

□ În Belgia, montarea ta cu Regele Lear se bucură de aprecieri deosebite din partea publicului și a presei. Ține aflșul de două stagiuni, lucru rar pentru teatrele belgiene, unde un spectacol se joacă de obicei într-un număr limitat de reprezentații. De asemenea, a fost solicitat pentru al doilea turneu în Olanda. Cum s-a născut această colaborare și ce crezi că i-a asigurat succesul?

■ A fost o întâmplare fericită, acum doi ani. Într-o seară, la spectacolul **Poveste de iarnă** de la „Bulandra”, mi s-a spus că în sală se află un grup de belgieni. Foarte încântați de reprezentație, ei mi-au adresat invitația să montez în Belgia. Așa am ajuns la teatrul din Mechelen; este singurul teatru de repertoriu din această țară, dotat cu două săli și o trupă permanentă, formată din 15 actori. E o instituție de aceeași vârstă cu „Bulandra”; în curând va împlini 40 de ani de existență. Experiența a fost deosebit de importantă pentru mine, pentru că acolo am întâlnit o situație nouă: doi actori foarte buni și populari în Belgia, Mano și René Verreth, frați gemeni, cel din urmă fiind chiar directorul teatrului. Ei mi-au oferit cheia unei posibile și insolite lecturi scenice a **Regelui Lear**: regele și bufonul au fost interpretați de cei doi frați gemeni. Bufonul nu dispărea din spectacol, el era umbra lui Lear, iubindu-l până la pierzanie. Din comic, personajul devenea tragic, iar Lear – comic, aproape ridicol. Ca și cum s-ar fi produs un transfer de personalitate. În final, amândoi o purtau pe Cordelia, așa încât nu mai știai care dintre ei este Lear. Este un spectacol elementar, extrem de simplu, la care am colaborat cu compozitorul Adrian Enescu și cu scenografa Maria Miu, încercând împreună să punem în valoare două idei pe care le sugerează textul lui Shakespeare: ce înseamnă iertare și ce înseamnă conștiință, în ce măsură suferința, durerea pot să deschidă mintea omului? Critica a apreciat nu numai originalitatea mizanscenei, ci mai ales faptul că a fost un spectacol de mare anvergură artistică pe un text din

dramaturgia universală clasică. Până acum, teatrul din Mechelen a înregistrat succese cu texte contemporane având o rezonanță extrem de acută în viața comunității din Flandra. Un nod important pentru teatru a fost lucrul cu Grotowski; acum, alt nod, la fel de important, este considerat **Regele Lear**. De aceea, m-au invitat din nou să montez un clasic. Și am optat pentru **Duhul pădurii** de Cehov.

□ Cum a fost primit acest spectacol?

■ La fel de bine ca și **Regele Lear**. După fiecare reprezentație veneau spectatori să ne felicite; ne mărturiseau că montarea noastră le-a schimbat viața, că au înțeles ce înseamnă Cehov. Marea revelație, și pentru public, și pentru critică, a fost emoția. Într-o mare parte din Europa Occidentală percepția lui Cehov se reduce uneori la o înșiruire plictisitoare de tirade. Peter Stein a făcut spectacole riguroase, dar reci, fără emoție, în care se face filosofie.

□ Există o continuitate între această montare și antologica **Trei surori de la „Bulandra”**?

■ În ambele piese e vorba despre ratare și despre inconștiența somnolentă în care personajele cehoviene se complac. Dacă în **Trei surori** intensitatea acestui sentiment – ratarea – era cosmică, avea o greutate, o forță extraordinară, dar apăsătoare și speranța, ca urmare a mântuirii (crucea care trebuie purtată), în **Duhul pădurii** există inversul acestei stări, ratarea nici măcar nu este conștientizată de eroi. Ei continuă, în actul IV, după moartea lui Vanea (care este un episod pasager), să facă ceea ce făceau în actul I. Dispariția lui Vanea nu schimbă nimic, personajele sunt la fel de ridicole, de tragice în comicul lor. Sunt niște ființe peste care timpul nu lasă nici un fel de urmă. Montarea este o comedie și am dorit ca spectatorul să realizeze că viața lui e la fel ca a lor și că poate și el face la fel de multe lucruri inutile. Se gândește atât de puțin la sufletul său, de cele mai multe ori e insensibil la suferința aproapelui... Am lucrat cu aceeași echipă. Decorul Mariei Miu încerca să dea senzația de



