

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 încape nici o îndoială în privința faptului că după 1945 află 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 află 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 află 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 vilioazei 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 suris, dramaturgul a vîndut casa și s-a mutat — întîi 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 neliniști pe cei din partea locului. Mai mult chiar decît prezența șantiereilor 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 stagiu 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 aceluia deceniu, a renunțat Consiliul artelor la planul său de a înființa cinci Teatre naționale sau federale (ca în România sau în Franța), care să concupescă pe cel din Londra. Tot atunci, pe la mijlocul anilor '70, nivelul subvențiilor a început să fie «înghețat», și nu sporit anual potrivit normei 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 răsădit, 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 lămurită 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

asta 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 vîrstelor 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 dramaturgic 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», suscită 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 mîncea 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 dinii 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. ■

MONICA SĂVULESCU-VOUDOURIS
**«CARTEA DIN DREPTUL
 INIMI»**

sonaje acționând în același cadru. Se adevărește astfel o altă profeție. De la o vreme, producătorii de TV au început să se plîngă că nu mai reușesc să găsească dramaturgi buni. Așa încît, dacă în urmă cu cincisprezece ani BBC aducea pe micul ecran în decurs de un an cincizeci de piese, acum nu mai oferă decît cinci sau șase — și acestea semnate de obicei de autori care s-au afirmat în timpul vîrstei de aur. Televiziunea spune că nu găsește dramaturgi și, bineînțeles, dramaturgii nu pot obține spațiu pe micul ecran.

Mai sînt și alți factori, prea complecși pentru a fi examinați în cuprinsul acestui articol; de pildă, efectul sponsorizării artelor de către firme comerciale sau industriale, fapt întîmpinat cu ostilitate de mulți oameni care lucrează în teatru, dar care mie mi se pare binevenit; la urma urmelor este vorba de bani, și banii sînt în bună parte la originea crizei. Se afirmă frecvent că oamenii de afaceri sînt dispuși să-i finanțeze doar pe cei care sînt deja celebri, dar iată că, în decursul anului trecut, Mobil Oil Company a fost sponsorul unui nou concurs de creație dramatică. Mai este și faptul că New York-ul, în mod tradițional a doua casă a teatrului britanic, întîmpină acum la rîndul său multe din greutățile cunoscute nouă. Apoi, faptul că după perioada de experimentare culturală din anii '60, societatea britanică a pășit într-o fază mult mai conservatoare, cînd interesul public în ce privește scrierile noi este oricum redus. Se cuvine amintită și împrejurarea că teatrele din Marea Britanie sînt în general conduse de progeniturile experimentalismului din anii '60, care fiind, de pildă, deprinși la tinerete cu subvenții mari, nu s-au prea adaptat unui climat mai puțin prielnic. La aceasta se adaugă faptul că ei pornesc de la premise culturale eronate, axate frecvent în jurul tentativei de a induce prin șoc spectatorilor o «clarificare» intelectuală (care de multe ori nu poate fi deosebită de o aservire intelectuală). Acești oameni sînt răspunzători pentru conotațiile depreciative dobîndite de termenul de **divertisment**. Mai este și faptul că elita teatrală, educată de obicei la Oxford și Cambridge, nu ține pasul cu o lume din ce în ce mai europeană. Noi, britanicii, încă nu am depășit dificultatea postimperială de a învedera că și culturile altor popoare ar putea fi deopotrivă de interesante și de valoroase ca a noastră; așa se explică tendința multor teatre de a prefera dramatizări după romane din epoca victoriană unor piese noi aparținînd dramaturgiei altor țări. Dar dacă vîrsta de aur a fost atît de aurie, cum se face că regizori de calibrul unor Jonathan Miller, Michael Bogdanov și Peter Brook au plecat de fapt din țară?

Atunci, cum de persist în a fi dramaturg? Dispun de două răspunsuri, ambele determinate probabil de împrejurarea că sînt tînăr (am 29 de ani). Răspunsul succint este că sînt încăpăținat și nu mă dau bătut. Răspunsul ceva mai lung este că sînt îndeajuns de prezumțios pentru a fi convins că, în pofida sorților, pot să răzbat și să acced la un public larg. Știu însă că un astfel de public nu poate să fie doar cel din Marea Britanie sau de la New York. În primul rînd, nu este destul de larg și, în al doilea rînd, mă îndoiesc că ar nutri destul interes. Un tînăr englez care lucrează în prezent ca secretar literar la Hamburg mi-a spus de curînd: «Știi, se pune foarte serios întrebarea încotro se îndreaptă piesa englezească?». Noi, britanicii, avem foarte mare nevoie de influența altor culturi europene care să o revitalizeze pe a noastră (este ceva ce se petrece în domeniul romanului britanic, prin intermediul unor scriitori ca Julian Barnes, fapt care explică probabil de ce la noi sînt mai numeroși oamenii dispuși să citească un roman nou decît să se ducă să vadă o piesă nouă). Îmi doresc un public de pe întreg continentul, care să nu fie definit sau îngrădit de frontierele naționale. Se înțelege de la sine că un astfel de demers presupune o substanță dramatică relevantă oriunde, în nici un caz acele piese axate pe o problematică politică națională, pe care continuă să ni le ofere cu precădere teatrul realismului social britanic. Bănuiesc că aceasta este cerința în mare măsură încă neîndeplinită de către generația mea. Dacă am dreptate, atunci această probă trebuie trecută de către aparținătorii la această generație de oriunde ar proveni, din Franța, din Cehoslovacia sau din Germania. Sau din România. Este ceea ce conferă acestei cerințe un caracter pasionant și frumusețe.

