

# Alexandru Darie:

## 'În România nu există mișcare teatrală'

**Ați participat în luna iulie la Festivalul de la Avignon. Ce ne puteți spune despre el?**

Am să vă vorbesc mai întâi despre motivul pentru care am fost inițial 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 inițialele cuvintelor Théâtre, Est, Ouest, Rencontre, Millénaire. E vorba despre întâlniri teatrale, între Est și Vest, în Europa sfârșitului de mileniu. Programul își propune construirea a zece, cincisprezece spectacole finanțate din Vest, cu creatori din Est, axate pe regizor, în special pe personalitatea unui creator. Aceste spectacole ar urma să constituie ediția din anul 2000 a Festivalului de la Avignon; cu posibilitatea ca ele să fie coproduse și de alte festivaluri internaționale, urmând ca, după Avignon, să intre în circuit. Este obligatoriu ca premiera să aibă loc în țara de origine a spectacolului. Apoi trupa e invitată la Avignon; aici mai repetă două până la trei

săptămâni și participă la festival. **Discuțiile s-au finalizat în vreun fel?**

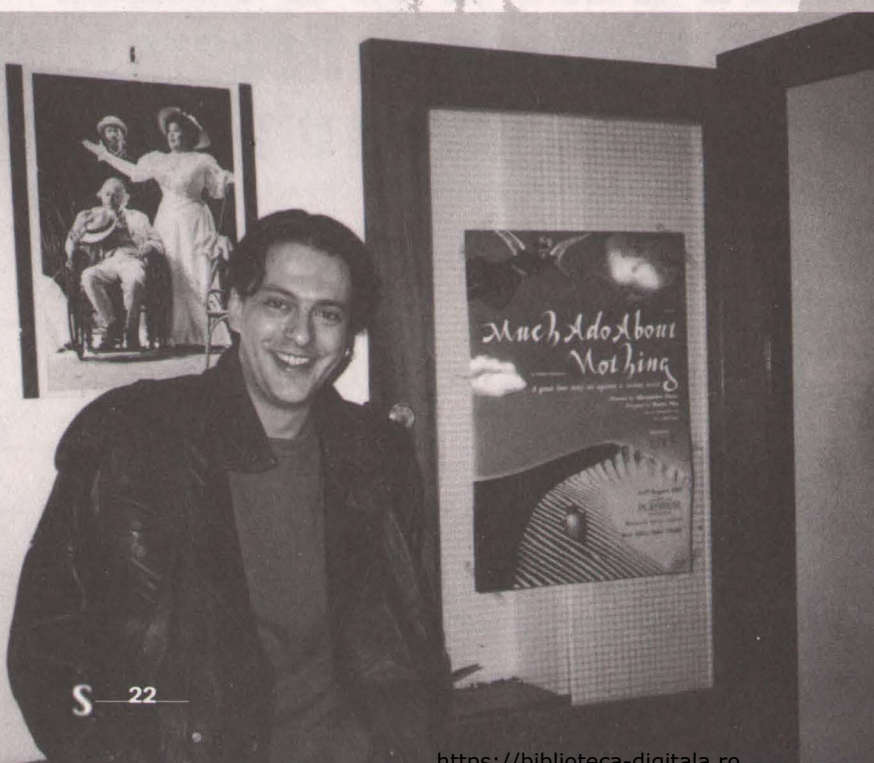
Aceasta a fost prima întâlnire. A inclus reprezentanți din marea majoritate a țărilor din estul Europei și din aproape toate țările vestice. Pe de o parte, invitați care au vorbit în cadrul seminarului (cazul meu), pe de alta, oameni veniți în calitate de directori de festival internațional (cazul domnului Constantin Chinac, de la Sibiu). În fine, mai erau oameni care au solicitat să participe și au fost acceptați, cum au fost, de la noi, Alexandru Dabija și Traian Petrescu, de la SMART, și care au fost incluși pe lista oficială a participanților. A existat un moderator ales de Festivalul de la Avignon, câțiva vorbitori din partea organizatorilor, de exemplu Bernard Fèvre d'Arcier, care este directorul general al festivalului, au mai fost șefi ai comisiilor europene, o reprezentantă a Băncii Mondiale, o reprezentantă a Comisiei europene pentru cultură pe lângă Parlamentul de la Strasbourg, șefa Direcției pentru

