

ALEXANDRU DARIE:

„Shakespeare e un autor extrem de crud“

□ **Alexandru Darie, vă propun să începem conversația cu prezentarea selectivă a fișei dumneavoastră de creație. De unde ați plecat ca să ajungeți la acele spectacole care au sporit prestigiul teatrului nostru în lume?**

■ Am terminat regia în 1984, la clasa Dinu Cernescu și Silviu Purcărete. Repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, am lucrat acolo patru ani. Câteva spectacole au avut probleme: **Jolly-Joker** de Tudor Popescu a fost interzis, iar **Zece hohote de râs**, de același autor, a fost măcelărit de cenzură. **Amadeus** s-a bucurat de o foarte bună primire din partea publicului și a criticii. Am venit apoi la Teatrul de Comedie, unde am început **Visul unei nopți de vară**. Decembrie 1989 m-a prins acolo. De atunci a început o perioadă extraordinară pentru mine, cu oferte în țară și în străinătate. Deci, în primul rând a fost **Visul unei nopți de vară**, spectacol realizat cu un an și jumătate înaintea celui de la „Bulandra”, al lui Liviu Ciulei. Ne-am gândit că teatrul lui Shakespeare era singurul loc spiritual în care ne puteam refugia atunci. Unii dintre noi țipam în Piața Universității, dar întotdeauna, dimineața și seara, ne întâlneam cu Shakespeare.

□ **Se pare că românii, dacă nu montează Caragiale, montează Shakespeare și tot fac față trăirilor contradictorii...**

■ Asta așa e!

□ **Spectacolele dumneavoastră au dat o nouă dimensiune vizualului, relațiilor cu muzica, emoției. Probabil că prin aceste date a interesat străinătatea și Visul unei nopți de vară.**

■ Acest spectacol a avut marele noroc să fie invitat în patru continente. Printr-o întâmplare, evident. În urma unei burse pe care am primit-o în 1990 din partea lui British Council, m-am întâlnit cu Max Stephen Clark, care era pe vremea aceea director la Royal Court Theatre, un teatru axat pe dramaturgie contemporană, fie ea engleză sau străină. În urma acestei întâlniri, am fost invitat să montez ceva care să aibă ca temă cele ce s-au petrecut în România în 1989. Horia Gârbea mi-a dat o piesă în două personaje, pe care am pus-o în scenă la Londra în 1990, și care s-a jucat cu foarte mare succes de public. **Visul...** era gata, umblam cu fotografiile după mine și, când m-am întâlnit cu Lucy Neil, directoarea festivalului internațional de teatru de la Londra, cu o timiditate extraordinară i-am arătat fotografiile și am întrebat-o dacă ar fi interesată să vadă spectacolul. Ea a venit, l-a văzut, ne-a invitat și am dat douăzeci și șase de reprezentații în patru orașe din Marea Britanie (de unde la început trebuia să jucăm numai o săptămână), în limba română, fără traducere simultană, la insistențele acestei directoare de festival care a avut un fler extraordinar. A fost un mare succes pentru cariera noastră și pentru cariera mea ca regizor. Au scris despre noi toate ziarurile britanice importante. Am avut apoi o invitație în America de Sud – Venezuela și Columbia –, unde am jucat o lună, la două mari festivaluri internaționale. A urmat o invitație în Canada, tot cu **Visul...** și o invitație în SUA, unde am lucrat, în 1991, două spectacole: **Mizantropul** de Molière, la Performing Arts Center din New York, și, mai înaltele, **Cabala bigoșilor** de Bulgakov.



Tot ca urmare a spectacolului **Visul...**, am primit o invitație din partea lui Oxford Stage Company (cam a treia companie britanică prin importanță), care nu are actori proprii; deci am audiat cam o mie de actori la **Mult zgomot pentru nimic**, spectacol cu care am fost la Tokio, la teatrul The Globe. Am montat încă două spectacole, **Uriașii munților** și **Equus**, la Freiburg, în Germania. Primul s-a jucat într-un spațiu neconvențional, un fel de catacombă transformată în sală pentru aproximativ trei sute de spectatori. Mă voi întoarce la Freiburg, unde am și început repetițiile pentru premiera cu, poate, una dintre cele mai grele încercări ale mele: o distribuție de peste patruzeci de actori pentru **Marat-Sade** de Peter Weiss.

