ochi.

## De ce se face teatru pentru copil

**ION COJAR :** Aș remarca modul în care acest spectator cult și avizat este pregătit, format să devină spectator. Mă refer la spectacolele pentru copii și la teatrul școlar. Am asistat la Teatrul Național la un matineu, sala era arhiplină, un spectacol scris și pus în scenă de regizorul Michael Bogdanov — *Hiawatha*, după un poem de Longfellow. Reprezentația, nu foarte importantă, se adresa exact auditoriului său, provocîndu-i explozii de bucurie, satisfăcîndu-l din plin. Teatrul școlar este o activitate complexă, se desfășoară în școli, într-o zi anume ; colectivele respective își scriu pieșele pe teme contemporane, la zi, iar regizorul care le pune în scenă le dis-



culă analitic cu copiii. Directorul teatrului pentru copii „The Cockpit” îmi explica de ce fac ei teatru : nu pentru distracția copiilor, nu pentru cultivarea lor, nu pentru completarea culturii generale ! Nu prin teatru pe care-l fac ei trebuie copiii britanici să descopere că trăiesc în țara lui Shakespeare, nu ! Ei fac teatru pentru a trezi în copii nevoia de a-și pune problemele prezentului. Piesele sînt scrise în așa fel încît să stîrnească întrebări, nu să dea soluții sau răspunsuri. În formarea viitorilor spectatori, teatru nu e utilizat ca divertisment, ci văzut ca un instrument al cunoașterii. În această direcție se angajează foarte mulți actori, și mai ales actori tineri, sînt trupe care lucrează în școli, fac turnee în diferite orașe, consacînd această formulă de teatru pentru copii.

**MIRA IOSIF :** *Am impresia că din datele aduse pînă acum în discuție nu reiese destul cît de diversă, de bogată, de pluri-direcționată este viața teatrală britanică, dar mai ales cît de complexe sînt problemele cu care se confruntă oamenii de teatru din Regatul Unit. Nu se găsesc bilete la spectacole faimoase, dar criză există, șomajul actorilor este un spectru continuu, trupele mici sînt puzderie, dar veșnic în căutare de fonduri, musicalurile de impecabilă profesionalitate importate de peste ocean acoperă parcă alte valori, dramaturgi noi apar în valuri, dar marile voci care să domine sfîrșitul de secol încă n-au apărut ! Să încercăm să tragem niște concluzii.*

**ION COJAR :** Am avut o discuție cu regizorul Peter Gill înainte de spectacolul său cu *Major Barbara* la Național. Peter Gill mi-a vorbit cu nostalgie despre anii în care lucra în teatrele de avangardă. Acum, aflîndu-se la Teatrul Național, spunea că nu se simte bine, că e îngrijorat de propria lui condiție de regizor, de creator ; faptul că se afla angajat la Teatrul Național și își avea asigurat postul nu-l mulțumea, în ciuda dificultăților pe care noi știm că le au acolo creatorii, cum nu-l mulțumea starea teatrului englez de azi.

## Se poate face teatru bun în foarte multe feluri

**BEATRICE STAIKU :** Consensul entuziast nu prea le stă în fire oamenilor de teatru britanici. Din 1967 pînă acum, întîlnirile mele cu teatrul lor, la ei acasă, s-au repetat cu destulă regularitate. Am fost deci acolo și în anii lor de glorie, dacă pot spune așa, și, de fiecare dată, am

putut să constat acel obicei salutar de a fi nemulțumiți de starea teatrului lor, nemulțumiți sau cel puțin îndoiiți în privința reușitelor sale. Îmi amintesc de o seară prelungită pînă către dimineață, petrecută cu John McGrath și trupa lui, „7:84”, atunci recent constituită, după un spectacol dat de ei cu *Moștenirea irlandeză* de John Arden. Ascultîndu-i, te prindea jalea, nu altceva, puteai să crezi că nu ai nimic interesant de văzut și că teatrul britanic e în descompunere. McGrath și teatrul „7:84” există și astăzi, ba reprezintă chiar un pion foarte activ pe tabla de șah britanică.

**ION COJAR :** Cred că extrema diversitate specifică teatrului din Anglia este rezultatul convingerilor că se poate face foarte bine teatru bun în foarte multe feluri, în foarte multe modalități. Am putut cunoaște — superficial, firește — în cîteva zile, cîteva direcții : Teatrul Național și Royal Shakespeare Company, teatrul comercial, teatrul muzical, teatrul pentru copii, teatrul școlar, teatrul *fringe*, teatrul de avangardă și, bineînțeles, ca profesor, m-a interesat școala de teatru, școala de artă dramatică. Nu cred că putem restrînge lucrurile la o singură modalitate și să proclamăm drept infailibil sau absolut un anumit mod de a face teatru. De aceea, un anumit „unanimitism” în aprecierea critică, apreciere pe o anumită direcție sau altă, nu e de prea mare folos unei adevărate culturi. Expresia teatrală nu trebuie să țină cont de o sincronizare forțată cu ce este „mai la zi”, pentru că asta ar însemna fugă după modă — care știm cît durează ! —, ci să aibă în vedere cuprinderea, adîncirea unor direcții. Timpul arată și cîtă substanță conține un drum sau altul... Dar mi s-a părut important să aici oamenii au posibilitatea să aleagă, să aprecieze ; pentru toate genurile există o rezervă permanentă și nepuizabilă de public și de interes.

