

La masa rotundă:

Solii ai Teatrului din Louisville (S.U.A.)

- SŪSAN CASH
- BETH DIXON
- SUZANNA HAY
- BENITA HOFSTETTER
- PATRICK HUSTED
- WILLIAM MC NULTY
- FRED SANDERS

Așa cum am anunțat în nr. 10—11/1984, în seara zilei de 17 octombrie, revista noastră a invitat la o discuție prietenească și bineînțeles profesională pe cei șase actori americani (Susan Cash, Beth Dixon, Suzanna Hay, Patrick Husted, W. Mc Nulty, Fred Sanders) aflați la București cu ocazia Expoziției „Teatrul american azi”. Oaspeții erau însoțiți de neobositul „manager” al Teatrului Actorilor din Louisville, domnișoara Benita Hofstetter.

Alături de dramaturgul Theodor Mănescu și de criticul de teatru Paul Tutungiu, la această masă rotundă au participat teatrologul Victor Ciuhurezu, de la Direcția „Relații cu străinătatea” a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, precum și Adriana Culi Ungureanu, care a asigurat în excelente condiții translația.

THEODOR MĂNESCU Bun venit la această întâlnire! Este o inițiativă fără precedent în istoria relațiilor dintre teatrul american și teatrul românesc: o „masă rotundă” cu artiști ai unui teatru din Statele Unite ale Americii nu a avut loc niciodată în capitala României, fiindcă niciodată un teatru american n-a mai fost la București. Această întâlnire este și o expresie a bunelor relații dintre România și Statele Unite ale Americii, inclusiv a relațiilor culturale și artistice.

Dorim ca această convorbire a noastră să fie bogată atât în informații profesionale cât și, mai ales, în idei, în substanță. „Ostilitățile” le va conduce colegul meu Paul Tutungiu.

PAUL TUTUNGIU O „masă rotundă”, în jurnalistică noastră, înseamnă un fel de interviu colectiv, o discuție pe a-

numite probleme actuale. În seara aceasta, subiectul principal îl reprezintă trupa dumneavoastră, viața dumneavoastră de actori din Statele Unite ale Americii, munca și întreaga atmosferă teatrală din patria dumneavoastră. Ne propunem să vă facem cunoscuți publicului românesc prin propriile dumneavoastră cuvinte. În discuția noastră sînt admise intreruperile și, bineînțeles, opiniile în contradictoriu. Întrucît mulți dintre dumneavoastră au cunoscut „în direct” și teatrul european, în această perspectivă, care implică și comparația, vă întreb: ce înseamnă să fii azi actor în Statele Unite ale Americii?

WILLIAM MC NULTY: Viața de actor în Statele Unite ale Americii este foarte grea în comparație cu viața actorilor din România, atât cît am putut eu să-mi dau seama. Noi „migrăm” perma-



**Benita Hofstetter
Suzanna Hay
Fred Sanders**



**Susan Cash
Beth Dixon**

William McNulty și Patrick Husted



ment, de la o stagiune la alta, prin lumi diferite ca, de pildă, lumea teatrului academic, lumea teatrului regional, lumea teatrului comercial, televiziunea și cinematografia. Se știe că mulți dintre noi lucrează ca actori și la emisiunile comerciale de televiziune. Călătorim dintr-o zonă a țării în cealaltă. Sintem angajați fie în cinematografie, fie în teatru, mereu în alte regiuni. În acest mod, noi ne deosebim de actorul român, care este, să spunem, mai stabil, fiind angajat permanent.

Sintem foarte impresionați de spectacolele pe care le-am văzut la București, de munca actorilor români; pregătirea lor este în mod evident de talie mondială.

FRED SANDERS: Există un mare număr de actori în Statele Unite ale Americii care nu muncesc tot timpul. De fapt, se consideră că, dintre membrii Uniunii noastre de actori de scenă, în orice moment 85 la sută sînt fără lucru. Avem foarte puține ocazii de a lucra într-un loc stabil, cum spunea William Mc Nulty.

Iată deci cauza de bază pentru care noi trebuie să colindăm atîta.

Pe de altă parte, diversitatea teatrelor cu care lucrăm, dacă lucrăm, ne obligă să evoluăm și să ne formăm într-un mod anume, deoarece nu întotdeauna jucăm pentru același tip de public, și nici nu avem ocazia să colaborăm an de an cu același colectiv de actori sau de regizori.

