

...LONDRA

## „Molima“ comediilor muzicale in West End

**Me and My Girl, Starlight Express, Cats, 42nd Street, Follies, Time, Chess, High Society...** In stagiunea '87-'88, pe afişele multora dintre cele patruzeci de teatre care „funcţionează“ în West End-ul londonez sînt înscrise nici mai mult nici mai puţin decît 15 comedii muzicale, care se bucură de un uriaş succes de casă.

Nici una nu poate rivaliza, însă, cu **Phantom of the Opera**, pe muzica britanicului Andrew Lloyd Weber, la care, înainte de luna mai a noului an 1988, spectatorii nu mai au nici o şansă de a obţine un bilet — decît poate la „negru“, contra modestei sume de 240 lire sterline.

Dacă Broadway-ul a reuşit să molipsească sanctuarul teatrului britanic — West End-ul londonez — ei bine, iată că perfidul Albion a găsit prompt antidotul la invazia de spectacole cu text subţirel, muzică, dans şi antren, gen „Made in USA“: **Fantoma de la operă** debarcă triumfal pe Broadway, inversînd direcţia de atac.

Nici Royal Shakespeare Company nu face excepţie. Cu nu mai puţin de patru „opere“ ale genului pe afiş — **Wizard of Oz, Kiss Me Kate, Carrie** şi **Les Misérables** — RSC demonstrează că, *mutatis mutandis*, „toată lumea e o scenă“ a comediei... muzicale!

În spatele acestui vesel carusel pe note se ascunde însă o criză reală a teatrului britanic. Problema se rezumă la un cuvînt magic: banii. Aşa cum arăta recent săptămînalul american „Newsweek“, în prezent, subvenţiile de stat destinate teatrului din Marea Britanie sînt mici în comparaţie cu investiţiile făcute în acest domeniu de ţări vecine, cu o tradiţie similară. Faţă de fondurile alocate pentru teatru de Franţa şi R.F.G., investiţiile Angliei reprezintă 1/4 şi respectiv 1/8.

În această situaţie, multe teatre au trebuit să tragă definitiv cortina. Ca să poată supravieţui, unele trupe s-au orientat spre subvenţii din sectorul particular. Problema care se pune însă în cazul fondurilor particulare îşi are sursa în „faptul că de-acum înainte, repertoriul unei trupe de teatru nu va mai fi hotărît de o comisie de specialitate, ci de pa-



**Nu mai sînt bilete la „Fantoma de la operă“!**

tronii unor firme de afaceri“, ca să cităm cuvintele lui Madeleine Hutchins, preşedinta Asociaţiei Teatrelor Independente din Anglia.

Astfel stînd lucrurile, ce şanse de selecţie ar fi avut, de pildă, **Serious Money**, piesa lui Caryl Churchill, considerată, în unanimitate, cel mai bun spectacol al anului 1987?

Cîte firme din City — Mecca finanţelor londoneze — s-ar fi arătat doritoare să investească bani în această satiră necruţătoare la adresa moravurilor celor albiaţi după cîştiguri uşoare, prin speculaţia bursiere, şi a corupţiei din City, la finele deceniului nouă?

Piesa a fost montată pe o scenă de reputaţia lui Royal Court Theatre, care a lansat dramaturgi ca Harold Pinter şi John Osborne. În noile condiţii, Royal Court Theatre se adaptează şi el la un program de activităţi mai restrîns. Dorind să menţină preţul biletelor la un nivel abordabil pentru publicul cu venituri modeste, directorul acestui teatru, Max Stafford-Clark, declară: „Jucăm mai puţine piese... sau punem în scenă piese cu şase actori, în loc să distribuim cincisprezece“.

## O firmă de asigurări salvează Royal Shakespeare Company

Uriaşul conglomerat financiar **British Royal Insurance** a salvat Royal Shakespeare Company (RSC) de la naufragiu, investind, generos, 1,8 milioane de dolari pe altarul artei. Fără condiţii, deocamdată... Simbolul firmei de asigurări va apărea de acum încolo pe toate programele de sală şi publicaţiile editate de RSC. Ce-i drept, actorii nu au fost încă obligaţi să arboreze sigla firmei de asigu-

rări pe platoșele lor shakespearice. S-ar putea însă ca ziua să nu fie prea îndepărtată când Hamlet va dezbate tragică alternativă „A fi sau a nu fi... asigurat”, iar Ofelia va fi ferită de pericolele inecului accidental grație panaceului oferit de polița emisă de **British Royal**...

