

În exclusivitate pentru
revista «Teatrul azi»

MICHAEL BLACK

NOUA DRAMATURGIE ȘI TEATRUL BRITANIC

Poate că de la Shakespeare încoace și, cu siguranță, după cel de-al doilea război mondial, teatrul britanic s-a bucurat de o reputație internațională demnă de invidiat. A fost îndeobște socotit cel mai bun și deseori a împărțit el însuși această părere. Nu încapă nici o îndoială în privința faptului că după 1945 atât noile scrieri dramatice, cât și teatrul clasic au vădit o vitalitate arareori constatată în trecut. Mai toți criticii englezi sînt de părere că teatrul din Marea Britanie a cunoscut o vîrstă de aur în intervalul de timp dintre premiera **Privește înapoi cu minie** de John Osborne, în 1956, la Royal Court, și montarea lui **Macbeth** în regia lui Terry Hands la Royal Shakespeare Company, în 1975. Acum această vîrstă de aur este de domeniul trecutului. Spectacolele de dramaturgie clasică poartă pecetea unui plictis doct (în definitiv, cîte pot fi modalitățile de a juca un **Hamlet**?), iar spectacolele cu piese noi stau sub semnul teatrului de lamentație socialistă naivă, asumată în general de angajarea de mult secătuită pe calea teatrului de realism social. **Deja vu.** Bineînțeles că nu au încetat să apară scrieri de cea mai bună calitate; ele constituie însă excepția, nu regula. De ce?

Una din cauzele evidente ale acestei situații este lipsa de resurse financiare. După înființarea Consiliului Artelor (Arts Council) în 1948, teatrul bazat pe texte clasice, precum și cel care prezenta scrieri dramatice noi au beneficiat de un nivel

de subvenții statale îmbinate cu independență artistică nemaiîntîlnit pînă atunci și — judecînd după cum stau lucrurile în prezent — fără șanse de a se repeta în viitor. Datorită acestei politici de subvenționare au avut Royal Shakespeare Company și Teatrul Național din Londra posibilitatea de a funcționa scutite de orice constrîngere impusă de încasări. Tot aceste subvenții au permis dezvoltarea impetuoasă a unor teatre din țară, ca Haymarket în orașul Leicester, Playhouse la Nottingham, Old Vic la Bristol și Crucible la Sheffield. Acestor teatre vîrsta de aur le datorează marile spectacole cu texte clasice, precum și cele cu texte ale aproape tuturor autorilor contemporani pe care i-au sprijinit și popularizat; lor le datorează Osborne, Arnold Wesker, Joe Orton, Tom Stoppard, Howard Brenton. David Hare, Christopher Hampton și mulți alții propria reușită.

În zilele noastre este cu neputință să ne imaginăm o asemenea enumerare de talente proaspăt descoperite. Astăzi Teatrul Royal Court are noroc dacă își poate permite să prezinte patru piese noi în decursul unui an, el care obișnuia să joace în acest răstimp douăsprezece. La teatrele din țară lucrurile stau altfel de prost, încît mulți oameni sînt de părere că ele se află pe punctul de a se prăbuși. Din cauza lipsei de mijloace financiare cele mai multe au ÎNCHIS acum studiourile rezervate pieselor noi. Teatrul Crucible din Sheffield cunoaște o altfel de acută lipsă de bani încît nici nu are un director artistic care să-i stabilească repertoriul (fapt pe care l-am resimțit pe pielea mea, el fiind unul din motivele nemontării anul trecut a unei piese noi scrise de mine). În cercurile teatrale, explicația concisă a acestei regretabile stări de fapt constă de regulă din două cuvinte: Margaret Thatcher. Regina politică a Marii Britanii din anii '80 nu era, în general, o adeptă a subvențiilor de stat și nici iubitoare a artelor în special. În mod curent se presupune că ea a retras teatrelor sprijinul statului pur și simplu din antipatie și rea-voință.