Noi știm că actorul român, de-a lungul carierei lui, poate să treacă de la un teatru la altul, dacă dorește acest lucru; în schimb, noi, în cariera noastră, poate că este mai stimulatîv, nu avem întotdeauna șansa și posibilitatea de a alege.

PAUL TUTUNGIU: Deci, ce ajutor profesional mai mult: stabilitatea sau mișcarea?

BETH DIXON: Un actor nu poate fi din ce în ce mai bun, nu poate evolua, decît dacă muncește. Cred că pînă la un anumit punct din carieră nu contează cu cine lucrezi și unde. În Statele Unite ale Americii, pentru mulți actori, dobîndirea gloriei se asociază cu ideea de a cîștiga mai mult.

PATRICK HUSTED: În teatrele din provincie, în general, se lucrează cu aceiași oameni, cu aceiași regizori; pericolul care te paște, în cazul acesta, ar fi tendința către lene, pentru că jucînd în același stil și aceleași piese te poți plafona. Eu găsesc că de multe ori actorii din aceste teatre de provincie, care joacă cel mult o stagiune, sînt deja plafonați.

WILLIAM MC NULTY: Cînd vorbim despre aceste condiții de relativă stabili-

tate, care duc la tendința de plafonare, nu dorim să criticăm teatrul din România. La noi există condiții deosebite. Actorul american se simte atras și de miza materială. Ce se întîmplă, de exemplu, cînd un actor se stabilește într-un anumit colectiv de teatru pentru o anumită perioadă de timp? De multe ori, el se plafonează din cauza propriului simț al eșecului; or, asta nu cred că se întîmplă la dumneavoastră, deoarece aici scopurile actorilor sînt mai concentrate pe latura artistică.

Eu am petrecut multă vreme în teatrul de provincie; este dificil să fi într-un astfel de teatru, departe de New York, departe de fluxul principal al box-office-ului, să vezi că actorii în film fac lucruri de care și tu te simți în stare... În „statutul” nostru este inclusă și tentația materială, alături de cea artistică. Din păcate, de multe ori rolul este acceptat și jucat și în funcție de contractul care i se oferă actorului respectiv.

THEODOR MĂNESCU: Și la noi, actorul din provincie găsește mai puțin spațiu în televiziune sau film decît actorul din București. Este și o chestiune de comoditate: mult mai ușor este să dai telefon unui actor care locuiește în București, să-l chemi la televiziune sau la radio sau la cinematografie, și mult mai greu să cauți în provincie, chiar dacă acolo este cular actor bun, nu prea ocupat, dar a cărui deplasare creează desigur unele dificultăți.

BETH DIXON: Pe de altă parte, cred că și originile teatrului din Statele Unite diferă de cele ale teatrului din România; se știe că, în genere, teatrul american era un teatru ambulant. De aceea, poate, cînd i-am spus buniciei mele că vreau să devin actriță, a schițat un gest de jenă, pentru că intenția mea contravenea oarecum ideilor morale ale generației sale.

PAUL TUTUNGIU: Condiția teatrului ambulant este oarecum generală, valabilă în alte secole și pentru Europa, inclusiv pentru România.

BETH DIXON: Probabil că această legitimitate de actor o dobîndești în familie atunci cînd poți trimite mamei sau buniciei un „New York Times” în care scrie despre tine, despre reușitele tale, s-o convingi că nu este ușor.

PAUL TUTUNGIU: Bineînțeles, fiecare dintre dumneavoastră abordează într-un anume fel rolul încredințat, pentru a-l reuși. Cum parcurgeți timpul de la distribuție la premiera spectacolului?

SUZANNA HAY Este o perioadă foarte grea. Să vă spun adevărul, este o perioadă de căutări în care am senzația că nu știu despre ce este vorba. Dacă este un personaj de Shakespeare pe care nu l-am jucat de mult, iau drumul de la început. De obicei, recitesc textul, simț în

ce măsură mă afectează direct și pe urmă văd cum îl realizez. Asta înseamnă că eu gîndesc cu inima, și consider că pe această cale rolul începe să se lumineze. PAUL TUTUNGIU : Dacă vi se incredințea un rol pentru care nu simțiți nimic, nu-l acceptați, chiar dacă este bine plătit ?

