

Dragoș BUHAGIAR:

„Scenograful trebuie să fie pe jumătate inginer și vătăl”

Născut în 1965, la Brăila, Dragoș Buhagiar a debutat la începutul anilor '90, traversând, practic, toate metamorfozele și crizele teatrului românesc din ultimele două decenii. Nu e doar cel mai premiat (cinci premii UNITER), citat, prețuit, invidiat, căutat dintre scenografilor români afirmați în postcomunism, e și un creator cu o capacitate uluitoare de a admira, de a se solidariza, de a se bucura sincer de reușitele confrăților. Curiozitatea sa și plăcerea de a experimenta se reflectă în fiecare decor, costum, obiect, instalație cINETICĂ sau *light-design* pe care le-a creat pentru o scenă de teatru, însă e limpede că tot ele l-au împins spre scenografia de televiziune și, mai recent, de film (cu toții așteptăm și din acest motiv debutul cinematografic al lui Siviu Purcărete, intitulat *Undeva la Palilula*), grafică de afiș (un singur exemplu: posterul campaniei UNITER „Artiștii pentru artiști”) ori spre domenii pe care le-a explorat printre primii la noi: industria muzicală, *advertising* și „ambientări” pentru diferite evenimente (nu puțini sunt cei ce-și amintesc fațada și foaierul Teatrului Odeon, pe care le-a transformat complet pentru Festivalul Humorrooz organizat de Connex în 2001).

Cu o asemenea viață profesională, nu e de mirare că acordă rar interviuri. Cel de față a fost realizat pe ultima sută de metri a Festivalului de la Sibiu. Dragoș abia se întorsese din Franța, unde lucrase cu Silviu Purcărete spectacolul *Ce formidable bordel!* de Eugène Ionesco, la Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national (1-4 iunie 2010), și se pregătea să plece spre Timișoara, unde, la Teatrul German de Stat, Radu-Alexandru Nica avansa cu repetițiile la *Shaking Shakespeare*, după un scenariu semnat de Lia Bugnar. Până ce am apucat să trimit la tipar rândurile pe care le citiți, Dragoș a mai colaborat și cu Theodor Cristian Popescu, la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu (o opțiune neobișnuită pentru repertoriile postdecembriste: *Opinia publică* de Aurel Baranga), în timp ce, la Timișoara, premiera anunțată a avut loc, fiind urmată curând și de primele cronici, foarte elogioase. Asta nu i-a împiedicat, totuși, pe guvernanții noștri să zgâlțâie din temelii și așa anchilozate sistemul teatral românesc, punând sub semnul întrebării, printr-o perfidă ordonanță de urgență, existența instituțiilor de spectacol dependente de autoritatea publică locală, printre care și suspomenitul Teatru German de Stat. Într-un asemenea context, discuția noastră, care, vrând-nevrând, n-a ocolit chestiunea funcționării artistului-scenograf în sistemul teatral al ultimelor două decenii, a devenit, dintr-odată, mai actuală decât ne-am fi închipuit.

Andreea Dumitru: *S-o luăm cronologic. În '89, erai student la Secția de scenografie a Academiei de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. Ce profesori ai avut aici?*

Dragoș Buhagiar: Primul meu profesor a fost Vasile Roman, în primul an și jumătate de facultate. Din păcate, a avut un accident și a murit. Nu era un nume foarte cunoscut pe afișele teatrelor vremii, în schimb, pentru noi, ca studenți în anul întâi, era un foarte bun îndrumător al primilor pași. Viața lui se desfășurase la școală și era respectat, chiar dacă nu se ridica la nivelul celebrității lui Dan Jitianu, de exemplu, sau a lui Mihai Tofan. La Revoluție, am fost și noi printre cei care ne-am înșfăcat drepturile cu ambele mâini și, profitând de deschiderea creată atunci, ne-am ales singuri profesorii. Întâmplător, eram unul dintre reprezentanții studenților în Senatul facultății și, împreună cu Dan Toader, coleg cu mine, am reușit să aducem în școală o serie de nume importante din scenografie. Așa au venit Ion Popescu-Udriște, Vittorio Holtier, Mihai Mădescu, Nic Ularu (care lucra în televiziune). L-am readus pe Dan Jitianu. Am încercat s-o aducem pe Lia Manțoc, dar n-am reușit, n-a interesat-o...



Clasa mea a fost preluată de Vittorio Holtier, cu care am studiat un an pe care mi-amintesc cu drag, apoi ne-a preluat Nic Ularu.

