Thomas de Mallet Burgess, de la Covent Garden la Teatrul „Creangă"

Regizorul britanic Thomas De Mallet Burgess s-a născut la 15 hie 1964, sub zodia Gemenilor. A absolvit cursurile celebrei niversităţi Oxford, specializîndu-se în filosofie şi limbi moderne. montat pînă acum spectacole de teatru şi operă în Anglia, pania şi Statele Unite: **Don Giovanni şi Flautul fermecat** de ozart, **Mult zgomot pentru nimic** şi **Furtuna** de Shakespeare, oema de Puccini, **Don Pasquale** de Donizetti, **Povestirile lui** offmann de Offenbach, **Carmen** de Bizet. Ultima sa montare, **ărbierul din Sevilla** de Rossini, a fost realizată pe faimoasa enă Covent Garden – un eveniment în viaţa unui creator de mai 28 de ani, mai ales dacă ţinem seama şi de componenţa stribuţiei: Ruggero Raimondi, Thomas Hampson, Gabriel acquier, Jennifer Larmoore etc.

– Dragă Thomas, te afli în România pentru a treia oară, de ata aceasta pentru a monta unul dintre cele două proiecte atrale pe care le ai aici în 1993: Matilda de Roald Dahl la eatrul „Ion Creangă" şi Furtuna de Shakespeare la Teatrul aghiar din Cluj-Napoca. Am participat la repetiţiile tale cu ărbierul..., în luna februarie a acestui an, la Opera Regală ovent Garden din Londra. E greu să lucrezi aici ca regizor 28 de ani?

– A lucra la Covent Garden este, deopotrivă, exaltant şi ustrant. Exaltant, pentru că este locul de întîlnire al celor mai ari artişti lirici, care au o amplă experienţă, care sînt de cea mai ună calitate ca artişti, care au învăţat în mulţi ani ceea ce aduc u ei; şi aduc tot ce ştiu. Este ceva ce ţine de tradiţie şi unoştinţe vaste, totul concentrat în aceşti oameni care joacă este tot în lume şi poartă cu ei cîte ceva din toate locurile pe care -au văzut. Ei sînt şi în vîrful piramidei, şi în forma maximă a ropriei cariere.

– Dar sînt şi tineri acolo...

– Da, în aceeaşi sală de repetiţii poţi vedea alături **savoir aire**-ul şi setea de viitor. Pe de altă parte, a lucra la Covent arden este frustrant pentru că adesea tradiţia înseamnă moarte. recutul aduce cu el, uneori, moarte...

– Moarte în sensul atribuit termenului de Peter Brook în paţiul gol?

– Da. Trebuie să utilizăm trecutul, dar nu într-o formă ncremenită. De asemenea, frustrant este faptul că timpul de epetiţii este foarte scurt şi asta face dificilă încercarea de a chimba ceea ce este revolut. Şi cum eu sînt cam tînăr pentru Covent Garden, a trebuit să fiu foarte subtil, astfel încît cîntăreţii ă nu devină refractari la nou. Cum n-aveam timp suficient să-i onving, a trebuit să fiu atent să nu-i sperii... Mai ales cîntăreţii în îrstă nu sînt dispuşi să-şi schimbe obiceiurile. În Anglia, în ultimii ni opera s-a schimbat enorm.

– În ce sens?

– În sensul că s-a ajuns la înţelegerea faptului că opera este eatru, dar pe muzică. În sensul preocupărilor pentru un mod onvingător de a juca o dramă cîntînd, fiindcă în operă acţiunea, tările sînt dilatate şi romanţate. Iar publicul acceptă convenţia, ar nu acceptă minciuna.

– Găsesc remarca ta foarte importantă. Asta este ceea ce m observat la publicul londonez în spectacolele cu Turandot **şi** Bărbierul...

– Pentru a reuşi să fii sincer cu publicul trebuie să-ţi pui cîteva ntrebări. De ce cînt, de ce fac operă, şi nu medicină sau pompe unebre? Cine este personajul meu? Ce gîndesc eu atunci cînd susţin o frază muzicală (nu o arie, căci aria are o întindere mai mare şi trebuie să conţină nenumărate gînduri şi sensuri)? Nu ştiu dacă termenul „frază" este potrivit în muzică, dar trebuie să ai un gînd la fiecare notă pe care o cînţi şi chiar în fiecare clipă în care eşti pe scenă, chiar dacă taci. În cazul în care nu ai aceste gînduri, trebuie să le cauţi. Recunosc că e dificil, pentru că trebuie să le faci pe toate deodată: să respecţi muzica, să fii atent a dirijor, să cînţi, să gîndeşti. De foarte multe ori, însă, în afară de efortul de a scoate sunete, artiştii de operă dau pe scenă o senzaţie de lene. Eu sînt pentru munca dusă cu gîndurile personajului, mai mult decît pentru lucrul la notele muzicale, cum sînt obişnuiţi cîntăreţii.