Poate să fi fost așa. Numai că declinul subvențiilor are cauze anterioare perioadei Thatcher. El datează de pe la mijlocul deceniului al optulea, cînd britanicii și-au dat într-un tîrziu seama că economia lor se afla într-o gravă decădere. Mult lăudatul Stat al bunei stări (Welfare State) devenea prea cos-



NICOLAE SCARLAT

ITINERAR

La 75 de kilometri de New Haven se află Waterford, o mică așezare rurală în apropierea Atlanticului. La începutul acestui secol, un actor celebru în vremea lui și-a cumpărat aici o casă, un refugiu după o viață petrecută în nesfîrșite turnee. Povestea lui și a familiei sale avea să devină mai celebră decît el însuși. Pentru că unul dintre cei doi fii ai săi s-a numit **Eugene O'Neill**.

The Monte Cristo Cottage — pentru că acesta e numele pe care O'Neill-tatăl l-a dat vilioarei în amintirea rolului ce i-a adus faimă — este cadrul a două piese cu rezonanțe autobiografice: **Oh! Tinerețe** și **Lungul drum al zilei către noapte**. Renovată cu grijă și mobilată cu multe piese autentice, **Monte Cristo Cottage** adăpostește acum Casa memorială Eugene O'Neill. Amenajarea ei a costat substanțiale eforturi, pentru că puritana Nouă Anglie nu a agreat niciodată familia O'Neill. De îndată ce gloria i-a surș, dramaturgul a vîndut casa și s-a mutat — întîii la New York, iar mai tîrziu în California.

Sub ochii circumspecți ai localnicilor, Waterford adăpostește acum **Centrul Teatral Eugene O'Neill**. În afara Casei memoriale se află aici, pe terenul unei foste ferme, **Institutul Național de Teatru și Institutul Național al Criticilor**. Aici are loc

anual **Conferința Națională a Dramaturgilor**.

Cele ce se petrec în «tabăra artiștilor» par a-i nelișiți pe cei din partea locului. Mai mult chiar decît prezența șantierelor de pe malul opus al estuarului, unde General Dynamics construiește submarine atomice. În fiecare primăvară și toamnă, timp de 14 săptămîni, studenți din toate colțurile Statelor Unite vin să petreacă un stagiul de practică și antrenament teatral. Iar vara, locul lor e luat de cîte un grup venit de cine știe unde. Germania sau Uniunea Sovietică, de pildă.

Cursurile încep la 7 și jumătate dimineața și se termină la 10 seara. Sîmbăta și duminica nu sînt libere. Condițiile de studiu și locuit sînt cu totul modeste în raport cu standardele marilor universități americane. Cursul e intensiv din rațiuni de economie. Cele de 14 ori 7 zile vor echivala în «creditele» universitare ale fiecăruia cu un semestru de studii — indiferent de facultatea la care sînt înscriși. Pentru că orice student de pe cuprinsul Statelor Unite se poate înscrie la aceste cursuri a căror menire este să-i familiarizeze cu adevărul meseriei pe toți veleitarii într-ale teatrului — aspiranți la faima de actor, la renumele de regizor ori la gloria de dramaturg. Selecția candidaților se face pe baza unor chestionare, a cîtorva recomandări și... a unei îndelungate convorbiri telefonice. Numărul celor admiși nu depășește capacitatea de găzduire a complexului: 46 de locuri pe serie.



tisitor și teatrul — deși constituind o cheltuială mică — făcea parte din el. Atunci, pe la mijlocul celui deceniu, a renunțat Consiliul artelor la planul său de a înființa cinci Teatre naționale sau federale (ca în România sau în Franța), care să complinească pe cel din Londra. Tot atunci, pe la mijlocul anilor '70, nivelul subvențiilor a început să fie «înghețat», și nu sporit anual potrivit noimei procedurale anterioare, din anii de după război. Începând din acel moment, a supraviețui în teatru a devenit o treabă anevoioasă. Și, mai cu seamă, a naibii de anevoioasă dacă ești tânăr.