A.D.: *Ți-au prins bine atâtea schimbări, unele neașteptate, altele provocate?*

D.B.: Da, categoric, mai ales când era vorba de scenografi care chiar lucraseră în teatru. Se producea un schimb foarte interesant de experiențe. Noi aveam o clasă deschisă: din cinci studenți câți eram, vreo trei aproape că locuiam în școală, cu cărți, cu muzică... Asta însemna că, dacă Dan Jitianu, care era profesorul altui an, avea chef să bea o vodcă sau o cafea cu noi, ne găsea acolo și la 10 seara și se putea uita pe planșetă să vadă ce am lucrat, apoi începeam să povestim... Discuțiile noastre erau lungi, durau ore... E clar că am învățat multe de la el. Am avut discuții extrem de interesante, aplicate pe câte un proiect, și cu Ion Popescu-Udriște și cu Mihai Mădescu. Într-un fel, sunt și ei profesorii mei, deși nu mi-au dat note.

A.D.: *Din grupa ta, câți scenografi mari s-au ales pentru teatru?*

D.B.: Din anul meu, din păcate, la ora asta, cred că numai eu mai profezez și, mai rar în ultimii șapte-opt ani, Irina Solomon.

A.D.: *Crezi că munca acestor scenografi mai înseamnă ceva pentru colegii tăi mai tineri? Pe tine te mai inspiră azi creațiile lor, găsești acolo soluții pe care nu le-ai mai putea întâlni la profesioniștii care lucrează acum?*

D.B.: Nu știu în ce măsură cei mai tineri decât mine cunosc câte ceva despre ei ori îi interesează. Eu am senzația că nu sunt foarte bine informați și din cauza faptului că totuși nu prea există fotografii, iar arhivele sunt foarte precare. Eu am prins o întreagă perioadă, la jumătatea anilor '80, în care Teatrul „Mic“, Teatrul

„Bulandra“ erau foarte sus. Erau vestitele spectacole ale Cătălinei Buzoianu: *Urișișii munților*, *Dimineața pierdută*, *Ivona, principesa Burgundiei*, cu decoruri și costume create de Lia Manțoc, Andrei Both, adevărați maeștri pentru mine. Am văzut *Trei surori*, la Ploiești, printre ultimele spectacole ale lui Aureliu Manea, cu scenografia lui Vittorio Holtier. Eram fan al câtorva scenografi și îi studiam foarte atent. Am învățat multe lucruri bune de la ei, dar, în același timp, am înțeles mai bine contextul creației lor. Mă refer la o anumită „sărăcie“ care nu ținea de inspirație sau talent, ci de oferta limitată de materiale pe care le aveau la dispoziție, în România acelor ani, pentru a crea decoruri sau costume... Practic, le puteai număra pe degete: pânza decor, lemnul de brad, stofa de mobilă, vinilul, tifonul... Această condiționare i-a împins însă la soluții plastice și la un mod de gândire mai profund decât cele practicate acum.

A.D.: *Generația ta nu a simțit nevoia să polemizeze cu moștenirea lăsată de aceste nume?*

D.B.: Nu, nicidecum... Eram în admirația lor. Mi-am dat seama totuși că trebuiau deschise alte drumuri, că noi ar trebui să vorbim cu alte mijloace, să nu repetăm ce făcuseră maeștrii noștri... Vorbesc la plural pentru că bănuiesc că și alții au gândit la fel... Eu, de exemplu, eram într-o continuă căutare la începutul anilor '90. Ce făceam, concret? Începuseră să apară tot felul de firme care importau noi materiale și surse de iluminat. Ceream cărți de vizită, luam eșantioane... De exemplu, în anii '93–'94, într-un *en gros* dintr-un complex comercial unde erau numai buticuri, puteai găsi spoturi cu care să inovezi eclerajul unui spectacol. Am trăit asta la *Orfanul Zhao*, de la Piatra Neamț. Tot așa, prin '94, într-o banală florărie din Piața Romană, am găsit iarba artificială pe care am folosit-o în decorul de la *Frații*, la Brașov. Era îngrozitor de scumpă la vremea aceea, un dolar firul, ca să nu mai spun că trebuia importată din China, habar n-am nici acum ce căuta în florărie la Romană. Lucruri pe care acum știu să le fac cu ochii închiși, atunci trebuiau pur și simplu inventate. N-am să uit ce chin a fost cu efectul de transparentă pe care l-am vrut la chioșcul din *Chira Chiralina*. Împotriva tuturor avertismentelor, am luat un plexiglas și l-am colat cu o folie-oglină. A ținut la premieră și încă un timp, după care s-a ales praful de el. Dar așa era atunci – la fiecare spectacol trebuia să inventezi apa caldă. Căutam mereu, experimentam, încercam să vin cu un alt tip de imagine...

A.D.: *Evoci o adevărată perioadă de pionierat, inclusiv sub raport tehnic, artizanal. Ce rămâne valabil pentru tine din acei ani? Ce ți se pare complet depășit acum și ce merită păstrat?*

D.B.: În perioada aceea, când tocmai ieșisem din facultate, mă interesau mai ales problemele tehnice ale profesiei. Dar pe de altă parte, am avut norocul ca, la jumătatea anilor '90, să lucrez cu niște oameni de la care chiar am învățat teatru. De fapt, teatru am învățat de la Alexandru Dabija. Întâlnirea cu el a venit exact la momentul potrivit.