– Îmi amintesc de Raimondi în Don Basilio. În repetiţii, prima lui grijă era actoria...

– El a înţeles că obiectivul principal al personajului său sînt banii, şi apoi femeile...

– Nu, eu am apreciat în special faptul că nu accepta să exagereze, să îngroaşe nimic, avea o neputinţă organică de a exagera...

– Da, dar pentru asta trebuie să pui mai presus de orice adevărul scenic, gîndurile personajului din fiecare moment, motivate, explicate, justificate. Pentru asta trebuie însă să cunoşti toată istoria personajului. Şi să crezi în personajul tău, nu numai să-l „faci". Astfel devii vocea personajului tău, aşa cum un medium este vocea cuiva care nu mai există.

– Ce te atrage la operă? Ce te atrage la teatru? De ce le practici pe amîndouă?

– În operă există un mare avantaj: muzica are drama conţinută în ea însăşi. Dar există şi dezavantajul că favorizează exagerările scenice. Sînt multe lucruri în operă care cer convenţia şi nu pot fi sincere, căci sînt rezultatul unei nevoi a muzicii, şi nu al adevărului. Sînt, însă, şi pasaje „teatrale", unde muzica este însoţită de momente gratuite, care nu servesc nici drama, nici povestea. Deci, motivul pentru care lucrez paralel în operă şi în teatru este faptul că mă tentează să explorez o nouă zonă artistică, unde fiecare notă, fiecare sunet, cuvînt să servească drama sau muzica şi să nu fie superfluu. Am întîlnit şi momente în care sunetul şi cuvîntul se confundau, şi atunci era magnific. Ce vreau eu este o combinaţie între cele două arte, care să conţină concentraţia unui libret şi expresivitatea muzicii: o nouă formă de spectacol care să se cheme teatru-muzică.

– Un teatru care să aibă calităţile muzicii – ritm, armonie, rigoare?

– Nu, nu! Un teatru care să combine legile muzicii cu cele ale teatrului.

– Te-ar tenta să faci film?

– Da. Dar pentru a face film ai nevoie de cunoştinţe tehnice pe care eu nu le posed. Ce m-ar interesa din film este modalitatea de a lucra cu timpul. Şi mă interesează cum aş putea să folosesc această artă în teatru şi în operă.

– Şi care ar fi modalitatea?

– Depinde de proiect. Am o idee pentru **La Bohème** (pe care o voi monta anul viitor la English Touring Opera), de a folosi în spectacol imagini cinematografice. De exemplu, dacă acţiunea se desfăşoară în planul din faţă, în spaţiu şi timp normal, în timp ce în spate, dincolo de o fereastră, se vede proiectat un pescăruş care zboară lent, astfel încît să ajungă de la un capăt în altul al pînzei în 50-60 de minute – „durata unui zbor de o clipă ţine cît o viaţă", cît o poveste –, asta poate duce la ideea că timpul scenic, teatral e mult concentrat şi mai intim decît cel real; pe de altă parte, problema teatrului englez este, în acest moment, de a-şi găsi locul, de a găsi o estetică într-o lume televizuală. De aceea, ideea de a lucra TV sau cinema îmi e puţin străină în acest moment. Dar a incorpora ceva expresiv din acest domeniu este interesant.

– Pentru mine e ciudat ce spui, pentru că, după cum ştii, am găsit în ultimii doi ani o mare bucurie în a face TV.

– Da, dar o faci din alte motive şi, oricum, una e să fii regizor şi alta, actor.

– Cum vezi fenomenul teatral românesc?

– Părerea mea este că în România timpul trece cu mare viteză. De fiecare dată cînd vin, impresiile mele sînt altele. În aprilie anul trecut, la prima mea vizită, credeam că pentru teatrul românesc este important să facă tot ceea ce nu putuse să exprime, să experimenteze pînă atunci. Acum, cînd mă aflu pentru a treia oară aici, ceea ce mă frapează este sinceritatea, adevărul actorilor, felul lor simplu de a juca. Remarc, de asemenea, că spectacolele cu accente politice directe, deschise au găsit vad la public şi emoţionează.