Oricum, nu totul e pierdut. În timp ce New York-ul descoperă în **Serious Money** o piesă de excepție, Londra redescoperă „clasicii” dramaturgiei americane contemporane: pe Arthur Miller, cu **Vedere de pe pod** (vezi revista „Teatrul” din luna noiembrie '87) la Aldwych, în regia lui Alan Ayckbourn, cu un Michael Gambon care creează, în Eddie Carbone, rolul anului; pe Eugene O'Neill, cu Venessa Redgrave și Timothy Dalton în **Amprenta poetului**, în prima parte a anului 1988.

Faptul că John Gielgud s-a întors în West End, pentru prima dată în ultimii zece ani, ar fi suficient pentru a putea conchide că anul 1987 a fost, totuși, un an fast, îndreptățindu-ne să încheiem periplusul nostru londonez pe o notă de optimism: „Totul e bine când se termină cu bine”.

## ...PARIS

### Molière contra... Madonna

Dintre două sute de premiere și reluări în 1987, Parisul anunță un singur eveniment, la teatrul Renaud-Barrault: **Don Juan** de Molière, în regia lui Francis Huster. Concurența este mare, căci 1987 a fost anul Don Juan: pînă nu demult, la Bouffes-du-Nord, eroul lui Molière era interpretat de Francis Lalanne; la Créteil, Don Juan apare într-un alt spectacol, în versiunea Benno Besson — Philippe Avron; în fine, Marcel Maréchal îl va distribui curînd, în rolul titular, pe Pierre Arditi, la Teatrul Național din Marsilia.

Și totuși, Huster a reușit să dea lovitură, în triplă ipostază — de director, regizor și actor (nu neapărat în această ordine). Cu o distribuție de prim rang — Jacques Weber (Don Juan), Huster însuși („cel mai uimitor Sganarelle al teatrului contemporan”, exclama René Bernard în săptămînalul francez „L'Express”), Fanny Ardant (Elvira), și Jacques Spiesser (M. Dimanche), Francis Huster redescoperă modernitatea unui mit, lăsînd să vorbească textul, și numai textul lui Molière.

În fiecare seară, sala este 120% plină, lumea se așază peste tot și unde poate, pe fotolii, între fotolii, pe trepte. Publicul a fost cîștigat: vin cei de peste 50 de ani, dar vin și cei între 18 și 25 de ani. Aceștia din urmă vin să-l vadă pe Mo-

lière „așa cum se duc s-o vadă pe Madonna... Molière le aparține. Este un tinăr”, spune Huster.

Tinăr și el, directorul visează mai departe, la proiecte ambițioase — o federație a teatrelor Comédie Française, Chaillot și Renaud-Barrault, un teatru al anului 2000. „La Comédie Française se vor juca piese din patrimoniul național; la Chaillot, marile texte universale, iar aici, teatrul secolului douăzeci”.

Fără doar și poate, cu un asemenea aliat, Molière are toate șansele să cîștige detașat cursa contra... Madonna.

### Belmondo-Kean :

#### „Am vrut să mă pun la încercare”

După 200 de reprezentații, seară de seară, timp de zece luni cu **Kean** de Dumas, la 3 ianuarie 1988, Jean-Paul Belmondo s-a retras din lumina rampei. Pentru scurt timp, deoarece microbul scenei este molipsitor, iar „Bébel” promite că va reveni la teatru, într-un an, cu **Cyrano**.

Pentru rolul său din **Kean**, Belmondo a fost distins cu „Brigadier 1987”, bastonul ceremonial cu care se bat cele trei lovături de deschidere a spectacolelor. La recepția organizată în onoarea lui, la primăria din Paris, erau prezenți premierul Jacques Chirac, doamna Claude Pompidou și Robert Hossein.

Cu franchețea sa caracteristică, iată-l pe Belmondo vorbind despre trac: „În seara premierei generale cu **Kean**, riscam mai mult (decît în film). Riscam să-mi pierd șirul. Și onoarea... Evident, aș fi putut spune că vina a fost a piesei, a lui Hossein (regizorul), a publicului, a trupei, a amintirii imposibil de șters a lui Brasseur, a întregului Pămînt...”

Despre public: „...fericirea de a mă întâlni în fiecare zi cu publicul de suflet, înțelegeți ce vreau să spun, așa cum se spune Franța de suflet...”

