



100

GEORGE BANU

Convorbiri teatrale

FESTIVALUL INTERNATIONAL
DE TEATRU DE LA SIBIU

NEMIRA



Cuprins

PREFAȚĂ

Mărturia noastră comună sau despre gândirea orală 5

FELIX ALEXA

Sunt un regizor intuitiv 11

EUGENIO BARBA

Tu ești tradiția în propria ta viață 19

KLAUS MARIA BRANDAUER

Teatrul este solidaritate 33

DRAGOȘ BUHAGIAR

Când construiesc ceva care rămâne ca un monument

pe scenă mă gândesc că e ceva putred în mine 49

CONSTANTIN CHIRIAC

Cum pot eu să fac ca să meargă lucrurile mai bine

la mine acasă? 63

ALEXANDRU DABIJA

Oamenii vin la teatru în primul rând ca să fie împreună .. 75

**PIPO DELBONO**

- Scopul meu e să găsesc armonie în lipsa de armonie
din cotidian 89

EMMANUEL DEMARCY-MOTA

- Poveștile spuse prin artă pot ajuta omenirea
să aibă o evoluție normală 103

LEV DODIN

- Ne-am dezvălățit și să-l privim, și să-l ascultăm
pe celălalt 129

DECLAN DONNELLAN

- Nu există secrete, ci doar experiență 141

BERNARD FAIVRE D'ARCIER

- Multiplicarea festivalurilor nu e necesară 151

JEAN-JACQUES LEMËTRE

- Muzica îl ajută pe actor să fie propria lui vioară 169

KRYSTIAN LUPA, PIOTR SKIBA

- Tu și fascinația ta sunteti stăpânii timpului 181

MIHAI MĂNIUȚIU

- Îmi place să fac spectacole ca „forme orfane“ 193

WAJDI MOUAWAD

- Sunt nevoie unei forme fragile 207

SILVIU PURCĂRETE

- Sunt un rob al ochiului 221

PETER STEIN

- Scopul meu este să înțeleg și să fiu clar 235

ERHARD STIEFEL

- Masca e un obiect creat de un artist
pentru un alt artist 251



Foto: Archiva personală



100

FELIX ALEXA SUNT UN REGIZOR INTUITIV

Absolvent al secției de Regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică de la București, Felix Alexa¹ (născut pe 18 noiembrie 1967, la București, România) își face debutul cu un text de Bernard-Marie Koltès, *Zucco*, al cărui prim regizor este pe scena din România. Se distinge încă de la început prin atenția acordată textelor contemporane, care îi vor servi de materiale privilegiate pentru spectacole. Invitat de Andrei Șerban la Teatrul Național din București, va rămâne colaborator fidel al instituției și aici va pune în scenă câteva din reușitele sale remarcabile: *Livada de vișini*, *Visul unei nopți de vară*, *Revizorul*, *Sinucigașul*. Aceste texte din repertoriul rus și sovietic li se vor adăuga spectacole memorabile după dramaturgia modernă: *Terorism* de Frații Presniakov, *Chip de foc* de Marius von Mayenburg sau, mai recent, *Butoiul cu pulbere* de Dejan Dukovski. Se distinge prin forța concretă a viziunii

¹ Felix Alexa a participat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2013, cu spectacolul *Însemnările unui nebun*, producție ArCuB.

scenice, prin precizia detaliilor și calitatea interpretării spre care își conduce actorii. Felix Alexa revitalizează tradiția realistă a scenei românești, care și găsește la el expresia ei actuală, nici vetustă și nici arheologică. S-a impus și prin pertinență spectacolelor cu texte de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când teatrul integrează marile probleme de societate pe fond de dezvăluire a conflictelor interioare dureros explorate. Exemplare sunt cele două lecturi semnate la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, cu *Domnișoara Iulia* și *Pelicanul* de Strindberg, ambele revelând teatral dezbatările agitate și conflictele proprii dramaturgiei strindbergiene. Rămânând fidel aceluiași teritoriu dramatic, pune în scenă cu o rară pertinență *Pescărușul* lui Cehov la Seul. Constelația sfârșitului de secol al XIX-lea îi e propice, și acolo Felix Alexa, artist intens preocupat de destine individuale, își găsește teritoriul privilegiat de expresie.