☉ Frații gemeni René și Mano Verreth în **Regele Lear** de Shakespeare la teatrul din Mechelen, în regia lui Alexandru Darie





timp care stă pe loc, de spațiu unde nu se schimbă nimic, unde totul se întoarce în cerc, în timp ce muzica lui Adrian Enescu păstra specificul rusesc al lumii cehoviene. E un spectacol unde curgerea poveștii se petrece mult mai delicat, sentimentele sunt văzute ca printr-un văl. „Mâna regizorală” este mai fină, mai puțin apăsată ca în **Trei surori**. Din punctul meu de vedere, e un spectacol mai matur.

□ **Cronicarii belgieni semnalau că prin aceste reprezentații ai reușit nu numai să inaugurezi un nou drum în viața teatrului, dar și să-ți pui pecetea, ca regizor, asupra trupei. O confirmă și faptul că ai fost chemat pentru un al treilea spectacol, de astă dată pe un text contemporan flamand, Adriaen Bronner de Felix Timmermans, care a fost tradus și la noi.**

■ Propunerea a fost pentru mine o premieră. A trebuit să realizez un spectacol de două ore, într-un spațiu neconvențional, cu un singur actor. Textul e dramatizarea unui roman scris la persoana întâi, eroul lui fiind o figură fascinantă, un pictor flamand care a murit la 33 de ani, contemporan cu Rubens, Van Dyck, Frans Hals, Rembrandt. Un mare miniaturist, cu o extraordinară cunoaștere a tipologiilor umane. A pictat cloșarzi, țărani, cerșetori, cărciumi mizere. Un personaj tragic, care a luptat împotriva dominației spaniole; bea, îi plăceau femeile, iubea viața cu tot ce înseamnă întunericul și lumina ei. Autorul acestei biografii, Felix Timmermans, este unul dintre romancierii flamanzi cei mai respectați; are o limbă extraordinară, fiind un fel de Mateiu Caragiale al Belgiei. Acest lung monolog l-am montat foarte simplu, într-o veche cărciumă medievală, un spațiu autentic din acea perioadă. În fața unui public format din 200 de persoane, același actor, René Verreth, interpretul lui Lear, întruchipa vreo 27 de personaje. Fără machiaj, el juca tot, de la iubita și mama eroului, până la cele mai importante figuri ale epocii evocate: Frans Hals, Rubens, Rembrandt. Publicul a fost cucerit de performanța actorului. Spectacolul va pleca în turneu în toată Belgia, iar eu și Maria Miu am fost invitați pentru noi colaborări. Maria a și început să lucreze un Feydeau cu regizorul belgian Marc Bober, iar eu urmez să fac o nouă propunere pentru stagiunea 1998/99.

□ **Acest lung periplu belgian s-a întretăiat primăvara trecută cu unul japonez. O premieră pentru tine, căci și s-a oferit ocazia să montezi, cu o renumită trupă din Tokio, Omul cel bun din Siciuan.**