□ **Constat că lor le acordați mai mult timp de studiu, de gândire, de repetiție, decât actorilor de la „Bulandra”, cu care, după o lună de muncă dură, ați scos Poveste de iarnă. E cumva îngrijorător acest stil așa-zis occidental, practicat și la noi prin câțiva regizori români și străini care lucrează cu ochii pe ceas și pe data calendaristică, presați de alte contracte. Stilul de lucru o fi el occidental, dar nivelul de viață al actorilor noștri nu s-a occidentalizat încă. E drept că într-o lună un spectacol se poate construi, dar poate și să rămână doar o încercare subminată de grabă.**

■ Eu am remarcat că, în general, acești timpi scurți de repetiție sunt mai...

□ **Mai valoroși?**

■ Mai benefic! E o concentrare a actorilor, o luptă cu ei înșiși care, în mod normal, dacă nu ai termen, nu se întâmplă. Pot să vă dau un exemplu clasic deja: „Bulandra” a fost renumită, pe vremuri, pentru repetiții lungi, în care chiar generații de actori ne-au părăsit până când a ieșit premiera. E o realitate: există un punct ideal în care un spectacol e bine să se nască. Există și un tip de spectacol al cărui „punct de naștere” e dat poate de zece ani de repetiții. Dar nicăieri pe lume nimeni nu-și mai permite acest lucru. Cred că teatrul românesc are nevoie de această organizare, dacă s-ar putea, mult mai clară, și Teatrul „Bulandra” a dovedit că se poate.

□ **E îmbucurătoare dovada făcută de Teatrul „Bulandra”, numai că între o lună și zece ani de repetiții, soluții greu de acceptat, ar mai fi poate de gândit și la o a treia. În altă ordine de idei, Teatrul Odeon are acum o admirabilă trupă tânără și mă surprinde că nu ați montat ceva acolo. Îi va veni și ei rândul?**

■ Îmi doresc mult să lucrez acolo. Și, sigur, la un moment dat, colaborând frecvent în străinătate, ai senzația că pierzi aici o anume bază, cu atât mai mult cu cât asta declanșează o serie întreagă de lupte; și în teatru, și în lumea noastră. Există această tendință – după părerea mea, marea boală românească – de a săpa minuțios la soclul care încă nici nu există al câte unui confrate. Silviu Purcărete declară, într-o conferință de presă, că până când **Ubu Rex** nu a fost în Marea Britanie și nu a venit de acolo cu Premiul criticii, la noi a fost mediatizat puțin. La fel s-a întâmplat cu **Visul...** Când ne-am întors, cronicile apărute aici





erau ca despre un spectacol posibil, mă rog... Abia după ce a fost numit între primele douăzeci de spectacole ale lumii...

□ ... s-a trezit și țara!...

■ Da. De ce, nu știi! E cam penibil să spun eu lucrurile astea!

□ **Parcă aș împărți vina. Teatrele pot face și ele mai mult în această direcție, iar cine e preocupat să aibă criticii alături, îi are. Revenind la Poveste de iarnă, vă invit să folosiți momentul ca să expuneți câteva idei regizorale.**

■ Cum se știe, **Poveste de iarnă** face parte din perioada ultimă a creației shakespeareiene, alături de **Cymbeline**, **Pericle și Furtuna**. În toate avem de-a face cu un amestec de genuri, lucru greu digerabil de critica acelei vremi. Li s-a contestat paternitatea și valoarea, dar astăzi tocmai aceste piese revin tare în modă. Nu mai departe, **Poveste de iarnă**. Avem onoarea îngrozitor de apăsătoare ca acest text să fie lucrat, chiar în clipa în care noi vorbim, de către regizorul suedez Ingmar Bergman. Pentru mine, tema principală a spectacolului este timpul. Ce se întâmplă cu noi când intrăm în relație cu această uriașă dimensiune? Ce se întâmplă când timpul se dilată sau se contractă și cum ne influențează pe noi? De aceea, prima parte a acestei piese se petrece în Sicilia, iar cea de a doua în Boemia, după șaisprezece ani. Deci, iată că timpul intră în relație și cu spațiul, are o funcție motrice extrem de importantă în desfășurarea întâmplărilor. Prima parte e o dramă cu un fel de Othello în miniatură.

□ **Oricum, cu o sfășiere pe pasiuni și pe cruzime.**

■ Da, un rege pasionat și crud, care-și acuză soția de adulter. Partea a doua este recuperarea acestui act fatidic prin povestea de dragoste dintre fiica abandonată a regelui Leontes și fiul regelui Polixenes, cel care a constituit subiectul discordiei din prima parte.

