Randy GENER:

„Dacă îmi place o piesă, îmi spun că mi-aș fi dorit să o fi scris eu"

RANDY GENER **este scriitor premiat, critic, editorialist și, printre altele, autorul pieselor *Love seats for Virginia Woolf* și *What remains of a Rembrandt torn in four pieces.***

Producțiile sale, ce îmbină teatrul cu mijloace multimedia – *I look divine* și *Wait for me at the bottom of the pool* – au avut premiere la Teatrul La MaMa, la Centrul de Arte HERE, la Theatre for a New City, Dixon Place și Asian American Writers Workshop. Critic fondator al revistei online de teatru *The New York Theatre Wire* (www.nytheatre-wire.com), a fost, de asemenea, critic pentru *The Village Voice* în anii '90. A lucrat ca dramaturg-secretar literar pentru Public Theater/New York Shakespeare Festival, Laguna Playhouse, în California, Pan Asian Repertory Company din New York și este în prezent asociat al Roundabout Theatre Company și Denver Center Theatre Company. Scrierile sale au apărut în diferite antologii, *Ghidul Cambridge al Teatrului American* și în *The New York Times, The International Herald Tribune, The Star Ledger, The Daily News, Time Out New York, Applause, New York, Filipinas Magazine, Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* precum și în alte publicații importante. În prezent, este redactor-șef la revista *American Theatre* din New York.

Tamara Susoi: *În săptămâna pe care ați petrecut-o la București, în cadrul programului de schimb teatral româno-american ARTE, ceea ce ați transmis, în primul rând, a fost ideea că în America, există un climat foarte prietenos care încurajează scrierea de piese noi. Cum se manifestă acest mediu?*

Randy Gener: Este adevărat că există o încurajare în direcția scrierii de texte noi, de mai mult timp, dar acum a devenit o activitate profesionalizată și instituționalizată. Cu mulți ani în urmă, scrierea de piese noi era doar o situație individuală. Un exemplu este cel al lui Eugene O'Neill, care scria pentru Provincetown Playhouse, sau Susan Glaspell care de asemenea scria pentru o anumită companie de actori. Sau Tennessee Williams care scria pentru un anumit regizor interesat de opera sa. În anii '70, anumiți autori au început să aibă producții în teatrele comerciale și s-au putut întreține din scris. Și puteau astfel să continue să scrie, cum a fost cazul lui Arthur Miller. Apoi a urmat exemplul cafenelei lui Joe Cino, care oferea un spațiu pentru cei care doreau să scrie. De obice, erau piese într-un act, dar pe măsură ce scriau tot mai multe piese, dramaturgii de cafenea începeau să devină cunoscuți. Ceea ce se întâmplă acum, printr-un termen încetățenit – dezvoltarea de noi piese – este un fel de proces conceput special pentru noile creații. Sunt teatre ce au programe de dezvoltare de texte noi, și comandă autorilor scrieri, care sunt urmate de spectacole-lectură, prezentări. Sunt situații în care se poartă discuții cu autorul asupra pieselor. Sau așa cum se întâmplă la Centrul Eugene O'Neill, unde se primesc teancuri de piese, care se citesc și se

Foto: George Dăscălescu

selectează pentru prezentări. Există și festivaluri, de tipul *Humana Festival,* care a început de acum 30 de ani, unde se și montează noile piese. Mai există și metoda premiilor, pentru a comanda creații noi. Se acordă premii pe baza citirii de texte noi.

T.S.: *Este și publicarea textelor o metodă de a le face cunoscute?*

R.G.: Publicarea pieselor nu este luată în discuție în acest proces. De obicei, survine după o producție importantă sau datorită reputației câștigată cu ocazia unei asemenea producții. Există desigur și excepții de la această regulă, dar de obicei nu sunt niciodată publicate înainte de a fi montate. Există și acum scriitori care scriu pentru anumite companii de teatru, dar și scriitori independenți care așteaptă să fie solicitați, care scriu pentru foarte multe companii de teatru. Dacă piesa este pusă în scenă și este un succes sau are cronici bune, s-ar putea să fie și publicată. Dar, mai întâi, are loc producerea ei.

T.S.: *Spre deosebire de România, unde vedeta producției este regizorul, în America locul întâi este dat autorului. Cum vă explicați acest fapt?*

R.G.: Regizorii sunt învățați să interpreteze textele. Treaba lor este să aducă la lumină, în primul rând, ideea autorului. Asta nu înseamnă că nu există regizori cunoscuți pentru imaginația cu care reinventează clasicii, dar, de cele mai multe ori, regizorul este cel care crede în autor și în universul pe care acesta îl propune. Pe de altă parte, spre exemplu, un autor afro-american are un tip distinct de experiență, fiind conectat la un anumit mediu. Și se așteaptă ca acesta să transmită și să ofere o viziune personală, născută din mediul din care provine. Sistemul este astfel construit încât autorul să-și poată pune în valoare vocea specifică. Poți monta Shakespeare, dar nu vei obține o reflectare a actualității imediate. Poți pune un actor negru să joace în *Regele Lear*, dar asta nu va fi o experiență de viață a unui om de culoare. Dacă m-ar interesa o piesă despre viața în București, nu m-aș duce la Shakespeare sau Beckett ca să găsesc ceva care să reflecte într-un fel asta, cred că ar fi mult mai fascinant să îi cer unui autor de astăzi să reflecte acest lucru.