Despre el însuși, între film și teatru: „De 28 de ani trăiam cu această groază — și această nevoie mereu aminată de pe un an pe altul — de a reveni la teatru... În film, n-ai nevoie de nimic, nici de voce, nici de memorie, nici de curajul moral de a-ți sfîșia rărunchii... Am vrut să mă întorc la origini, să mă pun în balanță, să mă pun la încercare, să sar dincolo de camera de filmat, să joc în fața unui public în carne și oase, să joc pentru el... Simțeam că sînt la o cotitură a vieții mele. Am făcut cotitura. M-am aruncat în apă și, timp de peste un an, am fost fericit”.

## Teatrul angajat câștigă spectatorii

Aparent, în 1987, drama jucată pe scenă s-a suprapus dramei din afara scenelor americane. Dacă ar fi să socotim drept punct de referință impactul crah-ului de pe piețele financiare, din octombrie trecut, care i-a afectat în egală măsură atât pe americanul de rînd, cît și pe marii speculanți de la bursă, morala este evidentă: o economie sufocată de câștiguri uriașe, nemeritate, trebuie să se îndrepte, logic, spre prăbușire.

Dincolo de morală, la sfîrșitul deceniului nouă, America își găsește o triplă reflecție în artă. Trei imagini pentru aceeași temă — cea a mecanismului corupt și corupător al lumii „marilor finanțe” — în film, *Wall Street*, în regia lui Oliver Stone; în literatură, *Bonfire of Vanities*, al romancierului Tom Wolfe, pe leitmotivul *Dilciului deșertăciunilor*, iar în teatru — spectacolul „importat” de la Londra cu *Serious Money*, al lui Caryl Churchill.

Semnificativ pentru această stare de spirit a publicului de peste ocean este faptul că „piesa anului 1987” a fost o piesă angajată: *Fences (Îngrădituri)* de August Wilson.

Piesa, a cărei acțiune se desfășoară în anii '50, pune în scenă conflictul dintre tată — un gunoier de culoare, interpretat de James Earl Jones — și fiu, conflict generat de probleme legate de identitate și aspirații, care aveau să fie traduse pe plan național și multirasial de o generație ulterioară de americani de culoare — generație din care face parte August Wilson.

În Wilson, teatrul american descoperă una dintre cele mai mari surprize ale acestui deceniu, iar marele succes de public de care se bucură *Fences* ilustrează gustul redescoperit al iubitorilor de teatru americani, pentru spectacol, și nu pentru „spectaculos”, pentru teatrul de dezbatere și de introspecție, pentru alte valori decît cele etalate fastuos în comediile de pe Broadway.

## ...JOHANNESBURG

### Satira apartheidului

La teatrul „The Market” din Johannesburg, hohotele spectatorilor, albi în marea lor majoritate, se transformă repede în



Pieter-Dirk Uys: „Ridendo castigat mores”

zimbete jenate. Ultima piesă a lui Pieter-Dirk Uys, *Cry FREEMANDELA — The Movie (Strigați Eliberați-l pe Mandela — Filmul)*, îi neliniștește pe stilpii apartheidului.

„Lipsită de gust și deloc amuzantă”, conchide „The Citizen”, un cotidian de dreapta din Johannesburg.

„Nu poți să dai dovadă de bun gust atunci cînd critici societatea apartheidului. Sper că piesa mea îi va țigni pe toți în suficientă măsură, pentru ca toți să realizeze nebunia din jurul lor”, replică Uys. Alături de colegii săi, Chris Galloway și Sello MaaKe KaNcube, Uys joacă în ficcare seară, la „The Market”, într-o distribuție la care se adaugă „mii de morți și milioane de oameni furioși”, conform programului de sală.

În *Cry FREEMANDELA*, satira lui Uys nu iartă pe nimeni și nimic, iar verva sa distrugătoare nu este egalată decît de monologurile emoționante dedicate eroilor-martiri Nelson Mandela și Steve Biko.

Uys povestește că, recent, după sfîrșitul unei reprezentații, au venit la el în culise doi tineri din public: „Fata albă mi-a spus: «Sînteți un mare actor». Băiatul negru mi-a zis: «Sînteți mai mult decît atît. Sînteți un actor periculos»”.

În zilele noastre, în Africa de Sud, linia de demarcație între aceste două ipostaze poate fi foarte fragilă.

Roxana DASCĂLU