Încă și mai anevoioasă dacă ești tânăr și doritor să scrii într-un fel nou. Nu numai pentru că lipsa de fonduri ridică dificultăți mari în calea jucării unor texte noi. Decisiv este și faptul că s-a rupt legătura între teatrul subvenționat și teatrul comercial din West End. La începutul anilor '60, primele piese de Harold Pinter au fost prezentate de producătorul particular Michael Codron, abia după aceea au fost jucate de Royal Shakespeare Company. Nimic asemănător nu se mai petrece astăzi. Apoi, în vîrstă de aur, o piesă nouă jucată pe scena unui teatru subvenționat de prim rang genera un asemenea răsunset, încît de multe ori îi determina pe producătorii din West End să transfere spectacolul pe o scenă comercială pentru un număr mare de reprezentații, ceea ce oferea autorului (și producătorului) șansa de a cîștiga mulți bani. Or, a cîștiga o sumă însemnată este, în definitiv, de importanță vitală pentru necesitatea lumească de a-ți asigura subzistența în timp ce scrii o altă piesă.

În prezent, marea majoritate a pieselor noi sînt jucate în săli foarte mici, «marginale», cu o capacitate de sub o sută de spectatori, într-o tentativă precară de a menține în viață noua dramaturgie, de cele mai multe ori în spații improvizate, situate deasupra unor «pub»-uri și fără nici un fel de subvenție. De obicei, piesa se joacă timp de patru săptămîni, după trei săptămîni de repetiții. Actorii, scenograful, autorii, practic toți cei implicați în montare lucrează pe gratis, sau pentru ceva ce se numește «parte din profit» și care de obicei este egal cu nimic, teatrele fiind atît de mici încît nu ai cum realiza un beneficiu. În anii '80, teatre ca Old Red Lion și The Bush (care își trag numele de la «pub»-urile deasupra cărora funcționează) au depus o muncă admirabilă în astfel de condiții dezavantajoase. La urma urmelor, a fost preferabil

așa decît să nu se joace deloc aceste piese noi. Însă notorietatea unor astfel de montări în afara cercurilor teatrale este minimă. Piesa scrisă într-un spirit nou a devenit un eveniment subcultural, spre deosebire de evenimentul cultural în spiritul și maniera consacrate; drept urmare, a încetat să-i mai intereseze pe producătorii din West End. Întrebați-l pe un tînăr de optsprezece ani, student la teatru, care este dramaturgul preferat de către el și colegii lui și are să vă indice autori în vîrstă de cincizeci de ani, ca Hare sau Brenton sau Hampton (acesta din urmă este preferatul meu). Practic, un dramaturg tînăr nu are cum să dobîndească un renume național, cu atît mai puțin unul internațional. Și este probabil adevărat, ca în stilul prevestirilor care se adevăresc automat, că majoritatea tinerilor scriitori de astăzi merită într-o măsură mai mică să fie renumiți. S-au obișnuit într-atît să scrie pentru teatre mici, încît nu au decoperit cum trebuie scris pentru cele cu capacitate mare, ceea ce face să scadă și mai mult șansele lor de a-și vedea o piesă jucată și apreciată pe o scenă mare, chiar dacă banii necesari ar fi disponibili fie pe căi comerciale, fie sub formă de subvenție.