SUZANNA HAY : Să spun drept, chiar acum, la București, interpretez un astfel de rol. De obicei, în asemenea situații, caut o cale să mă descurc.

PAUL TUTUNGIU Susan Cash, ce înseamnă a simți rolul cu inima și ce înseamnă a nu-l simți ?

SUSAN CASH : Pentru mine este ca un fel de sfidare. Sigur că este minunat să ai un rol pe care-ți vine ușor să-l faci. Dar dacă e vorba să fii artist, trebuie să faci și ceea ce nu se poate face ușor. Ca actriță într-un colectiv teatral cu oarecare stabilitate, Teatrul Actorilor din Louisville, trebuie să particip la realizarea unui repertoriu mai variat. Schimbăm destul de des piesele de pe afiș, introducem un titlu nou cam din două în două luni. Un astfel de colectiv firește că are de jucat multe roluri, și actorul — ca individ — nu se poate simți atras chiar de toate. Dar spectatorul trebuie să găsească pe scenă actori foarte buni. Și aici intervine dificultatea. Firește, este emoționant și antrenant pentru actor să fie distribuit în multe roluri ; dar, în felul acesta, timpul lui de muncă la rol este limitat, nu are timp să ajungă pe culmi în prezentarea personajului.

PAUL TUTUNGIU : Cum lucrați un rol care nu vă convine ?

SUZANNA HAY : Se întâmplă des să ai un rol care nu-ți convine și sînt foarte rare cazurile cînd îți se dă un rol care realmente îți se potrivește inimii. Ceea ce încerc eu de obicei este să cuceresc personajul respectiv în orice mod, cum pot eu mai bine, și astfel, dacă vreiți, îmi schimb identitatea, devin altfel, căutînd cu seriozitate să mă transpun în rolul respectiv.

Cam aceasta ar fi tehnica mea, nu pot să spun mai mult. Citeodată reușești, alteleori nu.

BETH DIXON : Tocmai pentru a rezolva această problemă, sau pentru a-i găsi un răspuns, am urmat cursurile unei clase de dramă la o foarte importantă școală teatrală din New York. Am avut profesori nemaipomeniți, care ne-au prezentat diferite tehnici pentru a face față întrebării „Ce se întâmplă cînd rolul nu-ți mișcă inima ? Cum, găsești în imaginație o scînteie ca să-l poți transpune ?“

Studiam comportarea oamenilor. După aceea, făceam diferite exerciții, încercînd să ne substituim oamenilor văzuți pe

stradă și care erau total diferiți de noi. Mergeam la grădina zoologică și studiam animalele, apoi încercam „să fim“ animale, să improvizăm adică. Uneori auzi pe străzile New York-ului voci atît de ciudate încît nu crezi că le-ai putea reproduce ; oamenii alcătuiesc o gamă infinită, diferențiată pînă la incredibil...

Nu-mi place să monopolizez discuțiile, dar aș vrea să mai spun ceva. Am avut un rol în care „nu intram“, pur și simplu. M-am urcat pe scenă și am luat în mînă o umbrelă verde, care se afla acolo din întîmplare. Umbrela aceea mi-a dat soluția fericită. Morala ar fi că ar trebui să încerci tot ceea ce se poate.

WILLIAM MC NULTY : Probabil că actorii din România se deosebesc mai puțin între ei în ceea ce privește felul în care se raportează la rol ; unitatea lor de stil provine din chiar faptul că pregătirea le este cumva unitară. Dacă întrebați un număr oarecare de actori americani care le este tehnica, veți avea probabil de la fiecare alt răspuns.

Ceea ce aș numi tehnica subiectivă a actorului are și un revers, și anume, tehnica obiectivă ; eu aș defini acest concept de tehnică obiectivă ca un fel de metodă a actoriei.