Tot la Seul a făcut un spectacol shakespearean de mare succes, *Richard al II-lea*, unde discursul despre istorie și responsabilitate politică era în permanență afiliat dezbatelor subiective și agitației psihice. Felix Alexa e un mare regizor al neliniștii, neliniște personală sau neliniște a istoriei, căci e mereu interesat de ambele aspecte, reunite, asociate, ca în spectacolul memorabil *Butoiul cu pulbere*, după piesa profetică a războiului din Balcani, izbucnit de la nebunia megalomană a lui Miloševici.

Este pedagog și astfel întreține o relație constantă cu tinerile generații de actori, convocate să joace în texte inedite, contemporane, angajate. Felix Alexa se înscrie în spiritul acelei ramuri a școlii de teatru care s-a concentrat pe implicarea actorului în situații dramatice, directe, străine formalismului.

GEORGE BANU: Ești un regizor important pentru viața teatrală românească și europeană și faci parte dintre acei regizori care nu se rup de tradiția teatrală națională. Astăzi, pentru tinerii regizori marea tentație este să se prezinte ca inventatori ai propriilor lor identități. Aparținem, într-un fel (și accepți această idee), unei filiații și am sentimentul că prietenia care ne leagă vine și de aici. Care ar fi termenii filiației pe care cred că o recunosc la tine?

FELIX ALEXA: În primul rând, un fapt istoric: mă aflu, m-am aflat de la început între două lumi. Eram în Facultatea de Teatru când a căzut regimul comunist, după doi ani de studenție în comunism, în cel mai negru comunism. Următorii trei ani i-am petrecut într-un fel de libertate incipientă care a însemnat enorm, pentru că deschiderea era deodată imensă. Faptul de a mă afla între două lumi a contat foarte mult la început. Aveam toate reacțiile foarte puternice pe care le produce comunismul, în sensul cel mai opresiv al cuvântului. Când eram student în anul doi, înainte de Revoluție, cumva, plana deasupra mea perspectiva sumbră că mă voi duce într-un oraș îndepărtat din România, poate chiar minier, pentru a monta piese cu muncitori comuniști... Dar, deodată, iată-mă după '90 montând un text foarte modern și complet necunoscut în România la acea vreme, un text de Bernard-Marie Koltès, la Teatrul Casandra. Apoi a venit invitația lui Andrei Șerban de a monta la Teatrul Național din București, invitația lui Peter Brook de a lucra cu el la Paris, deci o cavalcadă aşa de puternică, încât istoria s-a rostogolit peste mine și m-a luat ca

un vârtej. Fiind între două lumi la început de drum, am putut să-mi extrag energia din istoria teatrului românesc, care era remarcabilă – energia venită de la celebri regizori români care se aflau sau nu se aflau în România. Mă refer la Lucian Pintilie, la Andrei Șerban... În minte și acum imboldul extraordinar pe care l-am avut când Pintilie, la invitația lui Andrei Șerban, a venit la spectacolul meu de la Casandra și a ținut să mă cunoască. Multă vreme m-am hrănit din această energie care venea din trecut, din trecutul teatrului românesc, iar noutatea astă extraordinară se deschidea aşa plenar în fața mea, ca un fel de lume nevăzută la care nu avusesem acces niciodată. Deci aş putea spune că da, categoric, senzația de pendulare între două lumi, cel puțin la începutul anilor '90, a fost foarte importantă pentru mine. N-a funcționat ca un element inhibitor, ci dimpotrivă, ceea ce m-a ajutat foarte mult. Așadar, s-a produs o avalanșă de elemente noi, care veneau pe un fond de alungare a ceea ce era rău înainte.

G.B.: O dimensiune importantă a „operei“ tale teatrale este interesul pentru text. Astăzi foarte mulți regizori preferă în spiritul timpului, imaginile. Aș vrea să știu cum îți construiești repertoriul, cum alegi textele. Cum s-a constituit această circulație constantă de-a lungul timpului, trecere onestă de la clasici la contemporani? Ce determină dorința de a pune în scenă un text și cum se materializează?