A.D.: *Cum te-a descoperit?*

D.B.: Păi, asta e foarte interesant la Sandu, că, spre deosebire de alți regizori, el are curajul să riște, lucrând și cu oameni mai puțin sau deloc cunoscuți.

A.D.: *Să nu uităm că la fel procedează și Alexandru Tocilescu, lângă care tu ai făcut minunate scenografiile pentru Oblomov sau Elizaveta Bam, la Bulandra... Totuși, nu erai chiar un necunoscut la întâlnirea cu Dabija. După Vrăjitoarele din Salem, la Teatrul Național, se vorbea mult despre tine.*

D.B.: Da, numai că Sandu nu văzuse spectacolul. El m-a descoperit la lucrul cu Hausvater pentru *La țigănci...* Și prima noastră colaborare a fost spectacolul *Suită de crime și blesteme* după Euripide... un experiment extravagant pentru acei ani. Eram unul dintre cei mai tineri scenografi care avuseseră șansa să lucreze la Teatrul „Bulandra”. Încercam să descopăr soluții care nu mai fuseseră folosite, mai ales că locul (scena de la Grădina Icoanei) era „îmbibat” de scenografiile fabuloase ale lui Liviu Ciulei, Dan Jitianu sau Helmut Stürmer.

A.D.: *L-ai simțit ca pe un spațiu castrator?*

D.B.: Era mai mult o dorință de a nu fi sub nivelul impus de ei... Mi-am dat seama că la sala asta e foarte importantă podeaua, pentru că ea ocupă o mare parte din cadrul vizual al spectatorului... Mi-am amintit de podeaua neagră, lucioasă a lui Dan Jitianu în *Hamlet...* Tot la Grădina Icoanei făcuse și Stürmer vestitul decor de la *Azilul de noapte* din cutii de lemn pentru transportat pește, un decor care aproape avea și un miros... Eu știam toate poveștile astea pentru că le citisem în revista *Secolul 20*, fusesem abonat la revista *Teatrul...* Erau și spectacole, ca *Hamlet*, pe care le văzusem de mai multe ori. Mi-am zis că trebuia să găsim și noi, Sandu și cu mine, o soluție originală. Până la urmă, am descoperit un material foarte ciudat la o fabrică de industrie a iutei, cu o structură așa, ca între pământ și sac, din care am făcut un soi de covor care acoperea spațiul de joc.

A.D.: *Vorbind despre debuturi, de ce crezi că acum lucrează în teatre atât de puțini scenografi tineri?*

D.B.: Cred că nu rezistă presiunii...

A.D.: *Economică, instituțională, care e cea mai rea?*

D.B.: În facultate, totul pare foarte frumos: scenograful e un artist. Dar schița pe care a făcut-o el reprezintă abia 10 %... Apoi începe să-și caute materialele și constată că nu le găsește, ajunge în ateliere și constată că oamenii n-au chef de lucru, începe să coasă costumul și constată că nici croitorul nu știe să facă tiparul respectiv. Trebuie să ai de la început viziunea lucrului încheiat și asta se întâmplă doar dacă îl gândești în cele mai mici detalii. Dacă îți pui problemele astea mai târziu, ele devin piedici. Scenograful trebuie să fie pe jumătate inginer și vătaf.

A.D.: *Oare unui tânăr scenograf i-ar fi mult mai greu să pătrundă acum într-un teatru cum e „Bulandra“?*

D.B.: Probabil că i-ar fi. Noi am avut noroc, pentru că la începutul anilor '90, teatrele erau conduse de regizori de talie internațională: Odeonul era condus de Vlad Mugur, Naționalul de Andrei Șerban. De fapt, așa am și ajuns să lucrez: Andrei Șerban a venit la premiera cu *Pe cheiul de Vest*, la Casandra. I-a plăcut foarte tare spectacolul, i-a plăcut foarte tare scenografia și ne-a zis – la premieră! – mie și lui Felix Alexa: „Aș vrea să veniți să faceți un spectacol la Sala Mare”. Fără nicio altă intervenție. Pur și simplu îi plăcuse spectacolul nostru. Acum, dacă un director ar vrea să angajeze un tânăr, ar ieși un întreg scandal pentru că nu organizează concurs. Iar înainte de asta, ar trebui să dea afară pe altcineva, conform nu știu cărei legi... Cei care gândesc altfel teatrul, mă refer la Radu Afrim, la Radu Nica, la scenografi ca Alina Herescu, și-au dat seama că trebuie să meargă în provincie în loc să se îngheșue în București. Au luat-o pe drumul bun. Dintre cei care au rămas în București s-au pierdut mulți. Bucureștiul e un loc respingător... Dacă nu ești puternic, ești absorbit în alte direcții. Am făcut și eu publicitate vreo doisprezece ani, dar am ales să fac asta într-un moment în care acolo chiar puteam experimenta toate materialele și inovațiile tehnice din lume. Acolo mereu au fost bani.