cultură a Comisiei Uniunii Europene. Reprezentanții țărilor estice au avut două mari sarcini: să povestească celorlalți care este situația concretă, din punct de vedere artistic, financiar, al reformei, în țările lor și să propună modalități de continuare a programului THEOREM. Din partea României am vorbit eu. Se puneau întrebări din sală, se purtau discuții. Lucrurile nu s-au desfășurat ca la un congres la care se citește niște 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 și lucruri mai dureroase, legate de situația anumitor țări foste comuniste, foste sovietice, tablou de-a dreptul deprimant, uneori, comparativ cu România. Alteori, noi, românii, ne-am simțit deprimați auzind ce s-a făcut deja în domeniul teatral în alte țări din Est...

În ultima zi, noi, cei din Est, nu am mai avut acces. S-au purtat discuții între directorii de festivaluri și organizatorii din Europa de Vest. S-au proiectat niște grupuri de lucru care își vor împărți Europa de Est, vor vedea spectacole, oameni, începând din toamna aceasta, pentru a alege, apoi, creatorii care vor fi luați în considerare. Nu e, deci, obligatoriu ca invitații la acest seminar să și facă aceste spectacole. Nu e obligatoriu ca spectacolele să fie producții ale unor instituții sau teatre instituționalizate. Pot fi trupe particulare, pot fi trupe de teatru alternativ, de stradă, nu are importanță. De asemenea, nu e obligatoriu ca spectacolele





văzute de grupurile de lucru respective să fie cele alese de Festival. Dacă vor fi invitați la o repetiție 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 țări, de exemplu un regizor lituanian cu actori francezi și nemți într-un teatru englez. Ba chiar s-a sugerat că nici nu ar fi de dorit o amestecătură prea mare. Cred că și publicul de la Avignon, și organizatorii sunt interesați de caracterul și de parfumul local. După cum vedeți, nu există, deocamdată, reguli foarte stricte.

### **Care era direcția spectacolelor din acest an ?**

Nu am văzut prea multe. Gazdele au fost foarte amabile și ne-au pus la dispoziție cinci intrări gratuite la reprezentații, pe lângă altele unde ne-am înghesuit noi și am mai scăpat pe gratis înăuntru (biletele erau foarte scumpe față de diurnele noastre). Așa că nu am văzut nici jumătate din spectacolele prezentate în secțiunea *in*. Iar în secțiunea *off* sunt peste o mie cinci sute de spectacole, trupe care își 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 și a li se povesti, pe scurt, spectacolul (pentru asta se plătește separat).

Aș remarca un lucru care m-a frapat: interesul pentru țările consacrate, cu teatru important, din Europa de Est a scăzut. Au devenit interesante țările de la extreme. Pe de o parte, cele care urmează să fie rapid integrate sau invitate la integrare: Cehia, Polonia, (mai puțin Ungaria, care nu a avut decât un reprezentant), Slovacia, Slovenia, Croația. Este firesc, pentru că urmează ca ele să-și deschidă porțile și teatrele pentru trupele occidentale, creatorii lor vor intra în regimul normal al colaborărilor, al experiențelor teatrale ale Europei

Regele Lear în regia lui Alexandru Darie în Belgia

foto: Luc Hilderson



Occidentale. Pe de altă parte, au apărut țările de la cealaltă extremă, cele care, probabil, nu vor fi niciodată integrate în Uniunea Europeană sau țări care au fost ignorate cu desăvârșire până acum: Bulgaria avea o delegație foarte puternică (deja trei regizori bulgari tineri lucrează în teatre germane importante), creatorii din țările baltice erau priviți cu foarte mult interes, la fel cei din Georgia, din țările caucaziene. O mare deschidere către latura exotică. În acest context, România e acceptată ca o țară 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 și 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, și eu, și Silviu Purcărete, și Tompa Gábor, și Sandu Dabija, și alții vom lucra în continuare și în străinătate, dar nu mai reprezentăm o noutate absolută. Mult mai interesanți par acum tinerii regizori polonezi. Și aici mai este un lucru care trebuie spus: România e o țară care nu are mișcare teatrală, după părerea mea. Nu există

curente, grupări de oameni care să se adune și 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 instituționalizate, consacrate, ca "Bulandra" sau Odeon.