– După mine acest lucru poate deveni periculos. Pentru

că se confundă adesea, uneori chiar la case mari, speculaţia imediată cu implicarea în social sau politic. Balanţa teatrului, care se mişcă între altar şi tarabă, este greu de echilibrat.

– Mărturisesc că eu sînt în situaţia de a vedea, şi nu de a vorbi despre realităţile teatrale româneşti ale momentului. Dar am impresia că e uşor acum, în România, să obţii aplauze cu accente evident politice pe scenă şi, în aceste cazuri, se creează o legătură directă, de complicitate între actori şi spectatori.

– **Da, dar această legătură, această complicitate poate ucide misterul, convenţia, în sensul sacru al cuvîntului...**

– Şi evită trecutul!

– **Cum adică?**

– Sînt două feluri de a te raporta la trecut: să-l uiţi, să-l eviţi, spunînd că tot ce s-a întîmplat a fost din vina altora, şi atunci aplauzi demersul critic de pe scenă fără să te simţi personal vizat. Dar se mai poate să priveşti trecutul cu curaj, evaluînd fără menajamente propria răspundere şi, astfel, Incluzîndu-ţi propria persoană în dramă. Dar pentru această atitudine sînt necesare piese mult mai subtile. De altfel, ambele variante de atitudine sînt posibile şi chiar necesare. Chiar dacă la început te plasezi în prima categorie de reacţii faţă de trecut, cu timpul, încet-încet, începi să treci în a doua categorie. Este întotdeauna necesar un timp pentru a vindeca rănile. Dar după aceea trebuie să fim responsabili de ceea ce am făcut. Acest subiect nu e legat în special de România, este ceva ce ar fi bine să înţelegem şi noi, în Anglia.

– **Care este scriitorul tău preferat?**

– Louis Ferdinand Céllne.

– **Dramaturgul preferat?**

– ...Mda, ce mai... Shakespeare!

– **Personajul preferat?**

– Hamlet.

– **Piesa preferată?**

– O, Doamne, **Regele Lear**!

– **Ce compozitor preferi?**

– Mozart.

– **Ce culori?**

– Galben şi purpuriu.

– **Ce flori preferi?**

– Trandafirul şi narcisa.

– **Şi care este metalul favorit?**

– Argintul.

– **Ce proiecte ai acum?**

– După **Matilda** la Teatrul „Creangă" din Bucureşti, voi realiza un proiect educativ de introducere a copiilor de 11-16 ani în lumea operei; apoi voi monta **La Bohème** la Londra, la English Touring Opera. Am de asemenea în proiect un spectacol de teatru-muzică intitulat **Nunta cerului şi a infernului** după William Blake.

– **Ce poţi spune despre proiectele noastre comune?**

– Aş vrea să facem un **one-man-show,** ce va fi jucat în Anglia şi România, pe un text scris deja sau, poate, ce va fi scris special... nu ştiu, e o idee care planează deasupra mea, aproape, dar care nu a pogorît încă...

– **Cu ce ai vrea să te ocupi peste zece ani?**

– Vreau să merg în India pentru a studia la Madras University.

– **Ce anume?**

– Evoluţia spirituală a rasei umane.

– **Dirijorul român Sergiu Celibidache spune că nu există evoluţie la nivelul spiritului.**

– După părerea mea, în fiecare viaţă din cele pe care le trăim avem un şir de probleme de rezolvat. Parcurgînd acest drum, putem vorbi de o evoluţie. Dar tot atît de posibil este ca aceste vieţi **succesive** să se înscrie pe orbita unui cerc şi atunci să nu fie vorba de o evoluţie.

– **Eu spun că ăsta e un răspuns de Geamăn...**

– Şi eu spun: Thank You, Sir...!

