Alexandru Darie:

'În România nu există mişcare teatrală'

Aţi participat în luna iulie la Festivalul de la Avignon. Ce ne puteţi spune despre el ?

Am să vă vorbesc mai întâi despre motivul pentru care am fost iniţial invitat (pentru că nu am mers cu un spectacol). Am participat la un seminar legat de programul THEOREM de dezvoltare a Festivalului de la Avignon. Numele programului reprezintă iniţialele cuvintelor Théâtre, Est, Ouest, Rencontre, Millénaire. E vorba despre întâlniri teatrale, între Est şi Vest, în Europa sfârşitului de mileniu. Programul îşi propune construirea a zece, cincisprezece spectacole finanţate din Vest, cu creatori din Est, axate pe regizor, în special pe personalitatea unui creator. Aceste spectacole ar urma să constituie ediţia din anul 2000 a Festivalului de la Avignon; cu posibilitatea ca ele să fie coproduse şi de alte festivaluri internaţionale, urmând ca, după Avignon, să intre în circuit. Este obligatoriu ca premiera să aibă loc în ţara de origine a spectacolului. Apoi trupa e invitată la Avignon; aici mai repetă două până la trei săptămâni şi participă la festival.

Discuţiile s-au finalizat în vreun fel ?

Aceasta a fost prima întâlnire. A inclus reprezentanţi din marea majoritate a ţărilor din estul Europei şi din aproape toate ţările vestice. Pe de o parte, invitaţi care au vorbit în cadrul seminarului (cazul meu), pe de alta, oameni veniţi în calitate de directori de festival internaţional (cazul domnului Constantin Chiriac, de la Sibiu). În fine, mai erau oameni care au solicitat să participe şi au fost acceptaţi, cum au fost, de la noi, Alexandru Dabija şi Traian Petrescu, de la SMART, şi care au fost incluşi pe lista oficială a participanţilor. A existat un moderator ales de Festivalul de la Avignon, câţiva vorbitori din partea organizatorilor, de exemplu Bernard Fèvre d'Arcier, care este directorul general al festivalului, au mai fost şefi ai comisiilor europene, o reprezentantă a Băncii Mondiale, o reprezentantă a Comisiei europene pentru cultură pe lângă Parlamentul de la Strasbourg, şefa Direcţiei pentru cultură a Comisiei Uniunii Europene. Reprezentanţii ţărilor estice au avut două mari sarcini: să povestească celorlalţi care este situaţia concretă, din punct de vedere artistic, financiar, al reformei, în ţările lor şi să propună modalităţi de continuare a programului THEOREM. Din partea României am vorbit eu. Se puneau întrebări din sală, se purtau discuţii. Lucrurile nu s-au desfăşurat ca la un congres la care se citesc nişte referate; au avut loc chiar dezbateri. Presa nu a avut acces, a fost doar o întâlnire strict profesională între oameni de teatru din Europa.

Deci nu am voie să întreb ce s-a discutat ?

Ba da. Nu era nimic secret, presa nu a avut acces pentru că s-au discutat şi lucruri mai dureroase, legate de situaţia anumitor ţări foste comuniste, foste sovietice, tablou de-a dreptul deprimant, uneori, comparativ cu România. Alteori, noi, românii, ne-am simţit deprimaţi auzind ce s-a făcut deja în domeniul teatral în alte ţări din Est...

În ultima zi, noi, cei din Est, nu am mai avut acces. S-au purtat discuţii între directorii de festivaluri şi organizatorii din Europa de Vest. S-au proiectat nişte grupuri de lucru care îşi vor împărţi Europa de Est, vor vedea spectacole, oameni, începând din toamna aceasta, pentru a alege, apoi, creatorii care vor fi luaţi în considerare. Nu e, deci, obligatoriu ca invitaţii la acest seminar să şi facă aceste spectacole. Nu e obligatoriu ca spectacolele să fie producţii ale unor instituţii sau teatre instituţionalizate. Pot fi trupe particulare, pot fi trupe de teatru alternativ, de stradă, nu are importanţă. De asemenea, nu e obligatoriu ca spectacolele