□ **În viziunea pe care ne-o oferiți, Leontes trebuie să se desfășoare abundant, în timp ce Polixenes este abia schițat, ca să nu zic expedit. Nu credeți că se creează un dezechilibru care nu îi mai justifică pe nici unul? Pe Leontes în gelozia lui, iar pe Polixenes ca mobil?**

■ Ciudat acest personaj, pentru că el debutează extrem de luminos și devine extrem de ridicol, de vulnerabil în final.

□ **De ce nu-l lăsați să se manifeste, totuși?**

■ Cred că Shakespeare a vrut să ne spună că natura umană e foarte greu de cunoscut, nu? Leontes pare și el, la început, un bonom, tipul de gurmand...

□ **Un bolnav de sănătate...**

■ Da! Dar care își omoară soția și copilul. Cred că e vorba despre natura umană cu tot ce are ea ascuns...

□ **Și illogic.**

■ Acum ajungem la cea de a doua temă a piesei, să o numim „marea împăcare”. E împăcarea lui Shakespeare cu sine, e împăcarea acestor personaje cu propriile lor păcate.

□ **Fără penitență, fără absolvire în plan moral.**

■ Cam despre asta ar fi vorba. Pe de altă parte, mai e o idee ciudată a acestei piese cu cheie. Ea aduce momente de dramă, de comedie, de confuzie, de magie. Chiar personajul Paulinei poate fi lesne ambiguu. Cea care i-a fost lui Leontes sfetnic, care știe că regina Hermiona ar putea fi reînviată. Și atunci, cum rămâne cu probitatea ei morală? De aceea am și rezolvat acest moment printr-o ieșire cataleptică, pentru că altfel Paulina ar fi un monstru care, cu un sadism extrem, strecoară în mintea regelui, timp de șaisprezece ani, ideea că regina a murit din cauza lui.

□ **La citirea sensului secund, se poate afla că totul e hotărât, programat dinainte și făptura umană - determinată.**

■ Asta și vrea să spună spectacolul prin personajul acesta al Timpului care, de fapt, e o formă de destin. Acum devine clar că suntem ghidați, determinați, manipulați de această dimensiune. Traducând și adaptând, am creat acest ax al timpului în spectacol.

□ **Jonglerul, în concepția dumneavoastră, capătă și el un loc pe care Shakespeare nu i-l acordă.**

■ Da, el e contrapunctul lumesc, e partea întunecată, dar un întuneric „luminos”. Acest hoț de buzunare e mai degrabă un duh care plutește peste lumea puțin carnavalescă a Boemiei. Dacă lumea Siciliei este extrem de națională, personajele simbolizează pasiuni, sentimente, dar în același timp au așezarea asta de cristal a zăpezii. Or, personajele din Boemia sunt spaime, neînțelegeri, tensiuni, o lume a visului coșmaresc. Ele se reunesc la sfârșitul actului cinci.

□ **Da, dar nu toate, și e interesant de văzut cine și de ce lipsește.**

■ Cred că am încercat să sugerăm absența lui Antigonus. Shakespeare e un autor extrem de crud și îți demonstrează că a fi crud e foarte propriu vieții. Singurul om care cutează să i se opună regelui Leontes, singurul personaj care știe adevărul și care face un gest uman de dragoste față de copilul pe care-l salvează de la moarte, este sacrificat de Shakespeare imediat. Și atunci ne întrebăm dacă nu cumva autorul vrea să ne spună altceva despre moarte, cum că ea nu e nicidecum o pedeapsă, o lipsă, ci, dimpotrivă, poate fi un preaplin.

□ **Vă mai întreb și despre traducere. V-ați asumat această sarcină pentru a sluji mai pregnant sensul, mișcarea ideilor în scenă.**

■ Așa este. Traducerea este extrem de fidelă. Adică tot ce pare licență sau actualizare în text, de fapt așa e scris. Există în limba engleză o anume forță ascunsă a cuvântului care, de multe ori, e sacrificată pentru o soluție literară superbă, dar care pe scenă apare ca fiind foarte „moale”, nu se poate rosti. Și atunci am crezut că vom putea – și sper că am și reușit – să redăm cuvântului forța lui teatrală.

JULIETA ȚINTEA

N.R. Întrucât interviul de mai sus a fost realizat acum aproape un an, vom revenii, într-unul din numerele viitoare, cu un dialog „la zi” privind creația recentă a regizorului.

Scenă din Trei surori de Cehov la Teatrul „Bulandra” (regia: Alexandru Darie)