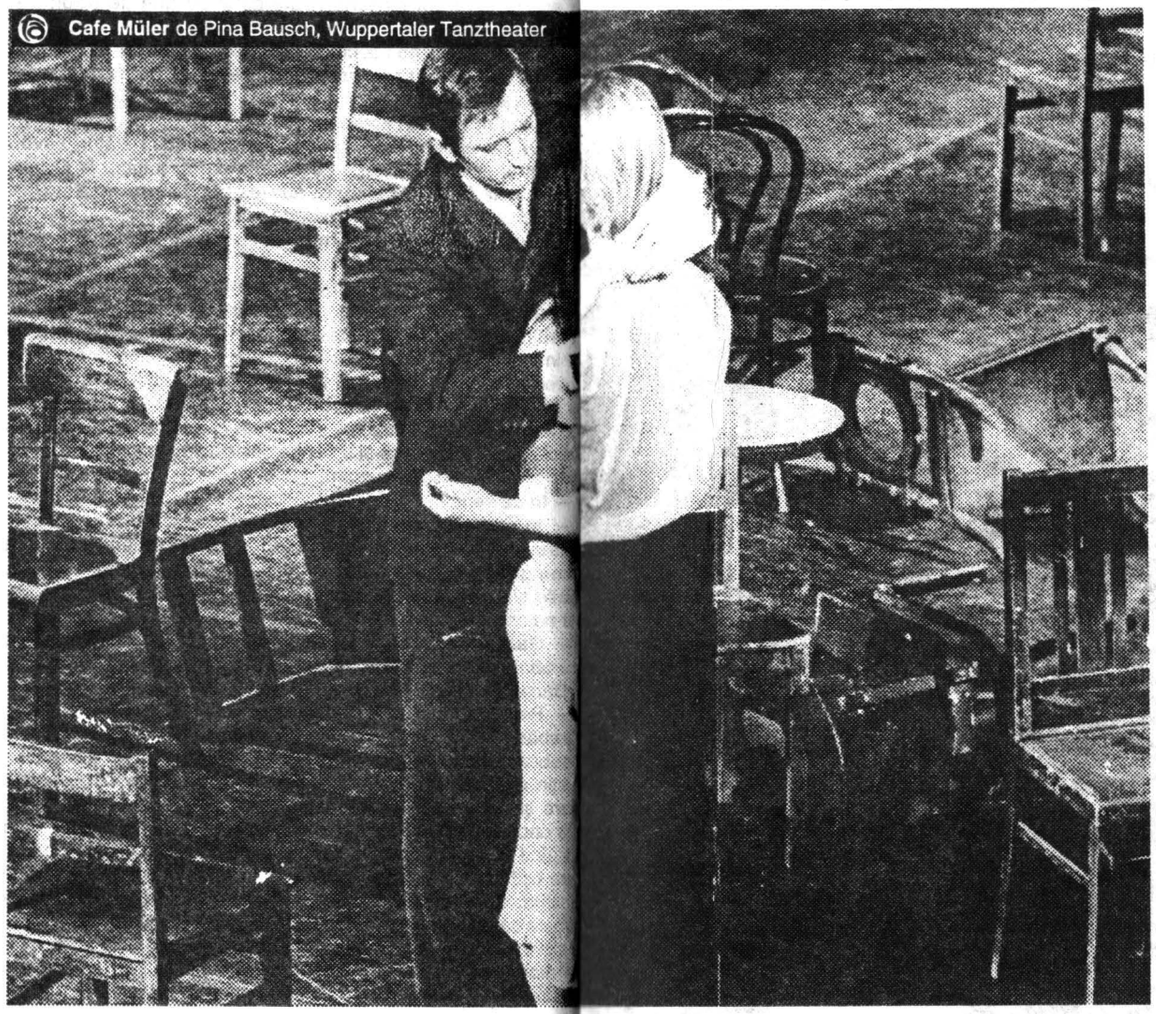
RADU DUDA

SPECTACOLE LA MÜNCHEN

Din oferta destul de mare de spectacole puse la dispoziţie cu ocazia deschidere a unei reuniuni internaţionale, anticipînd totodată timp de o săptămînă, de ospitalierele gazde ale Congresului ITI, deschiderea Festivalului Internaţional „Theater der Welt", care întîmplarea sau, poate, un instinct conservator m-a ghidat spre ceea ce avea să înceapă la 12 iunie. Nu e de prisos, cred, să amintesc acele titluri şi instituţii ce mi se păreau a prezenta o garanţie de succes, faptul că, în această seară inaugurală, Pina Bausch a fost soliditate, dar şi un prilej de cunoaştere a unor realităţi ignorate, distinsă cu medalia Picasso, acordată de UNESCO prin pînă acum. Aşadar, clasici, dar nu numai. reprezentanta sa, d-na Madeleine Gobeil, directoare a Diviziei

De fapt, opţiunea primei seri a aparţinut întru totul gazdelor Arte şi Viaţă Culturală.