Pentru mine, ideea de bază a acestei metode ar fi exploatarea respectivului personaj în primul rînd din punctul de vedere al motivației. Astfel, tehnica pe care o aplici să nu aibă nimic de-a face cu gustul personal — dacă îți place sau nu rolul respectiv ; de la început trebuie să te angajezi în mod holărit să exprimi ce vrea respectivul personaj, către ce țintește el, și de asemenea să privești comportarea actorului ca tautologică. Actorul, în scenă, se definește prin aspirațiile și nevoile personajului. Aș spune că el are un obiectiv, un țel, un scop. Obiectivul poate fi imediat sau mai îndepărtat și se poate transforma în obiectiv general al vieții. Asta ar fi, să spunem, ca un fel de coloană vertebrală a rolului.

PAUL TUTUNGIU : Pornind de la interesanta dihotomie formulată de domnul William Mc Nulty, între tehnica subiectivă și tehnica obiectivă, aș vrea să-l întreb pe domnul Patrick Husted, care a jucat atît în piesele lui Cehov, cît și în cele ale lui Thornton Wilder (doi autori din continentul atît de diferite și sub aspect cultural), dacă s-a gîndit să adopte de fiecare dată o altă manieră, dacă a avut în vedere probleme de etno-psihologie... Juca Cehov simțindu-se rus, sau juca Cehov simțindu-se american ?

PATRICK HUSTED Nu m-am simțit nici rus, nici american; m-am simțit un om în circumstanțele în care eram pus să joc personajul: nevoile și dorințele lui, obstacolele pe care le-a întâmpinat... și, aceasta, pentru a găsi ceea ce căutam. Consider că atât psihologia, cât și stilul se află în limbă, în imaginile textului; acolo poți găsi obiectivele, pietrele unghiulare care definesc intențiile autorului, de acolo pornind, în cel mai bun caz, ai putea pătrunde în psihologia pe care o intenționase autorul.

PAUL TUTUNGIU: Dumneavoastră sînteți actori proveniți din diferite orașe ale Statelor Unite ale Americii... Dar v-ați legat viața, unii pentru o stagiune, două, alții chiar pentru șapte stagioni, și de Louisville, capitala statului Kentucky. Ce înseamnă pentru un actor american această așezare?

FRED SANDERS: În zona de vest a Americii de Nord, Louisville este un oraș unic, deoarece pentru un oraș cu asemenea dimensiuni industriale sînt neobișnuite calitatea și expansiunea artelelor și culturii. Tocmai de aceea reprezintă pentru lumea artiștilor o atracție deosebită pe care, poate, alte orașe nu o au. Firește, noi, membrii trupei, ne-am petrecut majoritatea timpului jucînd. Și fiind noi înșine artiști, nu asistăm la reprezentațiile altora, pentru că, în general, aceste activități se suprapun. De aceea, impresia noastră de bază despre Louisville, după atîția ani chiar, este totuși marcată de viața în teatru. Din rațiuni bine definite, se poate spune că lumea teatrului din Louisville a devenit un adevărat caz ● o atracție pentru mulți autori de teatru americani. Așa se face că izbutim să dăm naștere multor roluri noi. Prim faptul că piețele sînt reprezentate de noi în festivaluri internaționale, sîntem văzuți și de profesioniști din multe alte teatre; aici, avînd, la rîndul nostru, posibilitatea să-i vedem, ne îmbogățim experiența, cu experiența lor. De asemenea, multe dintre aceste celebrități ne pot lansa sau, din punct de vedere comercial, ne pot sprijini, ceea ce pentru trupa noastră este foarte important.

Principalul accent în Teatrul Actorilor din Louisville se pune pe creatorul de text, pe dramaturg; pot să spun că aceasta nu i-a deranjat cu nimic pe actori pentru că, la urma urmelor, a pune în scenă foarte bine piesele noi este mai important decît să obții celebritate sau să ai roluri care se plătesc bine în altă parte.

PAUL TUTUNGIU: Benita Hofstetter, doriți să-l contraziceți?

BENITA HOFSTETTER Nu, dar vreau

să adaug ceva. Acum 16 ani, cînd a venit la conducerea Teatrului din Louisville domnul Jon Jory, publicul nostru nu era atît de deschis la prezentarea în spectacol a operelor noi. Treptat, pe parcursul acestor ani, Jon Jory a încercat să introducă creații noi ale unui dramaturgi noi și jucate de actori noi, astfel încît să-i obișnuiască pe spectatori cu noul melabolism al teatrului. Astăzi, publicul însuși sprijină această prezentare continuă de noi piese, de noi creații; spectatorii sînt acum conștienți de faptul că acestea pot ajunge să fie solicitate pe Broadway sau la anumite festivaluri de teatru. Înainte de sosirea lui Jon Jory la Louisville, orașul era cunoscut pentru cursele de cai, pentru că era străbătut de un fluviu (Ohio) și pentru că producea țigări de calitate, în timp ce acum orașul se mîndrește și cu actorii și cu teatrul său.