A.D.: *Totuși, tu n-ai pierdut niciodată contactul cu lumea teatrului.*

D.B.: Nu. În '94 sau '95, când lucram cu Dabija la *Mult zgomot pentru nimic*, am avut oferte să devin un fel de director artistic, să coordonez tot ce însemna scenografie, costume la o televiziune. Am refuzat un salariu de 900 de dolari, imens la vremea aceea și la cât eram eu de sărac. Am preferat publicitatea, unde mă puteam juca pe bani mulți, cu materiale importante. Verificam acolo ce ține și ce nu, apoi mergeam la sigur în teatru. Poate de aceea mi-au și ieșit niște decoruri la un moment dat, în sensul că ele au arătat puțin altfel...

A.D.: *Când tu și Irina Solomon ați colaborat cu Alexandru Dabija la Teatrul „Nottara”, pentru Lungul drum al zilei către noapte, aveți deja un mod de lucru occidental. Veneați la repetiții însoțiți de o echipă de asistenți care aveau sarcini precise.*

D.B.: Da, pentru că Sandu, spre deosebire de alți regizori, lucra pe o perioadă strict determinată. E unul dintre puținii regizori care dorește și poate să facă un spectacol în cinci săptămâni, așa cum se lucrează în mod normal peste tot în lume. Dar asistenți am avut încă din perioada *Ondine*, la Teatrul Național, fiindcă spectacolul presupunea un volum de muncă uriaș. Cu toate că nu sunt neapărat mândru de ce a ieșit. Am realizat atunci că unele materiale n-au ce căuta pe scenă. Folosisem un plastic interesant, dar când se aprindeau lumini, el devenea respingător pe scenă. De atunci am început să mă gândesc altfel la oricare alt material pe care l-am întâlnit.

A.D.: *Cum ai reușit să lucrezi tu, care acorzi atâta atenție detaliului, lucrului bine executat, într-un mediu profesional care și-a pierdut încet-încet meșterii, atelierelor de producție, meseriile specifice?*

D.B.: Începând cu *Elizaveta Bam*, eu n-am mai produs niciun decor în atelierelor teatrelor. „Bulandra”, de pildă, a pierdut spațiile de atelier, ele au fost retrocedate. N-au mai rămas decât croitorii, or, teatrul avea atelier foarte bune. Am tot încercat să lucrez în afara sistemului, am făcut mai multe experimente. La *Leonce și Lena*, de pildă, am lucrat cu mai multe firme. S-a dovedit că nu este foarte bine, pentru că atunci când am pus elementele împreună, se vedeau diferențele de manoperă: unele erau făcute mai bine, altele mai puțin. Povestea asta cu teatrul e dincolo de câștigul bănesc. Cel ce îți face decorul trebuie să aibă și o doză de inconștiență, să se arunce cu tine în aventură și să-ți fie alături până la premieră. Până la urmă, mi-am format o echipă cu astfel de oameni care au devenit mai mult decât simpli executanți de decor: mă sfătuiesc cu ei, mă las influențat de multe ori dacă au soluții mai bune, sunt, de fapt, un fel de asistenți. Mulți dintre ei sunt artiști care au terminat sculptură, pictură, iar, la ora asta, colaborează, la rândul lor, la alte proiecte.

A.D.: *Vrei să spui că au ieșit de sub aripa ta și și-au făcut propriul nume?*

D.B.: Nu cred că țin pe cineva sub aripă. Cred că oamenii se întâlnesc și se schimbă unii pe ceilalți. Artiștii se schimbă în bine, dacă întâlnirea e fericită.

A.D.: *Ai cunoscut mari meșteri în atelierelor teatrelor din anii '90, mai existau încă oameni foarte pricepuți de la care ai avut ce învăța?*

D.B.: Da, am cunoscut o croitoreasă foarte bună la Teatrul Mic, Mauța se chema, care lucrase cu Florica Mălureanu, cu Lia Manțoc, cu Andrei Both. Apoi, pe șeful croitoriei bărbați de la Teatrul Național, Nicu, cel care mi-a lăsat o carte cu costume de epocă și care lucrase și el cu cei mai mari scenografi. Am cunoscut un tâmplar excepțional la Brăila, Mitică Bâtlan. Când am avut de predat schițele pentru *Vrăjitoarele din Salem*, la Teatrul Național din București, m-am dus mai întâi la Brăila, am stat trei-patru zile cu el, mi-a explicat cum să fac decorul din punct de vedere tehnic, ca să știu ce să cer la atelier. Aveam, de pildă, niște pereți din

Foto: Marius Beșu

Scenă din *Eduard al III-lea* de W. ShakespeareScenă din *Prințesa Turandot*, după Gozzi

Foto: Mircea Oculeanu



lemn foarte înalți, de 10 metri. Iar el m-a învățat cum trebuie să se îmbine lemnul la înălțimea asta. Pentru mine, schițele tehnice făcute împreună au fost și o carte de vizită. Altfel te tratau atelierile dacă te duceai pregătit. Impuneai un anume respect... Dar nimeni nu știa că eu pornisem la rândul meu din ateliere, pentru că am fost pictor executant la Teatrul „Maria Filotti” vreo doi ani. În cei doi ani cât n-am reușit să intru la facultate, am stat să mă pregătesc și aproape că am locuit în Teatrul din Brăila...