spectacolul de inaugurare artistică a Congresului, după Ceea ce impresionează în spectacolul **Café Müller** – realizat discursurile de rigoare, fiind **Café Müller** al celebrului Teatru de o muzică de Henry Purcell, sfîşietor de dramatică – este Dans (Tanztheater) din Wuppertal, condus de nu mai puţin austeritatea mijloacelor. Într-un spaţiu aglomerat de scaune şi celebra Pina Bausch, coregrafă, dansatoare şi, în cazul de faţă măsuţe – scenografia: Rolf Borzik –, cîteva fiinţe cu mers abulic autoare. **Café Müller** a avut premiera în 1978 şi ceea ce arată orbeşte o fericire care le scapă mereu, îmbrăţişările se văzut noi era o versiune împrospătată special pentru acest festival se fac înainte de a se împlini, drumul de ieşire este închis mereu



Cafe Müler de Pina Bausch, Wuppertaler Tanztheater

de geamuri transparente, de care se lovesc personajele. E o zbatere dureroasă şi fără noimă, exprimată în mişcări de mare precizie, de la hieratismul pasului somnambulic, cu mîinile întinse, la frenezia îmbrăţişărilor nefinalizate, reluate mereu, cu o viteză crescîndă, pînă la automatizare şi la zvîrcolirile bezmetice ale tînărului disperat. Pina Bausch creează o lume şi se implică în ea cu mişcări plutitoare şi nobile de regină fără tron.

La Residenztheater, Teatrul de Stat al Bavariei, în regia lui Leander Haussmann şi scenografia împărţită între Bernard Kleber (decoruri construite ingenios pe turnantă, contribuind la dinamizarea spectacolului prin succesiunea unor imagini plastice contrastante şi structurarea dramatică a locului de joc) şi Doris Haussmann (costume, între clasic şi modern, cu bun-gust), tragedia shakespeareană **Romeo şi Julieta** a fost jucată ca o tragicomedie, cu momente de o spectaculozitate de film „capă şi spadă", cu dueluri şi bătăi în lege, cu scene de ansamblu cîntate şi dansate în ritmuri vii, ca într-un musical cu baloane colorate, cu scene de dragoste jucate cu o naturaleţe foarte contemporană, din care poezia e alungată prin gesturi de prozaism cotidian. Întreaga „poveste" este evocată de un mim. El apare dintr-o fumigaţie evanescentă, prinde, cu eleganţă de scamator, o muscă şi o trimite la fei de elegant în sală, plimbă cu sine o chitară la care cîntă din cînd în cînd, ademenitor sau premonitor, uneori ironic, prezenţa sa aproape permanentă în scenă şi intervenţiile sale în acţiune ca un „meneur du jeu" făcîndu-ne să-l identificăm cu un simbol al morţii. Acesta pare să fie Naso (jucat de Rolf Dittrich), personaj inexistent în lista personajelor shakespeareene. Cît despre îndrăgostiţi, ei sînt doi tineri din zilele noastre sau din oricare alte zile, interpreţii lor se numesc Guntram Brattia (Romeo) şi Anne-Marie Bubke (Juiieta) şi au talentul de a fi credibili în sentimentele lor, fără a face din ele motiv de poezie şi, cu atît mai puţin, de tragedie. Dar, parcă, puţină poezie n-ar fi stricat.

La acelaşi Residenztheater, drama lui Goethe **Ifigenia în Taurida** a fost jucată cu o extremă sobrietate, subliniindu-se modernitatea acestei reinterpretări a mitului antic de către creatorul lui Faust. Lungile tirade au fost reduse la esenţial, patosul a fost înlocuit cu exprimarea simplă şi directă a sentimentelor, a argumentelor şi meditaţiilor. N-au lipsit însă momentele de extremă violenţă, justificate de izbucnirile demenţiale ale lui Oreste – în interpretarea energică şi sinceră a aceluiaşi Guntram Brattia – şi de furia autoritară a regelui Thoas (Michael Mendl). Contribuţia tinerei regizoare Amélie Niermeyer nu s-a limitat însă numai la esenţializare prin „despuiere"; ea a încercat şi o repoetizare, dacă astfel poate fi înţeleasă jertfirea reală a unor porumbei vii (oare teatrul şi-a creat pentru acest spectacol şi o crescătorie de porumbei?) pe altarul zeiţei Diana, simbol al purităţii imolate. Ambianţa sonoră a spectacolului