PAUL TUTUNGIU: Domnișoarei Benita Hofstetter îi pregătisem o întrebare despre programul pentru vîrstnici inițiat de teatrul din Louisville, acele spectacole numite **Senior Plays**...

BENITA HOFSTETTER: A fost un program finanțat pe doi ani, 1976—1978. A fost un eșantion, o grupă de opt cetățeni, toți peste 65 de ani, cel mai în vîrstă, de 81. Cu ajutorul unui regizor, pe baza unui dialog despre propriile lor vieți, au montat un spectacol pe care l-au prezentat timp de doi ani în tot statul Kentucky.

THEODOR MĂNESCU: Acești vîrstnici fuseseră în tinerețe actori?

BENITA HOFSTETTER: Nu!

PAUL TUTUNGIU: A cui a fost ideea unui astfel de spectacol?

BENITA HOFSTETTER: A fost ideea lui Jon Jory; obținîndu-se finanțarea, teatrul a patronat inițiativa. Din păcate, din 1970 n-au mai existat fonduri pentru acest program.

PAUL TUTUNGIU: În interviul pe care mi l-a acordat, domnul Jon Jory îmi spunea că îl socotește pe dramaturg ca fiind Majestatea-sa, iar pe regizor — consilierul Majestații-sale.

Aș vrea să-i întreb pe invitații noștri: care este locul actorului într-o asemenea metaforă? Sînteți de acord cu viziunea pe care ea o exprimă?

THEODOR MĂNESCU: Și domnul Sanders insistă asupra rolului decisiv, determinant al dramaturgului.

FRED SANDERS Eu sînt și regizor. Ceea ce am înțeles devenind și dramaturg și nu știam înainte — este ceea ce a spus domnul Husted, și anume că adevărul psihologic al unui rol poate fi descoperit prin metoda care permite cu

vintelor dramaturgului să lucreze asupra actorului. În țara noastră — poate mai puțin la televiziune, dar în cinematografie mai ales — regizorul poate schimba ideea și cuvintele dramaturgului, cadrul stabilit de dramaturg, aproape așa cum vrea el, adesea și cu ajutorul improvizărilor actorilor. Dar în majoritatea mizanscenelor americane, cuvântul autorului este respectat ca decizie finală.

Există însă și o influență care provine din Marea Britanie, poate și din Franța; potrivit acesteia, unii actori americani consideră că modul lor de a înțelege piesa poate fi mai profund decât cel al respectivului dramaturg. De aceea nu este totdeauna ușor să lucrezi cu actorii și să le spui că dramaturgul trebuie să fie respectat în orice moment al piesei.

Tradiția noastră în improvizație, care se regăsește, de asemenea, în tradiția europeană din comedie, îi face uneori pe actorii americani, și poate și pe actorii români, știți bine, să vrea să-și spună rolurile corect, dar nu chiar...

THEODOR MĂNESCU: Problema este dacă teatrul este o artă autonomă față de text. Și eu încerc să fiu dramaturg. Scriu un șir de litere. Și o piesă ce este altceva decât un șir de litere? Ce se întâmplă, cum se trece de la acest sistem de semne într-un singur plan, al scriitorului, la arta „holografică” a actorului?

Din punctul meu de vedere, actorul este coloana vertebrală, este cariatida templului teatrului. Pe de altă parte, cred că actul lecturii este mai liber decât vizionarea unui spectacol. Spectacolul impune tuturor spectatorilor o anumită lectură a textului, (desigur că și spectatorul poate „polemiza” cu această lectură, o poate comenta etc.), pe cînd, însă, citind piesa, fiecare își construiește propriul său spectacol. Ca cititor ești mai liber decât ca spectator, mai puțin condiționat, mai puțin manipulat. Cum vedeți dumneavoastră aceste raporturi?