https://biblioteca-digitala.ro

Regele Lear în regia lui Alexandru Darie în Belgia

foto: Luc Hilderson

văzute de grupurile de lucru respective să fie cele alese de Festival. Dacă vor fi invitaţi la o repetiţie cu un spectacol planificat pentru toamna lui '99, care se arată a fi interesant, acel spectacol poate fi invitat. Nu sunt obligatorii colaborările, la nivel artistic, între ţări, de exemplu un regizor lituanian cu actori francezi şi nemţi într-un teatru englez. Ba chiar s-a sugerat că nici nu ar fi de dorit o amestecătură prea mare. Cred că şi publicul de la Avignon, şi organizatorii sunt interesaţi de caracterul şi de parfumul local. După cum vedeţi, nu există, deocamdată, reguli foarte stricte.

Care era direcţia spectacolelor din acest an ?

Nu am văzut prea multe. Gazdele au fost foarte amabile şi ne-au pus la dispoziţie cinci intrări gratuite la reprezentaţii, pe lângă altele unde ne-am înghesuit noi şi am mai scăpat pe gratis înăuntru (biletele erau foarte scumpe faţă de diurnele noastre). Aşa că nu am văzut nici jumătate din spectacolele prezentate în secţiunea *in*. Iar în secţiunea *off* sunt peste o mie cinci sute de spectacole, trupe care îşi plătesc tot, de la cazare până la chiria sălii, numai pentru a intra în catalogul festivalului *off*, deci pentru a li se pomeni numele, pentru a li se publica o fotografie şi a li se povesti, pe scurt, spectacolul (pentru asta se plăteşte separat).

Aş remarca un lucru care m-a frapat: interesul pentru ţările consacrate, cu teatru important, din Europa de Est a scăzut. Au devenit interesante ţările de la extreme. Pe de o parte, cele care urmează să fie rapid integrate sau invitate la integrare: Cehia, Polonia, (mai puţin Ungaria, care nu a avut decât un reprezentant), Slovacia, Slovenia, Croaţia. Este firesc, pentru că urmează ca ele să-şi deschidă porţile şi teatrele pentru trupele occidentale, creatorii lor vor intra în regimul normal al colaborărilor, al experienţelor teatrale ale Europei Occidentale. Pe de altă parte, au apărut ţările de la cealaltă extremă, cele care, probabil, nu vor fi niciodată integrate în Uniunea Europeană sau ţări care au fost ignorate cu desăvârşire până acum: Bulgaria avea o delegaţie foarte puternică (deja trei regizori bulgari tineri lucrează în teatre germane importante), creatorii din ţările baltice erau priviţi cu foarte mult interes, la fel cei din Georgia, din ţările caucaziene. O mare deschidere către latura exotică. În acest context, România e acceptată ca o ţară cu un teatru foarte interesant, care a fost la modă cinci ani de zile, ceea ce înseamnă foarte mult.

S-a terminat această perioadă ?

După părerea mea, da. Nu înseamnă că nu vor mai fi invitate trupe, dar asta nu va mai constitui o noutate; este ca şi cum în Anglia ar veni o trupă franceză. Am intrat într-un fel de rutină, ceva firesc, nu mai este "marele, interesantul teatru românesc"... Probabil, cu ajutorul lui Dumnezeu, şi eu, şi Silviu Purcărete, şi Tompa Gábor, şi Sandu Dabija, şi alţii vom lucra în continuare şi în străinătate, dar nu mai reprezentăm o noutate absolută. Mult mai interesanţi par acum tinerii regizori polonezi. Şi aici mai este un lucru care trebuie spus: România e o ţară care nu are mişcare teatrală, după părerea mea. Nu există curente, grupări de oameni care să se adune şi să facă un anumit tip de teatru, care să contrazică alt tip de teatru făcut de altă grupare care, la rândul ei, poate contrazice ceea ce facem noi în teatrele instituţionalizate, consacrate, ca "Bulandra" sau Odeon.

Dar dumneavoastră vă revendicaţi de la vreun curent european ?

Eu nu mă revendic de la nici un curent. Probabil că ceea ce am făcut până acum se încadrează într-un curent, sau în mai multe, sau într-o tendinţă europeană.

Totuşi, lumea vă aşază în descendenţa lui Strehler.