A.D.: *Pierderea acestor oameni, a acestor meserii nu e ireversibilă? Ori se găsesc alternative?*

D.B.: Acum sunt alternative, dar construcția de teatru trebuie să respecte multe cerințe: să fie modulară, ușoară, să se poată monta într-un anumit timp, să reziste la depozitare, la transport, la uzură. Uite, de pildă, decorul pentru *Breaking the Waves*, care, deși are un volum considerabil, trebuie să poată fi mânuit de actori, a presupus multă gândire tehnică. N-am ajuns întâmplător la dimensiunile și la structura respectivă. Am gândit-o, apoi constructorul decorului s-a consultat cu o ingineră de structuri. Și decorul de la *Hamlet* e foarte ușor, de fapt, deși pare masiv, de nezdruncat, pentru ca, la un moment, dat să sufere o implozie. La nivel artistic a fost apreciat, dar acel decor e, în primul rând, o mare realizare tehnică de care puțini și-au dat seama. La urma urmelor, dacă ne uităm la ce face Richard Peduzzi pentru Patrice Chéreau, vedem că decorurile lui sunt, în primul rând, niște realizări tehnice geniale.

A.D.: *Cum se scrie despre scenografie în România? Sunt oameni care au cultură vizuală, care pot să scrie competent despre acest domeniu? Te aștepți ca scenografiile tale să fie descrise în termeni de specialitate sau preferi să se înțeleagă mai degrabă rolul lor în dramaturgia spectacolului?*

D.B.: Eu cred că cel mai important ar fi să ne dăm seama că o scenografie este creată pentru un anumit spectacol, pentru o anumită regie. Că în acel decor nu se mai poate face un alt spectacol. Pe de altă parte, trebuie să mărturisesc că tot ce fac eu are referințe din arhitectură, din artele plastice. E clar că noi, scenografi, cel puțin în epoca în care trăim, compilăm, avem un bagaj de informații pe care le mixăm... Decorul la *Hamlet* nu e întâmplător plasat în perioada anilor '30, pentru că arhitectura de atunci a creat niște spații foarte austere, forme cu o anumită morgă. Ar fi interesant ca cineva să observe și să puncteze și aceste referințe.

A.D.: *Spuneai într-un interviu că trăim într-o epocă foarte eclectică și că tu îți asumi citatele, că recunoști paternitatea unor idei pe care le preiei.*

D.B.: Bineînțeles, eu reflozesc anumite lucruri, dar nu le copiez, ci le transform. La *Toți fiii mei*, de exemplu, didascaliiile autorului spuneau: „suntem în spatele unei vile de oameni înstăriți” și o descria în detaliu. Exact acela e, de fapt, decorul meu. Nu am considerat că trebuie să ignor propunerea autorului doar ca să mă scarpin eu invers. Era perfect de bun simț: în timpul războiului, mulți se îmbogățiseră în S.U.A., iar personajul principal din piesă avea o fabrică. Am presupus că locuiau într-o casă construită de un arhitect bun, după moda timpurilor respective. Unii industriași își făceau chiar și garaj pentru avion. Așa am pornit discuția... apoi am studiat toată arhitectura de avangardă din anii '20-'30 și a rezultat ce s-a văzut pe scenă.

A.D.: *Tu ai, îmi dau seama acum, o temeinică formație de tip clasic. Citești indicațiile autorului, pornești de la text, de la epoca în care e plasată acțiunea.*

D.B.: La un astfel de text e obligatoriu. Există și o intenție regizorală, și trebuie să mergi cu ea. Din păcate, mi s-a întâmplat de-a lungul vieții mele de scenograf ca uneori, fie pentru că a ostenit regizorul, ori că actorii n-au simțit, poate, decorul, ca

lucrurile să nu se potrivească în scenă așa cum ar trebui. Fiecare rămâne cu felia lui. Oricum, pentru mine e foarte trist când fac un decor ale cărui posibilități, oferte nu sunt folosite la maximum. Devine, un obiect mort, inutil. Ca o actriță frumoasă și proastă.