BETH DIXON: Una dintre rațiunile pentru care teatrul supraviețuiește în lumea de azi, alături de televiziune și de cinematografie, este exact această nevoie pe care o anume comunitate o resimte, de a avea experiențe emoționale împreună. Cred că rolul actorului este cumva aproape de cel al șamanului sau al vrăciului. Iei tot răul din acea comunitate, toate pasiunile ei (pasiunii în numele cărora speră că a scris respectivul dramaturg, cu care te-ai identificat), le iei și le treci prin trupul tău, și astfel, dacă se poate spune așa, eliberezi comunitatea de demoni; practic,

resimți toate bucuriile și emoțiile respectivei comunități, într-un act al purificării.

THEODOR MĂNESCU: Cred că teatrul nu este numai catharsis, ci este și încărcare, punere în priză, conștientizare. N-aș fi de acord că trebuie să-i ferim întotdeauna pe oameni de spaima și de emoțiile lor. Adică, eu resping oarecum ideea de catharsis, în ciuda autorității lui Aristotel, dacă cumva am înțeles corect această idee. Teatrul trebuie să și neliniștească.

BETH DIXON: Vorbeam de funcția actorului, și am vrut să subliniez tocmai răspunderea pe care el o are în scenă. **THEODOR MĂNESCU:** Este un punct de vedere important.

FRED SANDERS: Eu am vorbit aici atât de mult despre dramaturgi încît se părea că nimeni nu va mai ataca acest subiect. Teatrul este o artă „în colaborare”, dacă se poate spune așa, consider că actorii ar trebui să împărtășească sentimentele dramaturgului, și că un foarte bun dramaturg trebuie să știe cum să-i folosească pe actori și chiar să-i sfătuiască.

În legătură cu catharsis-ul, eu nu cred că dacă omul resimte catharsis-ul în teatru va ieși în stradă eliberat de probleme; dimpotrivă, el a împărtășit astfel cu ceilalți spectatori aceleași probleme și totodată posibilitatea de a le înfrunța; ceea ce nădăjduim că ne luminează. Actorul poate să ne ajute să conștientizăm o problemă, s-o privim îndepărtat și să-i putem face față.

THEODOR MĂNESCU: Sint de acord cu ceea ce spuneți dumneavoastră: teatrul nu trebuie să fie o diversivune.

PAUL TUTUNGIU: Eu nu sint de părere că teatrul ar însemna în primul rînd elementul actor, deși respect foarte mult actorul. Să nu uităm că textul, scenariul adică, este cel care provoacă spectacolul. Textul, vorbit sau nu, există... Nu putem concepe spectacol de teatru fără scenariu. N-aș vrea să se creadă că înțeleg că spectacolul de teatru înseamnă în primul rînd textul său... Rămîn la opinia bine consolidată azi că teatrul înseamnă deopotrivă toate elementele lui constitutive, deci și actorul, și scenografia, și muzica, și textul care îl provoacă (și-i devine apoi element component), dar și, mai ales, cel care semnează mizanscena, autorul acestei osmoze care face din teatru o artă de sine stătătoare. Iată de ce v-aș propune să discutăm relația actorului american cu directorul de scenă.

WILLIAM MC NULTY: În general, cred că este vorba de o colaborare. Preponderența fiecăruia dintre cele două elemente în cadrul relației variază, în funcție de natura materialului. Regizorul devine foarte important și poate avea rolul principal atunci când lucrează la o piesă de mari dimensiuni și cu un obiectiv înalt, de exemplu un Shakespeare. Textul marelui Will este ca un bloc imens de marmură; sînt multe caractere, multe personaje de definit, astfel că în asemenea circumstanțe actorul nu poate fi atât de liber în inițiativele lui. Dacă lucrăm cu un material mai restrîns, ca de pildă aceste scurte texte cu care evoluăm noi la București, cu o distribuție mică, atunci aspectul colaborării actorului se evidențiază mai puternic, mai pregnant; e un flux al timpului și spațiului în care actorul poate fi explorat mai adînc. Dar, personal, sînt împotriva aplicării formulelor stas în teatru.

PAUL TUTUNGIU: Nu cumva există roluri pe care un actor trebuie să le refuze neapărat?