Se poate, nu ştiu. Vă dau un exemplu: când am făcut **Regele Lear** în Belgia, toate cronicile vorbeau despre "lecţia românească de teatru", "teatrul flamand reînviat", "regizorul român Darie" etc. După ce am făcut, tot acolo, un Cehov, nu mai eram "regizorul român", nu eram nici regizor flamand, eram regizorul Darie care a mai pus un spectacol. În sensul ăsta spun că România este, acum, ieşită din cărţi. Adică, dacă sunt colegi de-ai mei care merg în Vest, nu mai e nici o diferenţă între, să zicem, Declan Donnellan, care a pus **Cidul** cu actori francezi, şi Silviu Purcărete care pune, cu actori chinezi, nu ştiu ce, sau Darie care pune cu actori flamanzi... E un lucru normal. Pe când despre un regizor din Caucaz, din Georgia de exemplu, sau

https://biblioteca-digitala.ro

despre un bulgar se scrie mai mult, el pare mai interesant. E normal, e firesc, s-au epuizat nişte resurse aici, altele noi încă nu au apărut. Asta e o discuţie care ar trebui lansată: de ce lipsesc mişcările sau submişcările teatrale în România ? Budapesta sau Praga (dau doar un exemplu) au, fiecare, câte o sută de teatre la ora actuală, chit că "teatru" poate fi o cameră în care intră zece inşi pentru a vedea doi oameni care se dezbracă şi se stropesc cu vopsea verde. Poţi întâlni, într-o seară, la Budapesta, o sută de reprezentaţii. Cel puţin, aşa mi s-a spus ! La Praga, nu mai vorbesc. Or Bucureştiul continuă să aibă opt, zece teatre... Deşi, pasămite, sunt şi teatre particulare, care au făcut un spectacol pe an sau, dacă au fost subvenţionate, ca Theatrum Mundi, de exemplu, două spectacole pe an.

Acesta e un teatru care trăieşte de nouă ani, dar sunt altele, ca UNU sau Levant...

Şi Teatrul Levant face un spectacol la doi ani ! Dar nu e numai vina creatorilor, e şi vina modului de gândire la nivel administrativ, care e, încă, tributar trecutului. E şi vina tinerilor creatori, care, în loc să-şi găsească un sponsor, un hangar, undeva, o hrubă, un spaţiu neconvenţional unde să-şi adune doi colegi neplătiţi, sau plătiţi din încasări dacă iese bine, să aibă entuziasmul de a alerga după un milion de colo, două milioane de dincolo şi să facă nişte spectacole care, eventual, îi pot lansa ca adevăraţi creatori, preferă să bată la uşile celor şapte teatre, tot sperând să le pice şi lor câte o piesă. De obicei le pică acele piese pe care teatrul trebuie, cine ştie din ce obligaţii, să le pună şi nu vrea nimeni să le monteze; sau li se dau nişte texte mai neinteresante, pe care nu ei le-au ales, pentru că teatrul nu are încredere să le dea un text important a cărui montare ar costa, poate, mulţi bani. Aşa ajung să facă lucruri mediocre: pentru că nu au nici experienţă, nici plăcere, amăgindu-se că, dacă vor avea actori buni la "Bulandra" sau la "Nottara", atunci vor face... Nu vor face ! E un lucru care mă miră: sunt atâţia actori tineri ieşiţi de la U.A.T.C. sau de la facultăţile particulare care, la rândul lor, aşteaptă să mai prindă câte o reclamă, câte un post te miri unde (sigur, trebuie să trăiască), dar pe care nu îi văd adunându-se, venind la un teatru şi spunând: "Repetăm noaptea, daţi-ne voie, nu pe scenă, în foaier, facem şi noi un spectacol, dacă vă place îl luaţi; sau nu îl luaţi şi ne lăsaţi să jucăm lunea şi să luăm noi cele câteva mii de lei din încasări". Este şi o lene, o inerţie a tinerilor actori care, toţi, vor roluri principale în teatre importante şi angajamente a doua zi.

Să revenim la Avignon. Încă nu mi-aţi vorbit despre spectacolele care v-au reţinut atenţia.