**BEATRICE STAIKU :** Cred că se impune o precizare. Practic, discuția s-a limitat la teatrul londonez, chiar dacă experiența lui Jitianu — mă refer la seminarul de scenografie — a fost mai cuprinzătoare și chiar dacă noi toți am poșosit și la Stratford. Dar pe harta teatrală britanică s-ar fi cuvenit să mai punctăm : Nottingham, al cărui „Playhouse” a fost, sub Richard Eyre, o casă a dramaturgiei britanice noi ; Chichester, cu stagiunea de vară de la „Festival Theatre”, condus cîndva de Laurence Olivier ; Stoke-on-Trent, unde trupa de la teatrul *en rond* „Victoria”, condusă de vreo 20 de ani de Peter Cheeseman, s-a impus, printre altele, prin teatralitatea (în

acceptația cea mai bună a termenului) și substanța documentarelor sale create în colectiv și inspirate de istoria comunității locale; itinerariile celor două ramuri, engleză și scoțiană, ale trupei „7:84”; Glasgow, cu al său „Citizens Theatre”, unde s-au întâlnit în chip fericit cîțiva artiști dăruiți și cu pasiunea de animatori: regizorul Giles Havergal, dramaturgul și traducătorul Robert David MacDonald și scenograful-regizor Philip Prowse. Lista s-ar putea prelungi. Ca și la noi, provincialismul e în scădere în provincia teatrală britanică, iar orașele, teatrele amintite mai sus sînt importante pentru înțelegerea a ceea ce este astăzi teatrul britanic.

ION COJAR: Aș aminti un grup de avangardă, Riverside Studios care mi s-a părut un fel de placă turmantă, un centru al unor preocupări și tendințe ce pulsează nu numai în teatrul englez. Ei manifestă un interes deosebit pentru tot ceea ce se întîmplă viu și interesant în lume. De pildă, Riverside Studios găzduia turneul teatrului „Cricot-2” al lui Tadeusz Kantor și am putut vedea *Clasa moartă* și *Zăpezile de altădată*. Preocupat de fenomenul teatral în lume, directorul de la Riverside Studios s-a arătat interesat de teatrul nostru, m-a întrebat de e nou azi pe scena noastră. Vă pot spune, nu fiindcă e Dan Jitaniu aici, că le-am vorbit despre *Tartuffe*, *Cabala bigoșilor* și *Barbu Văcărescul...*, simțindu-mă foarte mîndru de teatrul nostru... Am observat acolo, cu acest prilej, că mijloacele teatrului de avangardă practicate pînă în anii noștri s-au cam epuizat...

MIRA IOSIF: *Aceeași constatare am făcut-o, împreună cu colegii noștri, discutînd despre teatrul american. Dar, firește, nu tendințele unei noi avangarde se discută azi în perimetrul teatrului britanic, ci aici se văd, cred eu, clar, liniile de forță ale bunului, excelentului teatru dramatic, în ramele clasice, „europene”, ale*

*acestui concept, în care intră tradiția valorii dramaturgice, importanța gîndirii regizorale, creativitatea actorilor.*

NICOLAE SCARLAT: Aș dori aici să formulez o anume rezervă care se referă la inerenta subiectivitate a observațiilor noastre. Majoritatea celor de față sîntem implicați nu numai în realitatea teatrului românesc, dar în chiar realizarea lui. Ceea ce ne face să judecăm totul prin prisma propriului nostru sistem de valori. Spuneam că teatrul englez mi s-a părut a fi în primul rînd un teatru al actorului. Dar asta nu înseamnă că din punct de vedere al scenografiei, sau al punerii în scenă, spectacolul englez nu s-ar afla la înălțime. Dealtfel, nu ne aflăm aici pentru a încadra axiologic ceea ce fiecare în parte a văzut la un moment dat, ci de a oferi celor ce citesc revista un mînunchi de informații asupra teatrului britanic văzut cu ochii unor profesioniști; și sperăm să fi atins acest scop.

ANCA OVANEZ-DOROȘENCO: În final, aș spune că pentru înțelegerea semnificațiilor teatrului englez trebuie cunoscut ansamblul vieții culturale în care acesta se înscrie și a cărei componentă este. Teatrul este în Anglia un fenomen viu, și el trebuie să aparțină vieții omului de fiecare zi, să fie o necesitate a sa, ca măsurarea timpului cu ceasul sau citirea știrilor din ziar. Respect teatrul englez, nu numai pentru marile sale performanțe — și ele există —, ci și pentru că-l simt util și necesar oamenilor.

MIRA IOSIF: *Cred că putem încheia discuția noastră cu această idee prețioasă, a locului important pe care-l ocupă teatrul în lumea de azi, teatrul englez fiind un spațiu de convergență a valorilor umaniste, valori pe care încercăm să le prezentăm cititorilor noștri, periodic, prin paginile acestui Atlas teatral.*