T.S.: *Cât de multe producții se realizează pe baza creațiilor noi?*

R.G.: Dintr-un studiu pe care l-a făcut Theatre Communication Group din New York în 2002, la care au răspuns 81 de teatre, a reieșit că existau la acea vreme 126 de programe dedicate noilor creații.

T.S.: *O delimitare care la noi nu se face este acea dintre teatrul comercial și cel non-profit. Care sunt diferențele dintre cele două categorii în America?*

R.G.: Teatrele non-profit nu plătesc taxe, iar câștigurile din vânzarea de bilete se întorc în teatru. În teatrul comercial, veniturile intră în buzunarul proprietarului. Dar aceste teatre nu pot aplica pentru subvenții, spre deosebire de cele non-profit care pot aplica pentru subvenții. Orientarea lor e diferită. Teatrul comercial trebuie să supraviețuiască și să-și recupereze investiția pentru a face noi producții. În sistemul non-profit, orientarea nu este spre obținerea de bani, ci spre produs, spre calitatea producției. Preocupare care include și cercetarea și dezvoltarea de programe pentru creații noi.

T.S.: *Din punctul de vedere al criticului, care sunt indiciile că un spectacol este reușit?*

R.G.: Dacă îmi place o piesă, îmi spun că mi-aș fi dorit să o fi scris eu. Dacă îmi trezește dorința de a fi lucrat și eu la acel spectacol, acesta este un indiciu că mi-a plăcut. În cazul unui text nou, știu că sunt mai mulți „bucătari"

care fac „prăjitura", și, de obicei, îi dau autorului o șansă. Tendința mea este să apreciez mai mult un tip poetic de scriitură. Varietatea de spectacole pe care ți-o oferă mai ales New York-ul – care după Londra este al doilea oraș în privința concentrării numărului de teatre –, este atât de mare, încât se întâmplă să văd spectacole foarte bine produse, sau altele care sunt mai puțin spectaculoase ca realizare, având un buget mic, și atunci nu aplic același standard de analiză. Pentru că, spre deosebire de film, în teatru produsul nu este același de fiecare dată. Nu este o artă de plastic. Se poate întâmpla ca spectacolul să nu fie foarte valoros ca producție, dar să existe ceva în modul în care este realizat, creativ sau imaginativ, care să mi se adreseze la un anumit nivel. Nu sunt snob. Merg să văd și teatru comercial, iar dacă ceva este bun, nu mă deranjează să recunosc acest lucru.

T.S.: *Criticul de teatru în America este într-adevăr foarte influent?*

R.G.: Nu toți criticii sunt foarte puternici. Dar există într-adevăr un grup mic, select de oameni care sunt puternici. De exemplu, criticul de la *New York Times* este foarte influent. Dacă vede un spectacol și îi place și scrie o cronică pozitivă, spectacolul se va juca, dar dacă scrie o cronică negativă nu se mai joacă!

T.S.: *Directorul decide să nu se mai joace un spectacol, în urma unei cronici?*

R.G.: Decizia e luată de către producător. Dar depinde și de vânzarea de bilete. Mai există și situația unei cronici mixte, jumătate pozitivă, jumătate negativă. S-a întâmplat situația asta cu spectacolul *Culoarea purpurie*, care se joacă pe Broadway și acum, deși nu a fost foarte apreciat de critică.

Cei care îi investesc cu putere pe critici sunt directorii, actorii, regizorii, dramaturgii. Dacă te afectează atât de puternic ce spune criticul de la *New York Times,* atunci îl investești cu autoritate. De fapt, directorii și artiștii în general consideră că publicul citește cronicile din *New York Times,* care are un tiraj foarte mare. Ziarul în sine e foarte influent, multă lume îl citește și de aceea și criticul de teatru este puternic. Astfel, există o ierarhie foarte clară între critici. Dar mai este și categoria criticilor care nu sunt influenți în sensul vânzării de bilete, ci în reputația pe care o conferă artiștilor. Cronica lor s-ar putea să nu afecteze vânzarea de bilete, dar este posibil ca artiștii să capete o reputație bună, să fie respectați în breaslă, în urma cronicii. Este și aceasta o altă formă de putere.

T.S.: *Ultima întrebare se referă la un gen de spectacol, care are o tradiție răsunătoare în America, dar în România lipsește aproape cu totul – musicalul. Care este publicul acestui gen de spectacol?*

R.G.: Toată lumea merge la musicaluri. Tuturor ne place să ni se cânte. Într-un fel, are aceeași bază ca și opera. Dar a devenit un amestec de operetă, vodevil, muzica menestrelilor, și a rezultat o formă prin care ți se spune o poveste prin cântec și dans. De aceea este atât de popular, pentru că răspunde dorinței oamenilor de a fi distrați. Ceea ce se întâmplă acum, este o apropiere de operă. Noii compozitori nu sunt dispuși să renunțe la melodiile strălucitoare și corurile populare, cu toate că muzica este ceva mai serioasă, cum ar considera unii, dar, în același timp, este o cale mai accesibilă de a introduce aspecte care devin mai digerabile decât într-o piesă obișnuită.

Tamara SUSOI