Lucrul cel mai interesant pe care l-am văzut este un **Julius Caesar** al lui Romeo Castellucci, un regizor italian. Spectacolul (producţie elveţiană) e lucrat cu actori italieni neprofesionişti – nişte arătări, personaje ciudate. Şi-a făcut singur scenografia şi banda sonoră. A păstrat doar trei pagini din textul lui Shakespeare, combinându-l cu texte din Cicero. Am fost şocat să văd aceeaşi imagine ca în spectacolul meu, de data asta nu a lui Julius Caesar, ci a lui Cicero, un personaj enorm de gras, ras în cap. Erau şi alte similitudini, dar spectacolul lui e mult mai radical decât ce am încercat noi să facem. Foarte interesant, cu o scenografie uluitoare, o lumină care-ţi tăia respiraţia; s-a muncit un an de zile, aceşti actori neprofesionişti au lucrat cu un profesor de vorbire (aveau o vorbire impecabilă). Să vă dau două exemple de alegere a interpreţilor: Brutus era un actor de aproape doi metri, care arăta ca ieşit din lagărele din Bosnia, foarte slab, aproape gol şi acoperit de funingine. Marc Antoniu era un actor bătrân care avea montat un laringofon, dar nu era un truc, omul chiar avea nevoie de laringofon; asta dădea o stranietate extraordinară şi, în acelaşi timp, respingătoare discursului lui Marc Antoniu la căpătâiul lui Caesar. Sunt fragmente, e greu de povestit un astfel de spectacol. În orice caz, a fost considerat de toată lumea, de toţi directorii de festivaluri, unul dintre cele mai interesante lucruri de la Avignon. Cu acest spectacol, cred eu, se reinstaurează în Europa domnia totală sau dictatura regizorală. Tendinţa de dispariţie a regizorului, de simplitate a mijloacelor, acest "minimalism" postmodern de până acum câţiva ani a început să se spulbere. Spectacolul lui Castellucci are şi o elaborare tehnică aparent foarte simplă, în realitate complicată. Erau obiecte care mergeau singure pe scenă, era ca un coşmar,

Duhul pădurii de Cehov, la Mechelen (regia Alexandru Dabija)

https://biblioteca-digitala.ro

avea animale împăiate care traversau scena, un cal viu, tot felul de instalaţii hidraulice, electrice care porneau singure, uşi care se sudau singure, lucruri extrem de elaborate din punct de vedere tehnic. S-a lucrat vreo doi ani, primul fiind destinat doar pregătirilor. E un spectacol pentru festivaluri, nu-l poţi juca la un teatru de stat. Se adresează unui public de specialitate, obişnuit cu un asemenea limbaj teatral; publicul de pe stradă, care nu cunoaşte piesa lui Shakespeare, nu înţelege nimic: e o înşiruire de imagini, unele respingătoare, altele foarte frumoase, dar toate violente care, sunt convins, ar îndepărta publicul neavizat. Am descoperit cu tristeţe – am mai spus-o într-un ziar – că era ceea ce făcea Dragoş Galgoţiu acum zece ani (sigur că mai puţin elaborat, cu mai puţini bani) şi nimeni nu înţelegea, îl ţineau de nebun. Acest spectacol e un semn al timpului său: în acest sfârşit de mileniu totul se destramă, se duce, idolii se prăbuşesc de pe socluri, dispare intimitatea, intercomunicabilitatea e din ce în ce mai mare (telefon mobil, Internet).

Se încadrează spectacolul lui Castellucci într-o direcţie urmată şi de alţii ?

În general se simte o reinstaurare a teatrului de imagini, a teatrului exotic, experimental, radical sau, în orice caz, a teatrului bazat pe agresiune, pe coloană sonoră foarte elaborată. Ăsta e un lucru care m-a bucurat, gândindu-mă nu numai la **Julius Caesar**, dar şi la alte spectacole de-ale mele pe care le-am lucrat cu Adrian Enescu – pentru că şi la Castellucci, şi la alte spectacole pe care le-am văzut, coloana sonoră începe să semene cu cea a filmului de cinema.

Devine un personaj aparte în spectacol ?