A.D.: *Mai spuneai undeva că ideea scenografică e ca o lămâie din care trebuie să storci toate ideile.*

D.B.: Ideal e ca spațiul scenic să se modifice în permanență... Un exemplu că îmi urmăresc ideea este *Breaking the Waves*, un decor pe care nu-l bănuiești de la început și care se tot dezvoltă. La fel, și chiar mai aproape de ceea ce-mi doresc, va fi *Shaking Shakespeare*, la Teatrul German de Stat din Timișoara: un decor cu plasticitate foarte mare, dar și cu versatilitatea spațiului din *Breaking...*

A.D.: *Cât de important e pentru tine elementul-surpriză în scenografie?*

D.B.: În foarte multe decoruri ale mele, se deschide ori se desface un spațiu, răstorn perspectiva. Aș putea să-ți dau multe exemple, începând de la *Cheicul de Vest*. Țin foarte mult la decorul acela pentru că rămâne unul dintre puținele pe care le-aș face și acum la fel. Totul se întâmplă în fața unei uși de garaj din tablă vălurită, acoperită cu grafitti. Închipuie-ți că oglinda scenei era, practic, poarta garajului și când această poartă se ridică, înăuntru descopereai o lume: drumuri, apă, cheiul. Perspectiva era răsturnată. Și în *Vrăjitoarele din Salem*, decorul se deschidea, și în *Frații*, *Roberto Zucco* sau *Lear...*

A.D.: *Există de câțiva ani o tendință a regizorilor de teatru de a reconsidera scenariul de film ca text pentru scenă. E o direcție de lucru fertilă pentru tine și ce-ai descoperit lucrând în acest sens la *Breaking the Waves*?*

D.B.: M-a interesat foarte tare proiectul. Nu în sensul că urma să concurăm filmul, ci pentru că s-a pliat pe dorința mea de a crea imagini scenice care se dezvoltă continuu. Scenariul cerea o multitudine de spații, îți pretindea soluții pentru această temă: cum treci pe scenă de la un spațiu la altul? Trebuia să găsească o esență a desfășurării poveștii și să propună un mecanism care să funcționeze nu ca un decor, ci ca un suport pentru întâmplările actoricești. De la bun început, nu am vrut ecrane pe scenă, chiar am fugit de ideea asta. Ecranele trebuie să fie, de fapt, obiecte pe care se poate proiecta. Aveam, practic, un ecran spart în diferite forme... Nu m-am simțit și nici n-am vrut să fiu în concurență cu filmul, am vrut să văd dacă suntem în stare să creăm un mecanism original, iar Radu Nica a rezonat la propunerile mele. Restul a fost, de fapt, mult studiu tehnic. Cred că a ieșit foarte bine, realmente e un spectacol bun, din toate punctele de vedere. De fapt, ce mi-a plăcut foarte mult e că s-a încheiat această echipă, cu Radu, cu Vlaicu Golcea și Daniel Gontz, în care nimeni nu se simte urcat pe un pedestal, toți lucrează frățește pentru aceeași idee.

A.D.: *Numele tău e de obicei asociat cu scenografiile de anvergură, pe măsura sălilor de teatru existente în sistemul nostru teatral subvenționat. Asta, deși ai lucrat și în regim independent, la *Green Hours*, ori în săli-studio. Cât contează pentru tine dimensiunile spațiului în care proiectezi decorul?*

D.B.: S-a întâmplat să lucrez mai mult în săli mari poate și pentru faptul că *Vrăjitoarele din Salem* a ieșit bine, că am găsit o formulă de spațiu foarte bună. Am tot primit oferte pentru scena mare de la TNB. Puțină lume știe însă că acel spațiu e greu de ținut în mână, devine un hău, dacă nu știi să-i faci față. Din rândul 5, de exemplu, dacă te-ai uita printr-un *frame*, ai observa că scena e jumătate din înălțimea sălii. Podeaua devine, practic, înălțime, verticală. Publicul e cumva... plonjat. Înseamnă că orice obiect ai pune, el pare mai mic, intervine ceea ce în perspectivă

se cheamă anamorforză. Totuși, nu-mi place să umplu spațiul până la saturație, îmi place mult aerul în scenă, de-asta într-un fel sunt mulțumit de *Eduard al III-lea*, pentru că trăiește și scena, trăiește și decorul. Am folosit acest principiu și în *Burghezul gentilom*, unde sunt niște module uriașe care se recompun, se sparg, se mișcă. Nu era rău, doar că era prea mult. De altfel așa se și făcea în epoca istorică. Ideea lui Petrică Ionescu a fost să importăm eclectismul ei, pentru că se făceau atunci niște spectacole îngrozitor de greoaie, cu multe planuri suprapuse, cu mulți oameni, multe costume. Așa voia regele. Eu n-am aceleași gusturi ca regele. Totuși, am respectat opinia lui Petrică, pe care-l admiram de mult timp.

A.D.: *Cum ți se pare astăzi spațiul scenografic românesc? E modern, creator?*

D.B.: După părerea mea, cam bate pasul pe loc. Mi se pare că noi copiem acum ce se făcea cu zece ani în urmă în Occident...