■ O experiență extraordinară. Un șoc pe care orice regizor important ar trebui să-l aibă. M-am întâlnit cu această lume cu prilejul turneelor la Teatrul Globe cu **Mult zgomot pentru nimic** (montat la Oxford Theatre Company), **Poveste de iarnă, Julius Caesar**. A trăi o vreme în acest spațiu, a lucra cu actorii japonezi este însă altceva. Senzația este că trăiești pe altă planetă. Acolo reperele sunt altele. Totul în jurul tău este un teatru Kabuki. Japonezii au un cult special al tradiției, au o gândire medievală, fiind în același timp creatorii și posesorii unei supertehnologii, ai unui standard de viață și grad de informație dintre cele mai ridicate. O combinație foarte stranie! În teatre întâlnești în fiecare cabină monitoare supersofisticate, dar și câte o zeitate care ocrotește instituția respectivă și căreia i se aduce mâncare în fiecare dimineață! Teatrul „Ginza Saison”, unul dintre cele mai mari și mai bogate din Tokio, un fel de teatru de pe Broadway, avea și el o zeitate cu care cei din trupă m-au învățat cum să vorbesc ca să-mi poarte noroc în spectacol. Ei se îmbracă în alb când moare cineva, reîncarnarea, comunicarea cu morții fiind cel mai firesc lucru. O dimensiune familiară a

existenței de zi cu zi. Contactul a fost, pentru mine, fabulos. E o lume care nu doarme niciodată. În Tokio totul este deschis 24 de ore din 24. Orașul este enorm, cât Europa – așa îți dă senzația. Locuiam aproape de teatru și, cu toate acestea, făceam o oră cu metroul până acolo. A trăi într-o asemenea lume este foarte stresant. Japonezii nu au duminică. Etica lor este să vii la lucru mai devreme decât ești așteptat și să pleci mai târziu decât se cade. Aveam ședințe de producție la 1-2 noaptea, iar la 7 dimineața trebuia să fii în picioare. E un popor care se mișcă foarte repede; japonezii dorm când pot, în picioare, moțând pe un scaun, dar când trebuie să facă ceva, funcționează perfect. Sunt ca niște extraterestri pentru noi. Cât am stat – o lună și jumătate –, de dimineața și până seara târziu am fost tot timpul în priză. Întreabă de o sută de ori același lucru, dar în final fac totul fără nici o greșală. Erau decoruri în spectacol de opt metri înălțime, care trebuiau schimbate pe întuneric; aceste schimbări se făceau în zece secunde de către șase mașiniști. Totul funcționează ca un mecanism perfect – pentru că e pe bani, pe costuri enorme. Am lucrat cu două mari staruri ale scenei și ecranului din Japonia. Eu și Maria aveam fiecare câte patru asistente. În jurul nostru toți foloseau computerul. Era o organizare ireproșabilă. Se urma o strategie bine gândită, ce trebuia să lanseze și să asigure succesul spectacolului, care costa un milion de dolari (fără salarii – doar decorul, costumele, lumina etc.).

□ **Cum ai gândit Omul cel bun din Siciuan pentru o asemenea lume care trăiește în viitor cu nostalgia trecutului?**

■ Pentru prima dată am avut toate condițiile; puteam să cer orice și mi se punea la dispoziție. Problema mea și a Mariei Miu a fost a selecției, a rigorii. Pentru că oferta era maximă, dar maximă era și exigența în privința rezultatului! La 80 de dolari biletul, nu ai voie să greșești! Apoi, percepția lui Brecht, în Japonia, este deformată; e considerat un autor comunist, care face ideologie pe sârmă. Eu am demonstrat că este un autor la fel de bogat ca și Shakespeare. Pe o scenă de 24 de metri, ca la Operă, cu decoruri enorme ce se schimbau pe muzică, am localizat acțiunea într-o mare metropolă, la începutul mileniului II. A fost prima mea superproducție. Am vrut să fac un spectacol despre pofta de a trăi, despre ce parte din noi trebuie să sacrificăm sau cât de negativi trebuie să devenim ca să construim ceva pozitiv. Despre acest contrast am vrut să vorbesc. Și am început de la stilurile de teatru care se aflau într-un conflict exploziv. Personajele evolau într-un ritm trepidant, de la teatrul de bulevard până la cel expresionist. Se întâlneau secvențe de o mare naivitate, aproape benzi desenate, cu momente de mare gravitate; se îmbina ridicolul cu sublimul, kitsch-ul cu rafinamentul. Se amestecau lămpile de gaz cu laserii, derizoriul cu fabulosul. E un spectacol în care mi-am propus să-mi las frâu liber imaginației, pentru oamenii anului 2100. A fost ca o călătorie în viitor. Lucrul cu actorii m-a fascinat, ei fiind obișnuiți să joace meyerholdian, de la exterior spre interior. A fost greu să-i învăț să procedeze invers, dar până la urmă am reușit. Reacția publicului a fost extraordinară. Se bucurau ca niște copii. La Tokio, Osaka, Kyoto, Sapporo, sălile erau arhipline. Să vezi o coadă de o sută de persoane la cabina interpretilor, să vezi culoarele pline de flori la fiecare spectacol era emoționant. Producătorul, unul dintre cei mai buni din Japonia, Hiroshi Sasabe, mi-a propus o nouă colaborare. În august voi pleca să montez un Shakespeare, în care voi vorbi despre tradiție. Nu va fi cu samurai, Kabuki; va fi un spectacol