### **Dar dumneavoastră vă revendicați 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 tendință europeană.

### **Totuși, lumea vă așază în descendența lui Strehler.**

Se poate, nu știu. Vă dau un exemplu: când am făcut **Regele Lear** în Belgia, toate cronicile vorbeau despre "lecția 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, ieșită din cărți. Adică, dacă sunt colegi de-ai mei care merg în Vest, nu mai e nici o diferență între, să zicem, Declan Donnellan, care a pus **Cidul** cu actori francezi, și Silviu Purcărete care pune, cu actori chinezi, nu știu ce, sau Darie care pune cu actori flamanzi... E un lucru normal. Pe când despre un regizor din Caucaz, din Georgia de exemplu, sau



despre un bulgar se scrie mai mult, el pare mai interesant. E normal, e firesc, s-au epuizat niște resurse aici, altele noi încă nu au apărut. Asta e o discuție care ar trebui lansată: de ce lipsesc mișcările sau submișcările 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 inși pentru a vedea doi oameni care se dezbracă și se stropesc cu vopsea verde. Poți întâlni, într-o seară, la Budapesta, o sută de reprezentații. Cel puțin, așa mi s-a spus! La Praga, nu mai vorbesc. Or Bucureștiul continuă să aibă opt, zece teatre... Deși, pasămite, sunt și teatre particulare, care au făcut un spectacol pe an sau, dacă au fost subvenționate, ca Theatrum Mundi, de exemplu, două spectacole pe an.

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

Și Teatrul Levant face un spectacol la doi ani! Dar nu e numai vina creatorilor, e și vina modului de gândire la nivel administrativ, care e, încă, tribut ar trecutului. E și vina tinerilor creatori, care, în loc să-și găsească un sponsor, un hangar, undeva, o hrubă, un spațiu neconvențional unde să-și adune doi colegi neplătiți, sau plătiți din încasări dacă iese bine, să aibă entuziasmul de a alerga după un milion de colo, două milioane de dincolo și să facă niște spectacole care, eventual, îi pot lansa ca adevărați creatori, preferă să bată la ușile celor șapte teatre, tot sperând să le pice și lor câte o piesă. De obicei le pică acele piese pe care teatrul trebuie, cine știe din ce obligații, să le pună și nu vrea nimeni să le monteze; sau li se dau niște 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, mulți bani. Așa ajung să facă lucruri mediocre:

pentru că nu au nici experiență, 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 atâția actori tineri ieșiți de la U.A.T.C. sau de la facultățile particulare care, la rândul lor, așteaptă 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 și spunând: "Repetăm noaptea, dați-ne voie, nu pe scenă, în foaier, facem și noi un spectacol, dacă vă place îl luați; sau nu îl luați și ne lăsați să jucăm luna și să luăm noi cele câteva mii de lei din încasări". Este și o lene, o inerție a tinerilor actori care, toți, vor roluri principale în teatre importante și angajamente a doua zi.

**Să revenim la Avignon. Încă nu mi-ați vorbit despre spectacolele care v-au reținut atenția.**

Lucrul cel mai interesant pe care l-am văzut este un **Julius Caesar** al lui Romeo Castellucci, un regizor italian. Spectacolul (producție elvețiană) e lucrat cu actori italieni neprofesioniști – niște arătări, personaje ciudate. Și-a făcut singur scenografia și banda sonoră. A păstrat doar trei pagini din textul lui Shakespeare, combinându-l cu texte din Cicero. Am fost șocat să văd aceeași 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 și 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-ți tăia respirația; s-a muncit un an de zile, acești actori neprofesioniști au lucrat cu un profesor de vorbire (aveau o vorbire impecabilă). Să vă dau două exemple de alegere a interpreților: Brutus era un actor de aproape doi metri, care arăta ca ieșit din lagărele din Bosnia, foarte slab, aproape gol și 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 stranie extraordinară și, în același 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 toți 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. Tendința de dispariție a regizorului, de simplitate a mijloacelor, acest "minimalism" postmodern de până acum câțiva ani a început să se spulbere. Spectacolul lui Castellucci are și o elaborare tehnică aparent foarte simplă, în realitate complicată. Erau obiecte care mergeau singure pe scenă, era ca un coșmar,