F.A.: Da, într-adevăr, am pendulat mereu între autori contemporani și clasici. Am început, spuneam, cu Bernard-Marie

Koltès, am continuat cu Marius von Mayenburg, pentru a trece la Cehov și Marivaux. Un spectacol pe un text clasic, apoi pe unul contemporan, o succesiune aproape permanentă. Se spune că trebuie „să știi când să alegi un text“. Cuvântul „știi“ eu l-aș înlocui cu „simți“. Sunt un regizor intuitiv, ceea ce într-un fel e bine, într-alt fel e rău. Am funcționat întotdeauna și în raport cu actorii într-un mod visceral, uneori prea visceral. Am avut întotdeauna o relație de tip senzorial cu actorii. Când actorii au resimțit aceeași tip de senzație, lucrurile au mers excepțional. Când nu, s-a declanșat o tensiune și atunci am început să conștientizez și să aplic o diplomatie care e, totuși, tipică regizorului de teatru. Dar recunosc că mie îmi place când lucrurile nu țin de partea diplomatică, ci funcționează senzorial, instinctiv, animalic, în sensul că regizorul se consideră uneori un îmblânzitor de fiare. Lucrul asta are și o parte bună, dar și unele părți periculoase, ca întotdeauna. Am simțit instinctiv nevoia de a mă apropia de clasici pe care i-am întâmpinat cu o anumită energie contemporană. Iată, revin la cuvântul „senzație“, și îl citez pe Peter Brook. El scria într-o carte că alege întotdeauna un text după o primă senzație nedefinită și neclară pe care o are când citește acel text. Apoi lucrurile se clarifică, apar detalii, imagini, chiar soluții regizorale, dar ele sunt un fel de magmă fără formă la început, care însă îți transmite o energie. Eu sunt unul din regizorii care acționează așa. Uneori regret că n-am un program de repertoriu mai bine constituit al textelor pe care vreau să le montez. Pe unele le-am iubit foarte mult

la un moment dat, dar n-am reușit să le pun în scenă atunci, iar acum nu le-aș mai pune deloc. Sunt texte pe care nu am vrut niciodată să le pun în scenă – cum ar fi textul lui Gogol, pentru spectacolul pe care l-am montat la ArCuB, *Însemnările unui nebun*, și cel pe care îl montez la TNB, *Revizorul*. Sunt texte care nu m-au bântuit înainte, sunt niște senzații de moment și s-au născut din ce-am simțit în jur, în lumea noastră contemporană, în relațiile dintre oameni, în ceea ce s-a degradat, într-un fel. Extraordinar autor de lumi fantastice, Gogol s-a hrănit și el din putreziciunea timpului lui. Cred că am simțit suficientă putrefacție în jur, încât să percep germanii și izul cadavrului care e societatea contemporană, care poate să stimuleze artistic și să proiecteze o nouă lumină asupra unui text ca *Revizorul*, de exemplu. În România sunt replici din *Revizorul* pe care le poți regăsi în modul cel mai profund în societate...

G.B.: E ce spunea Lucian Pintilie acum patruzeci de ani.

F.A.: Da. Din păcate, cum spunea și Pintilie acum patruzeci de ani, în alt sens, referindu-se la dictatură și la opresiune... Acum, într-un fel, lucrurile s-au diluat din punctul acesta de vedere, dar ce e profund denaturat, mistificat și mitocănesc a revenit la suprafață cu o forță extraordinară. Întradevăr, planurile acestea, cel contemporan și cel clasic, s-au amestecat, dar pentru mine au avut întotdeauna un numitor comun: implicarea senzorială.