A.D.: *La ce te referi, ce copiem, mai exact?*

D.B.: E ca trendurile în modă... A venit, de exemplu, moda postmodernismului dus în extrem – luăm și combinăm orice cu orice, luăm idei din zona fotografiei de artă și a modei și le aducem în teatru exact cum se întâmplă în Occident de vreo 15 ani, pentru că foarte mulți creatori de modă au început să lucreze în teatru, după ce mai întâi s-au dus la operă, unde erau bani mai mulți. Miyake s-a dus în balet cu materiale inventate de el... Vorbesc de artiști importanți, care au inventat materiale, au inventat imprimeuri, pe care le-au importat în teatru... Marea întrebare este dacă noi inventăm ceva sau suntem doar niște epigoni. Eu cred că noi încă suntem epigoni, n-am venit cu ceva al nostru, cum au venit rușii cu constructivismul lor. Când vezi spectacole nemțești, simți toată cultura germană... Or, noi, dacă mergem cu un spectacol în Occident, ce ducem din bagajul nostru cultural, din tradiția noastră? E adevărat că e foarte greu să mai inventezi ceva acum. Totuși, cred că e timpul să ne punem aceste probleme.

A.D.: *Când ai simțit că teatrul românesc se dezvoltă sincron cu ce se întâmplă pe alte scene ale lumii?*

D.B.: Poate pe la începutul anilor 2000.

A.D.: *Te gândești la anumite creatori, la anumite montări?*

D.B.: Mă gândesc la spectacolele lui Ducu Darie, care „miroseau“ a Occident și semănau cu ce-am mai văzut eu pe afară. Și spectacolele lui Sandu Dabija aveau un alt aer... Cineva a văzut *Saragosa – 66 de zile*, de exemplu, și mi-a spus că, în sfârșit, n-a mai simțit praful acela de teatru românesc. Erau anii în care, în cutiile proiectoarelor vechi înlocuiam fasungurile și montam becuri mai moderne... La *Saragosa* am adus chiar proiectoare din cinematografie... Și bineînțeles, nu pot răspunde la asta fără să-l pomenesc pe Andrei Șerban, cu tot ce a făcut la Național, sau pe Silviu Purcărete, care n-avea nicio legătură cu ceva din ce mai văzusem eu, iar cu nivelul de România nici atât.

A.D.: *Un capitol interesant, dar puțin studiat e cel al spațiilor de joc descoperite ori redescoperite de creatorii de teatru români în acești 20 de ani. S-au produs transformări notabile în relația scenă–public, în arhitectura sălii de spectacol? Îmi amintesc de Așteptându-l pe Godot, montarea lui Alexandru Dabija la Teatrul din Brașov, cu publicul așezat pe scenă, obligat să înfrunte priveriștea sălii dezolante și goale.*

D.B.: La un moment dat, ești nevoit să dezvolti un spectacol într-un spațiu care are anumite limite, fie din punct de vedere acustic, fie din punct de vedere tehnic... cum e și sala de la Brașov, care are cel puțin trei–patru impedimente majore, pentru că, în fond, n-a fost proiectată ca sală de teatru...

A.D.: *Îți place să lucrezi cu spații-problemă?*

Foto: Florin Bîolan



Scenă din *Hamlet* de Shakespeare

D.B.: Da, îmi place, pentru că ele mă obligă în permanență să găsesc soluții neașteptate. De exemplu, la Teatrul German din Timișoara, unde e o fostă sală de bal foarte frumoasă, pe care ei au aranjat-o „à l'italienne”, cu publicul la nivelul unei scene mici, am stat câteva ore în spațiul acela, cu textul în minte, gândindu-mă cum s-ar putea lucra cu el. Spațiul mi-a sugerat să concep un decor lung și îngust, „eșuat” în publicul dispus pe trei laturi. Sigur că și subiectul, pentru că am vrut să fie cumva ca la Globe, o scenă în formă de potcoavă...

A.D.: *Practic, nu te-ai dus cu schița de decor gata făcută.*

D.B.: Nu. De altfel, am mai învățat și să nu mă duc cu soluția de costume la primele repetiții. În ultima vreme, am încercat să impun asta și regizorului. La *Hamlet*, de exemplu, am văzut mai întâi actorii, toți foarte subțiri, ca sculpturile lui Giacometti. Am făcut costumele ca o dezvoltare a acestor siluete. La fel am făcut și în Franța cu Silviu Purcărete, pentru *Ce formidabile bordell!*: am stat la repetiții și aduceam costume pe măsură ce se dezvoltau scenele... Pe cele de final le-am adus cu două-trei zile înainte de premieră și au fost exact ce trebuia... Cred că e un demers mai apropiat de teatru. Orice costum pe care-l desenezi sau la care te gândești, se așază pe un corp, nu poți să pui orice pe oricine, și nu vorbesc acum de mofturi actoricești – „eu nu mă îmbrac în alb, că mă îngrașă, nu port pălărie pentru că am nasul și bărbia ascuțite...” Astea n-au legătură cu teatrul... Se poate pune orice pe oricine, dacă lucrurile se reflectă în spectacol, dacă știi de ce le-am făcut așa.