E un personaj, tot timpul se aude ceva, tot timpul se întâmplă ceva în banda sonoră, tot timpul eşti agresat de undeva.

Ceea ce a făcut şi Adrian Enescu în 1794 ?

Da ! Sigur, rămân şi regizori mari care vor face în continuare teatru aşa cum au apucat, dar există o ofensivă, la ora asta, pe care am simţit-o şi la seminar, şi la spectacolele din festival, a unor oameni cu zece-cinci-sprezece ani mai tineri ca mine. Unor oameni între douăzeci şi doi şi treizeci şi cinci de ani – regizori, scenografi, directori de teatre ori de trupe – li se dau bani să facă spectacole...

Să fie agresivitatea tendinţa actuală în teatrul contemporan ?

Nu numai agresivitatea. E vorba de emoţie, de imagine, de un nou simbolism. E un fel de post-postmodernism, în care totul s-a descompus şi acum se recompune altfel. Agresivitatea e doar un corolar. În plus, foarte important, spectacolul are o sursă unică, vizibilă: regizorul cu echipa sa (scenograf, compozitor). Nici textul, nici actorii nu mai sunt stăpâni, ci se subordonează regizorului, implicit scenografului, compozitorului, acestei triade care, într-un fel, există şi la noi. Eu am această echipă de colaboratori – scenograf, compozitor – cu care am lucrat ultimele spectacole. Mă refer la Maria Miu şi la Adrian Enescu. Şi în străinătate am lucrat aproape în exclusivitate în aceeaşi formulă, de la **Regele Lear** la **Duhul pădurii** sau **Macbeth**. La fel şi Sandu Dabija cu Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, sunt nedespărţiţi; sau Mihai Măniuţiu, cu Doina Levintza şi cu compozitorul Iosif Herţea. Dar, repet, la noi nu există nimic care să se opună, de pe aceleaşi poziţii de forţă în ceea ce priveşte limbajul, vârfurilor – câte sunt – din teatrul românesc. Există, cred eu (prezint scuze celor care se simt lezaţi), un număr limitat, trei sau cinci, zece sau douăzeci de regizori şi scenografi interesanţi, care sunt vârfuri; în rest, este o apă stătută unde nu se întâmplă nimic. Aici stă marele pericol care paşte teatrul românesc în clipa de faţă.

Şcoala nu contribuie şi ea la întreţinerea acestei stări de lucruri ?

Principala carenţă a şcolii este formarea regizorilor şi a scenografilor; actorii stau mai bine. Se cultivă o lene, o îmburghezire mentală extrem de nocivă. Majoritatea tinerilor urmăresc doar o recunoaştere imediată, aşteaptă inerţi să li se propună ceva de lucru, nu se organizează, nu au un club al lor, nu-şi văd spectacolele unul altuia, iar când le văd, nu fac decât să critice şi să înjure, nu au deschidere.

Le lipseşte solidaritatea de breaslă ?

Le lipseşte curiozitatea. Că ne înjură pe noi, generaţiile mai mature, e foarte bine, e stimulator. Din păcate, lipseşte faza următoare "înjurăturii": construcţia personală. E dureros că oameni de douăzeci şi doi–douăzeci şi trei de ani, care au terminat facultatea, nu fac nimic. Eu am stat patru ani la Oradea după absolvire. Am întâlnit câţiva actori doritori de schimbare, nu m-au sancţionat de la prima prostie pe care am spus-o. În schimb, unul care debutează azi la "Bulandra", la Naţional sau la alt teatru bucureştean şi dă peste nişte monştri sacri sau peste actori tineri rodaţi deja cu mari regizori, este taxat de la prima ezitare. El nu are experienţa necesară – uneori, nici tăria – pentru a-şi materializa ideile, pentru a se impune. E foarte mare riscul să-şi frângă gâtul în teatrele mari. Pe de altă parte, nici teatrele din provincie, mereu în criză de public, nu caută regizori tineri sau trupe de tineri actori pe care să le formeze; tot la nume cunoscute apelează pentru a-şi vinde spectacolele. Pentru tinerii regizori e important să se adune cu actori şi scenografi de vârstă apropiată, să formeze nuclee de teatru.

Liana Ornea

https://biblioteca-digitala.ro