Revin astfel la ceea ce am denumit anterior angajarea secătuită pe calea teatrului de realism social. Retrospectiv, nu totul se arată a fi fost auriu în cursul vîrstei de aur. Nu mi se pare că din succesul acelei piese definitiv social-realiste care este **Privește înapoi cu minie** a rezultat în mod logic un teatru mare. Mi se pare mai curînd că el a dus la dramaturgia minor sentimentală proprie serialului TV [**soap opera**]. În definitiv, realismul social este de departe genul cel mai adecvat dramaturgiei de televiziune și nu celei de teatru, iar în prezent majoritatea dramaturgilor tineri se orientează spre TV pentru a-și cîștiga existența. Dacă au noroc, obțin un succes cu o piesă nouă pusă în scenă la un teatru «marginal», scîntă astfel interesul unui producător de la televiziune și li se oferă un contract pentru seriale TV. După care, mai mult decît probabil, sînt definitiv pierduți pentru teatru. Ca să scrie bine pentru scenă, un dramaturg trebuie să fie înzestrat cu un simț dramatic original, o voce proprie, originală și preocupat de o tematică originală. Un autor de seriale TV necesită exact opusul însușirilor enumerate mai sus. El sau ea trebuie să scrie întocmai ca orice alt autor căruia i se cere să producă anual cincizeci sau o sută de episoade ale unui și aceluiași serial, cu aceleași per-



AMERICAN

Studenții sînt împărțiți în grupe care se concentrează, prin rotație, asupra unor proiecte diferite: scenografie, interpretarea unei piese de Shakespeare, regizarea unei piese, o pantomimă, scrierea unei piese etc. Activitatea e practică [**process oriented**]. «Nu poți învăța pe cineva să joace ori să scrie. Poți cel mult să-l ajuți să-și dea seama dacă e în stare să facă lucrul acesta» — spune **Richard Digby Day**, un distins regizor britanic, profesor și co-director al Institutului, alături de dramaturgul american **Ernest Schier**. Care, la rîndu-i, spune: «Sîntem un grup de Actori dedicați spectacolului de Trupă. La sfîrșitul stagiului fiecare va ști ce înseamnă să fii un profesionist și va fi pregătit să intre în rîndurile artiștilor de teatru, sau să continue a învăța pentru dobîndirea unei diplome universitare. Dar, vreme de 14 săptămîni, vom mîncă și vom bea Teatru. Totul, în uimitorul decor al **Centrului Eugene O'Neill**, la cîțiva pași de vîietul plajelor de pe Long Island...»

Printre artiștii invitați să lucreze cu studenții **Institutului Național de Teatru** s-au numărat **Joe Chaikin**, **Glenda Jackson**, **Harold Prince** și **Peter Brook**. Dintre numeroșii oameni de teatru care au donat cărți și sume de bani Institutului am reținut numele lui **Paul Newman** și al lui **Robert Redford**.

Institutul se finanțează din taxe și donații. Taxele plătite de studenți sînt modice — dacă le raportăm la cele 15-18.000 de dolari plătiți pentru un an de studiu la una

din marile universități particulare. Chiria unei cămăruțe din vechiul conac se ridică, însă, la 30 de dolari pe zi.

Am asistat cu toții la două ore ale cursului de pantomimă al lui **Peter Lobdell**. La ora prînzului ne-am amestecat pentru 45 de minute cu studenții în cantina Institutului. Cu deschiderea tipic americană, am aflat multe unii despre alții. Greu de ghicit care dintre ei avea ceva comun cu teatrul. Majoritatea veneau de la facultăți fără nici o legătură cu arta sau literatura. Trăiau însă o experiență care îi fascina.

Istoria **Institutului Național de Teatru** se întinde pe ceva mai mult de zece ani. E prea devreme să apreciezi măsura în care el este util teatrului american. Tot ce se poate spune este că funcționează. Ca și în cazul numeroaselor școli de teatru apărute în cîteva luni la noi în țară, cererea a născut oferta. Și va trebui să așteptăm multe toamne pînă să numărăm ce s-a ales de boboci.

Ziua vizitei noastre la Waterford s-a încheiat plăcut, în jurul unei cești de ceai servită în salonul casei O'Neill. Cufundat în balanșoarul centenar al actorului O'Neill, am savurat versurile poezilor preferați ai dramaturgului O'Neill — Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Yeats și T.S. Eliot — în lectura emnamente britanică a lui Richard Digby Day. ■