BETH DIXON: Cînd eram foarte tinărară, gîndeam că pot să joc orice... Acum, sînt unele roluri pe care mi-ar plăcea foarte mult să le fac, dar căroră le spun nu, pentru că nu sînt pentru mine.

SUZANNA HAY: Înainte de toate, este foarte important să fii conștient de ceea ce poți și ceea ce nu poți face; dar cred că e rău să spui de la bun început: „Nu, n-am să fac asta, pentru că nu pot”. Rațiunea pentru care te consideri incapabil să faci un rol este frica.

PAUL TUTUNGIU: Cîțiva dintre dumneavoastră sînteți și regizori. Cum lucrați, în această calitate, cu actorii?

WILLIAM MC NULTY: În teatru vin atît dramaturgi începători, cît și persoane cu un trecut literar, dar fără experiență în teatru, care pur și simplu nu înțeleg limitele și posibilitățile acestuia... Ei bine, de la început caut să-i informez despre natura teatrului și a teatrității.

Cred că este un avantaj imens să poți sta alături de dramaturg în momentul în care-i pui în scenă piesa; și, asta, pentru că el poate să-ți dea explicații privind misterul piesei sale. În ceea ce privește misterul textului, atît ca actor cît și ca regizor, mă întreb de fiecare dată ce a avut în minte dramaturgul. Dar îmi amintesc cum, cu ocazia ultimei repetiții dinaintea premierei, autorul textului respectiv devenise cel mai deprimat om pe care l-am văzut în viața mea; i se părea că piesa lui nu este înțeleasă, că regizorul îi făcuse o

nedreptate... L-am luat cu mine la bar și am încercat să-l înveselesc puțin, măcar să fie de acord ca premiera să aibă loc. Pînă la urmă a admis și... piesa cu pricina a marcat un succes enorm. Acum pot să vă spun că, în ceea ce mă privește, a fost una dintre cele mai frumoase descinderi la bar.

PAUL TUTUNGIU: Sînteți de două săptămîni la București. Am dori să ne spuneți impresiile dumneavoastră despre Capitală, despre teatrul bucureștenilor...

PATRICK HUSTED: Impresia mea generală este că spectacolele de teatru sînt excelente. Cea mai bună regie pe care am văzut-o pînă acum este la Niște țărani. Există un stil înalt, pot spune, la toate regiunile pe care le-am văzut, dar în Niște țărani am putut să văd pentru prima oară că acest stil înalt este realizat de fiecare actor; se creează în timpul spectacolului un intens sentiment al realității și al relațiilor interumane, ceea ce pentru mine a fost de-a dreptul emoționant.

SUZANNA HAY: Sînt de acord. Acest spectacol de la Teatrul Mic este una dintre cele mai bune producții pe care le-am văzut. Și, de asemenea, cea mai bună distribuție.

FRED SANDERS: Am văzut Karamazovii la Teatrul „Nottara”, spectacol care a durat patru ore, dar nu mi-am putut părăsi locul chiar dacă n-am înțeles un cuvînt. Am fost deosebit de emoționat. Mi-a plăcut foarte mult cum a jucat actorul Repan, care într-un monolog de 25 de minute a trecut prin toate emoțiile și inflexiunile vocale. De asemenea, George Constantin mi s-a părut un actor de înaltă clasă; dar și ceilalți interpreți, pînă la cel mai neînsemnat rol, inclusiv cel al tinerei femei care nu avea nimic de spus, practic fără rol, a fost revelator și foarte sugestiv pentru mine. Consider, de asemenea, că regia, luminile, montajul în sine au fost dintre cele mai bune cu puțință. Mi-a plăcut foarte mult și spectacolul Niște țărani.

BETH DIXON: La Teatrul „Bulandra” am văzut Tartuffe. Am văzut la New York Tartuffe al lui John Wood. Al dumneavoastră mi se pare mult mai apropiat de concepția comediei. Părerea mea cea mai bună se referă la consistența calității actoricești. Interpretările sînt unele mai bune decît altele, mai bune decît am văzut în multe alte locuri; dar sînt foarte emoționată și surprinsă de modul în care se joacă, pentru că absolut toată lumea, pînă la cel mai neînsemnat rol, este la nivel înalt. Tehnica lor și, mai ales în Niște țărani, vocile lor, pregătirea lor, sînt,

evident, excelente, ceea ce nu se întimplă în multe piese americane pe care le-am văzut.