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



avea animale împăiate care traversau scena, un cal viu, tot felul de instalații hidraulice, electrice care porneau singure, uși 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 poți juca la un teatru de stat. Se adresează unui public de specialitate, obișnuit cu un asemenea limbaj teatral; publicul de pe stradă, care nu cunoaște piesa lui Shakespeare, nu înțelege nimic: e o înșiruire de imagini, unele respingătoare, altele foarte frumoase, dar toate violente care, sunt convins, ar îndepărta publicul neavizat. Am descoperit cu tristețe – am mai spus-o într-un ziar – că era ceea ce făcea Dragoș Galgoțiu acum zece ani (sigur că mai puțin elaborat, cu mai puțini bani) și nimeni nu înțelegea, îl țineau de nebun. Acest spectacol e un semn al timpului său: în acest sfârșit de mileniu totul se destramă, se duce, idolii se prăbușesc de pe socluri, dispare intimitatea, intercomunicabilitatea e din ce în ce mai mare (telefon mobil, Internet).

### **Se încadrează spectacolul lui Castellucci într-o direcție urmată și de alții ?**

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. Asta e un lucru care m-a bucurat, gândindu-mă nu numai la **Julius Caesar**, dar și la alte spectacole de-ale mele pe care le-am lucrat cu Adrian Enescu – pentru că și la Castellucci, și 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 ești agresat de undeva.

### **Ceea ce a făcut și Adrian Enescu în 1794 ?**

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

### **Să fie agresivitatea tendința actuală în teatrul contemporan ?**

Nu numai agresivitatea. E vorba de emoție, de imagine, de un nou simbolism. E un fel de post-postmodernism, în care totul s-a descompus și 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 și la noi. Eu am această echipă de colaboratori – scenograf, compozitor – cu care am lucrat ultimele spectacole. Mă refer la Maria Miu și la Adrian Enescu. Și în străinătate am lucrat aproape în exclusivitate în aceeași formulă, de la **Regele Lear** la **Duhul pădurii** sau **Macbeth**. La fel și Sandu Dabija cu Irina Solomon și Dragoș Buhăgiar, sunt nedespărțiți; sau Mihai Măniuțiu, cu Doina Levintza și cu compozitorul Iosif Herțea. Dar, repet, la noi nu există nimic care să se opună, de pe aceleași poziții de forță în ceea ce privește limbajul, vârfurilor – câte sunt – din teatrul românesc. Există, cred eu (prezint scuze celor care se simt lezați), un număr limitat, trei sau cinci, zece sau douăzeci de regizori și scenografi interesați, care sunt vârfuri; în rest, este o apă stătută unde nu se întâmplă nimic. Aici stă marele pericol care păste teatrul românesc în

clipa de față.

### **Școala nu contribuie și ea la întreținerea acestei stări de lucruri ?**

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

### **Le lipsește solidaritatea de breaslă ?**

Le lipsește curiozitatea. Că ne înjură pe noi, generațiile mai mature, e foarte bine, e stimulator. Din păcate, lipsește faza următoare "înjurăturii": construcția personală. E dureros că oameni de douăzeci și doi-douăzeci și trei de ani, care au terminat facultatea, nu fac nimic. Eu am stat patru ani la Oradea după absolvire. Am întâlnit câțiva actori doritori de schimbare, nu m-au sancționat de la prima prostie pe care am spus-o. În schimb, unul care debutează azi la "Bulandra", la Național sau la alt teatru bucureștean și dă peste niște monștri sacri sau peste actori tineri rodați deja cu mari regizori, este taxat de la prima ezitare. El nu are experiența necesară – uneori, nici tăria – pentru a-și materializa ideile, pentru a se impune. E foarte mare riscul să-și 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-și vinde spectacolele. Pentru tinerii regizori e important să se adune cu actori și scenografi de vârstă apropiată, să formeze nuclee de teatru.

Liana Ornea