G.B.: Recent, am consacrat un număr al revistei *Alternatives théâtrales* unui aspect extrem de interesant, care definește mulți regizori. Regizorii lucrează cu o distribuție, dar, în același timp, marii regizori și-au găsit un „dublu“, un interpret care le satisfacă așteptările teatrale. Gérard Philipe răspundează așteptărilor lui Jean Vilar, Helene Weigel răspundează așteptărilor lui Brecht. În România, George Constantin răspundează complet așteptărilor lui Radu Penciulescu, iar Gheorghe Dinică, celor ale lui David Esrig. În ultimul timp, ai lucrat des cu Marius Manole, un actor pe care l-am revăzut în nenumărate spectacole. Iată o întrebare dificilă: Când și pentru ce se produce această întâlnire exemplară și emblematică dintre un regizor și un actor, care devine, într-un fel, Stradivariusul lui, cu care întreține o relație de împlinire reciprocă?

F.A.: *Revizorul* la care lucrăm acum este al zecelea spectacol pe care îl fac cu Marius Manole. Într-un fel, pot spune că eu l-am descoperit când juca într-un spectacol la Brăila, acum zece ani. Iată, au fost zece ani în care, într-un ritm mai mult sau mai puțin strâns, am făcut zece spectacole. Și, cred, am constituit acel cuplu regizor-actor indisociabil și util amândurora. Dincolo de variații, un regizor nu poate fi decât să satisfăcăt când își descoperă... Actorul.

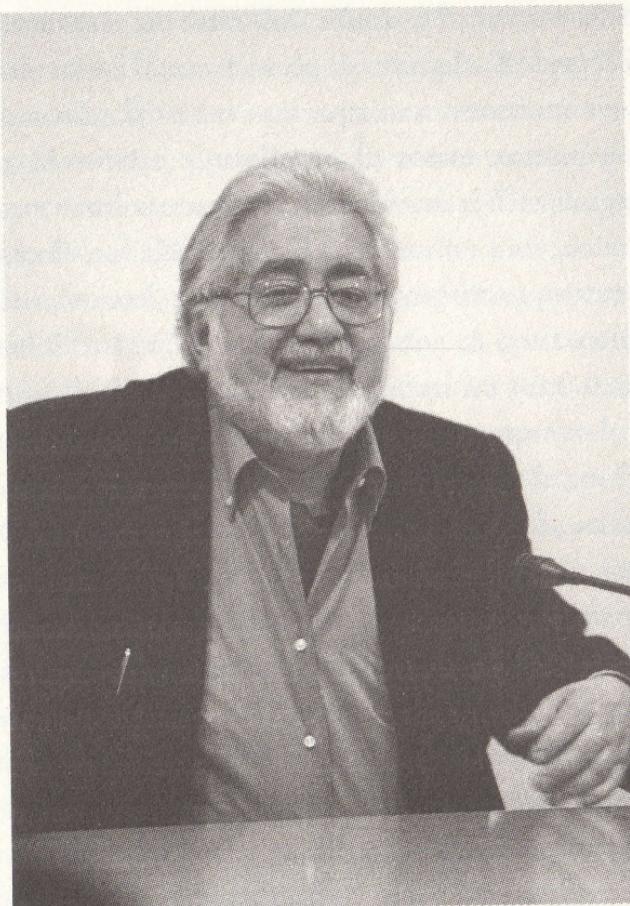


Foto: Arhiva personală



LEV DODIN

NE-AM DEZVĂȚAT ȘI SĂ-L PRIVIM, ȘI SĂ-L ASCULTĂM PE CELĂLALT

Lev Dodin¹ (născut pe 14 mai, 1944, Novokuznețk, Rusia) este directorul celebrului Malii Teatr din St Petersburg, unde a impus un repertoriu și a constituit o trupă de excepție, în strânsă legătură cu școala de teatru pe care o animă: pentru el, teatru și pedagogia se asociază asemenea vaselor comunicante. Lev Dodin aparține marii tradiției a teatrului rus, al cărei termen originar este Stanislavski: el nu e meyerholdian, ci un stanislavskian nedogmatic, adaptat modernității, preocupat de un teatru vital, adevărat, uman. Teatrul său e un teatru unde actorii se implică afectiv, fără a sacrifica plăcerea jocului. Dodin adaptează moștenirea Teatrului de Artă