A.D.: *Ariane Mnouchkine spune într-un interviu că scenograful care aduce la scenă costumele în ultima clipă poate fi un generator de angoasă. Te-ai simțit vreodată așa?*

D.B.: Nu, pentru că eu stau alături de actori, la repetiții. Și apoi, ei nu repetă nicio dată în haine civile. Stau două-trei zile, îi văd lucrând, apoi încep să scot din magazie elemente care ar putea sugera ceva din viitorul costum. Unele dintre ele rămân în spectacol. La Timișoara, de exemplu, în primele zile, am scos costume din magaziele teatrului și am făcut un soi de *workshop* cu actorii. Le-am zis: hai să ne jucăm puțin. Le-am și făcut fotografii... Și erau foarte fericiți, pentru că deja își simțeau personajele. Știam că o să vină Florin Fieroiu și o să facă mișcarea scenică, și știam că actorii desfac decorul și că au multe schimbări rapide, trec dintr-un personaj în altul... De la început m-am gândit la niște soluții tehnice, nu numai artistice... Costume care să poată fi îmbrăcate la vedere, ușor, fără să-i încurce... La fel am făcut și la *Urișii munților*, spectacolul montat de Silviu Purcărete la Iași, apoi în Franța. La *Breaking the Waves*, m-am dus prin *second hand*-uri și am adus niște saci cu haine din care am început să le dau diferite elemente... Scenograful trebuie să știe exact cum se mișcă actorii, toate elementele pe care le alege trebuie să fie în sensul corporalității lor...

A.D.: *Ce scenografi continui să admiri, ce direcții ți se par interesante?*

D.B.: Sunt câțiva creatori pe care îi studiez. Întotdeauna am fost fascinat de Richard Peduzzi. Pentru mine, el e reperul absolut. O admir foarte tare pe Lia Manțoc, pentru că și la ea, teatrul, personajele se nasc pur și simplu din nimic. Din trei cârpe pe care le pune într-un fel anume se nasc personaje fabuloase. Dar, în continuare, îmi plac clasicii, îmi place Appia și mi-aș dori să fac teatru ca el, adică „aproape nimic”. Foarte tare îl admir pe Heti Stürmer. De altfel, suntem și prieteni. E un om cu un bagaj de informație fabulos și cred că pentru orice regizor este scenograful ideal, fiindcă soluțiile lui scenografice sunt foarte bine personalizate pe textul respectiv și pe viziunea regizorală respectivă. Ba chiar e genul de scenograf care împinge viziunea regizorală într-o anumită direcție, prin soluțiile pe care le propune. Când o să fiu mare, aș vrea să fiu ca Heti.

Scenă din *Toți fiii mei* de Arthur Miller

Teatrografie selectivă: *Pe cheiul de Vest* de Bernard-Marie Koltès, regia Felix Alexa, Studioul Casandra, 1991; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, regia Felix Alexa, Teatrul Național București, 1991; *La Țigănci* de Mircea Eliade, regia Alexandru Hausvater, Teatrul Odeon, 1993; *Ondine* de Jean Giraudoux, regia Horea Popescu, Teatrul Național București, 1994; *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, regia Felix Alexa, Teatrul Național București, 1995; *Orfanul Zhao* de Ji Junxiang, regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1995; *Frații* de Sebastian Barry, regia Alexandru Dabija, Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, 1995; *Mult zgomot pentru nimic* de W. Shakespeare, regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1996; *Chira Chiralina* după Panait Istrati, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, 1996; *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O’Neill, regia Alexandru Dabija, Teatrul „Nottara”, 1998; *Saragosa – 66 de zile* după Jan Potocki, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon și Theater der Welt din Berlin, 1999; *Alchimistul*, dramatizare de Radu Macrinici după Paulo Coelho, regia Anca Maria Colțeanu, Teatrul Odeon, 2002; *Aici nu se simte* de Lia Bugnar, regia Alexandru Dabija, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2002; *Oblomov* după I.A. Goncharov, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra”, 2003; *Cum gândește Amy* de David Hare, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic, 2005; *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, regia Alexandru Dabija, Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, 2005; *Elizaveta Bam* de Daniil Harms, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra”, 2006; *Burghezul gentilom* după Molière, regia Petrika Ionescu, Teatrul Național București, 2006; *Eduard al III-lea* de William Shakespeare, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul Național București, 2007; *Lear* de W. Shakespeare, regia Andrei Șerban, Teatrul „Bulandra”, 2008; *Hamlet* de W. Shakespeare, regia Radu-Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2008; *Toți fiii mei* de Arthur Miller, regia Ion Caramitru, Teatrul Național București, 2009; *Breaking the Waves sau Viața biecurântată a lui Bess* de Lars von Trier, regia Radu-Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2009; *Uriașii munților* de Luigi Pirandello, regia Silviu Purcărete, Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 2009.

A consensat Andreea DUMITRU