 Imagine din Duhul pădurii de Cehov la Mechelen, în viziunea lui Alexandru Darie

despre obsesia morții, a supranaturalului, care e foarte puternică în Japonia.

**□ Ai un impresar la Londra, ai realizat cincisprezece spectacole în străinătate. Ce înseamnă pentru tine acest contact cu teatrul lumii?**

■ Nu m-aș mai putea imagina regizor fără această experiență. Este ca un balon de oxigen. Din două motive. Mai întâi, ai ocazia să-ți verifici, prin contactul cu alte culturi, cu alte civilizații, ceea ce ai acumulat în țară. În al doilea rând, mi se pare vital să iei legătura cu un teatru care, din punct de vedere managerial și administrativ, este mai evoluat. Îți oferă exercițiul lucrului concentrat, te obligă să ajungi la performanță într-un timp scurt. O mizanscenă se face în 20 de zile; acolo sunt profesii specializate – light-designer, sound-designer, ofițer de presă –, care la noi nu există. Toate acestea creează o atmosferă sănătoasă și eficientă în jurul unei reprezentații. Prin comparație, am constatat că România este binecuvântată pentru că are o tradiție în ceea ce privește publicul: oamenii vin la teatru. În țările occidentale există o recesiune a publicului. De exemplu, la ultima întâlnire de la Strasbourg a Uniunii Teatrelor din Europa, un reprezentant al lui Royal Shakespeare Company se plângea că se confruntă cu cea mai gravă criză a publicului, o adevărată „cădere” a spectatorilor, în proporție de 30-40%.

Pentru noi este important să cultivăm această dragoste a oamenilor pentru teatru. Să începem reforma și în aceste lăcașe de cultură! Trebuie nu numai să producem spectacole interesante, de valoare europeană; și infrastructura instituțiilor trebuie să fie de nivel european.

**□ Ai reprezentat Teatrul „Bulandra”, în februarie, la Adunarea generală a U.T.E. de la Strasbourg. Ce hotăriri importante s-au luat acolo?**

■ În Uniune au fost admise patru noi teatre: Naționalele din Strasbourg, Salonic, Ljubljana și Helsinki. A fost dat afară Teatrul Național Regal din Londra, pentru că nu și-a plătit cotizația și a avut o activitate modestă. Viitorul Festival UTE va avea loc la Salonic, unde Teatrul „Bulandra” va merge cu spectacolul **1794**, la care lucrez acum. S-a hotărît ca festivalul să aibă o tematică și să se creeze anual o producție europeană, cu actori și regizori din teatrele care fac parte din Uniune. Se va edita o revistă trimestrială și au început discuțiile pentru crearea unei școli superioare europene de teatru la Veneția. Activitatea Teatrului „Bulandra” a fost deosebit de apreciată de participanți, considerându-se că a intrat în plutonul întâi al Uniunii Teatrelor din Europa.

**LUDMILA PATLANJOGLU**