(În românește de BEATRICE STAIUCU)

Nu înțeleg cum de-am putut trăi pînă acum fără să știu că o parte a sufletului meu se află în Atena, pe strada Hristou Ladá! Și nu o parte oarecare, ci partea lui cea mai bună. Cea care aș dori să nu moară niciodată. Sufletul meu de intelectual democrat din «generația anilor 60—70». Care nu-și va pierde probabil pînă în ultima clipă entuziasmul și încrederea în oameni.

Strada Hristou Ladá, deci. În centrul Atenei, din artera principală, Stadiou. O Stadiou cu circulația întreruptă de coloanele de greviști și de demonstrații. Impotriva inflației. Impotriva șomajului. Întru în clădirea cu numărul 5—7 din str. Hristou Ladá. Bat la ușa pe care scrie «Theatro». Două încăperi mici. Un culoar. Cărți, manuscrise, afișe, machete, schițe de decoruri. Toate purtînd semnăturile celor mai prestigioase personalități ale culturii grecești din zbuciumatul nostru secol. Documente rare, unicate. Pe care nu le găsești în nici un alt muzeu al lumii. Adunate aici de posesorul lor (după cum mi-o va mărturisii) nu pentru a acumula valori. Nu pentru a lăsa moștenire bogății familiei sale. Ci pentru a le putea oferi într-o zi oamenilor, ca bun cultural, spre studiu și documentare.

Sînt invitată să iau loc pe o canapea, în mijlocul acestei dezordini sublimă. Și nu-mi trebuie decît cîteva minute pentru a mă simți acasă, ca după un drum lung, în care-ai tînjit să-ți găsești limanul. Mă simt printre ai mei, cu oameni pe care nu i-am văzut pînă acum niciodată. Căroră pot să le spun de la prima întîlnire tot ce cred eu despre lume. Ba chiar să le povestesc cum mi-a jucat viața feste. Probabil pentru că, se știe, ideile și idealurile nu au patrie. Patria lor e peste tot.

Aici, pe strada Hristou Ladá, la numărul 5—7, sînt în Grecia lui Kostas Nitsos. El este întemeietorul și sufletul minunatului loc numit Editura «Theatro». Alături de el e soția lui, Efi Roditi, ani de zile reputată artistă a Teatrului Național. E multă artă în felul cum se mișcă frumoasa doamnă printre lucrurile de artă. Eleganța și rafinamentul ei fin de scenă. Și e un mare spectacol prezența ei aici. Sensibilizează, prin sensibilitatea ei, cadrul. Îl încălzește.

Și tot alături de Kostas Nitsos e tînăra lui colaboratoare, Anthi Kavvada. Face parte din ultima generație de jurnaliști pe care el i-a format. Și, după spusele dascălului, asemenea celui mai mic copil dintr-o familie, ea este și cea mai reușită. În ceea ce o privește pe Anthi, ea declară deschis: «Întîlnirea cu Kostas Nitsos a fost cea mai mare șansă a vieții mele».

Vorbesc cu Anthi Kavvada despre cîțiva artiști romani. Ei fac parte, îi spun, «dintr-o clasă foarte înaltă». Și, dîndu-mi imediat seama de aproximativul comunicării într-o limbă străină, simt nevoia să adaug: «Nu socială, desigur». «Bineînțeles că nu socială», sosește replica ei. «Doar, de pozițiile sociale, **we don't care about**». Iată deci, în cîteva cuvinte, filosofia locului în care am privilegiul de-a mă afla.

Și-acum despre Kostas Nitsos. Lucrează în jurnalistică de peste 50 de ani. A format cîteva generații de ziaristi. A ridicat cîteva cotidiane și reviste la un tiraj de nesperat. La Institutul de Arte Plastice se predă un curs despre calitatea publicațiilor lui. Este deci un «clasic» în profesie, un om cu un trecut mare. În același timp însă, Kostas Nitsos este un nume a cărui faimă în viitor este asigurată. Fiindcă în momentul de față este editorul unei colecții cu un titlu semnificativ: «Cărți pentru totdeauna» (Vivlia ghia panta).

A început de foarte tînăr jurnalistică, la ziarul «Ta Nea». În scurt timp a devenit directorul acestui ziar. Și, sub direcția lui, «Ta Nea» a atins cel mai mare tiraj pe care l-a avut vreodată un ziar în Grecia. Paralel a început editarea revistei «Theatro». Și din nou a bătut recordul tuturor tiraje-