SUSAN CASH : Am văzut și **Zbor deasupra unui cuib de cuci** la Teatrul Național. Toți actorii au un fel de control asupra psihicului lor, ceea ce impresionează pe omul de teatru aflat în stal. Acest spectacol ne-a îmbogățit impresiile bune despre teatrul românesc.

WILLIAM MC NULTY Sint de acord cu tot ce s-a spus. Ceea ce am observat mai relevant în toate aceste producții a fost calitatea interpretării. Intenția fiecăreia dintre aceste producții n-a fost numai să încinte sau să lase urne în mîntea publicului sau să lie un succes cu casa închisă, ci să ne ofere o experiență teatrală bogată în înțelesuri, ceea ce nu se împlințe în toțoțeauna în America, mai ales în cadrul revistelor teatrului comercial de pe Broadway, unde costă aproape 40 de dolari biletul și, evident, trebuie să i se ofere spectatorului ceva care să-i dea impresia că a meritat banii... Adesea natura acestor spectacole nu este decisă de către un artist, ci de către un om de afaceri.

SUZANNA HAY N-am văzut **Niște țărani**, dar dintre piesele pe care le-am văzut aici, **Karamazovii** m-a făcut praf... Cind am intrat în sala de spectacol intenționam să plec după actul I, pentru că regizorul Dan Micu imi spusese că spectacolul va fi foarte lung și că, dacă dorim, putem pleca. Intre timp n-am mai putut să plec, adică n-am mai vrut...

FRED SANDERS : Am fost foarte im-

presionat de obiceiul românesc de a se oferi flori actorilor și am apreciat foarte mult faptul că am primit flori și noi (în spectacolele de la Sala Dalles) de la publicul românesc. La noi, în Statele Unite ale Americii, salutul, înclinarea în fața publicului, din final, sint și ele, în majoritatea cazurilor, regizate. Am observat că la dumneavoastră momentul în care se salută publicul, la sfîrșit, este mai liber, mai relaxat, mai spontan. Asta m-a preocupat, mai ales că acum, două zile, cind Suzanna Hay și cu mine voiam să ne luăm poza studiată din final, cei care voiau să-i ofere flori Suzannei au început s-o urmărească în jurul scenei. De aceea înțelegem că pentru publicul românesc, generos, o comunicare directă constituie modul cel mai firesc de a fi.

BENITA HOFSTETTER : Tot în legătură cu publicul românesc, vreau să spun că am fost cu această expoziție, „Teatrul american azi“, și în alte țări, cu actori și reprezentații, dar, de departe, publicul român a fost mult mai cald, a îmbrățișat cu generozitate atât actorii cit și actul teatral ca atare. Subliniez că aceste cuvinte nu le spun pentru că ne aflăm aici, acum, împreună : cu toată sinceritatea, aceasta este convingerea mea.

PAUL TUTUNGIU : Vă mulțumesc că ați acceptat invitația revistei „Teatrul“, la această „masă rotundă“. Cercul este un simbol al reușitei, nu-i așa ? Masa noastră rotundă este, și sub aspectul reușitei, un cerc.

(Continuare de la p. 42)
n-am, dar că o să caut prin vecini.

La ora 20 exact, am plasat piramida deasupra bazei sale. Înăuntru, la locul lui, micul Keops. Experiența începuse.

Noaptea următoare s-a desfășurat în aceeași plăcută ambianță, animată de discuții aprinse, pe diverse teme. Eu eram ab-

sent. Gindurile mele zburau spre un loc tainic, locul experienței. Încercam să-mi închipui cum, în interiorul piramidăi, sub acțiunea dezlănțuită a liniilor de forță, materia se reorganiza inteligent, moleculele oțelului fin redobîndindu-și pe tăcute structura inițială. Fabulos !

A doua zi ar fi trebuit

să dorm, dar n-am dormit. Așteptam să se împlinească cele 24 de ore. La 20 exact, după cronometrul electronic, am extras lama de sub piramidă. Am fixat-o în aparatul de ras. M-am săpunit meticolos și abundent...

Plasturele, aplicat pe obrazul drept, i-am purtat mai bine de o săptămînă.