¹ Lev Dodin a participat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2014, cu spectacolul *Intrigă și iubire*, adaptare după Friedrich von Schiller, Maly Drama Theatre – Theatre of Europe. În cadrul aceleiași ediții a primit și o Stea pe Aleea Celebrităților. Dialogul din volumul de față a avut loc cu acest prilej.

moscovit la condițiile teatrului contemporan, care asociază memoria și reînnoirea. Lev Dodin s-a impus pe scenele europene grație celebrului său spectacol *Frați și surori*, pe care l-a tratat cu o libertate surprinzătoare, amestec de precizie mimetică și de fluiditate teatrală. El se bazează pe datele epice ale romanului lui Fiodor Abramov și urmărește destinele personajelor confruntate cu tragedia războiului plasat sub semnul mitologiei staliniene. Apoi el va adapta, cu un succes egal, și romanul *Viață și destin* de Vasili Grossman, care reconstituie tragediile Rusiei și ale terorii staliniste, care s-a exersat cu o ferocitate inumană. Teatrul reprezintă pentru Dodin posibilitatea de a restitui mari aventuri epice pornind de la opere care au marcat și au descris o societate. În acest sens, el a semnat – moștenire rusă – marele spectacol cu *Posedații* lui Dostoievski, dar și extraordinara adaptare a romanului *Cevengur* de Andrei Platonov, care se înscrie în această filiație și denunță crimele comise de „viziunile“ ute pice ale iluminaților ruși, de dinainte și de după Revoluția din Octombrie. Astfel, Dodin a realizat un ansamblu dual ce reunește Dostoievski și Platonov, pentru a denunța în comun proiecțiile terorii comuniste. Lev Dodin va fi acela care, în mod excepțional, va reuși să semneze spectacolul postcomunist de excepție *Gaudeamus*, realizat cu studenții săi, care în mod coral expun ororile trăite în armată și detenorarea educației sub regimul autorității absurde, spectacol emblematic al unei epoci noi, care începea în anii '90. Regizorul a semnat în ultimul timp spectacole admirabile, adorate sau contestate, îndeosebi pe textele lui Cehov, pe care refuză să-l modernizeze abuziv și căruia caută să-i

sesizeze ecoul viu, neafectat de timp. La Sibiu a prezentat un spectacol magnific cu *Intriga și iubire* de Schiller, care reînvia cu o pertinență rară expresia sentimentelor pe scenă, un spectacol despre iubire într-o lume violentă. Dodin prezerva aici dreptul prețios la emoție pe o scenă seducătoare prin splendoarea imaginilor și bucuria jocului.

GEORGE BANU: Problema formei, care, aşa cum e și normal, îi preocupă intens pe creatori, este strict legată de dimensiunile locului teatral. E valabilă și pentru creația ta regizorală, și pentru activitatea de director la „Teatrul Mic“, căci asta înseamnă Malii Teatr?

LEV DODIN: Interesantă întrebare! Nu prea m-am gândit la co-relarea dimensiunilor, a anvergurii spațiale a unui teatru cu anvergura demersului. Dar, dacă îmi pun această problemă, aş spune că nu ştiu dacă există, dar că ar trebui să existe o legătură directă, fiindcă aşa-zisele teatre mici, adică de mici dimensiuni (aş numi în primul rând Piccolo Teatru, ca fiind exemplar, sau Teatrul de Artă din Moscova al lui Stanislavski, care era destul de mic pentru concepțiile acelor timpuri și se deosebea izbitor, ca dimensiuni, de teatrele imperiale, iar lumea se mira că Shechtel a construit pentru Stanislavski o sală atât de mică), se concentrează, într-un fel sau altul, pe om. Nu dimensiunile mari, de filarmonică, de operă, de teatru național, ci doar dimensiunile mai „umane“ îți permit să te ocupi de om pe scenă, să-l faci compatibil cu

scena, să-l poți observa. Cred că toate bombele teatrale care au explodat și încă pot exploda sunt legate, indiscutabil, de un singur lucru: de om. Acum se experimentează foarte mult și suntem pasionați de tehnologiile moderne (mai ales în teatrele mari), de computer, de sistemele video etc., de tot ce mărește chipul omenesc la dimensiunile ecranului. Astfel, ne pierdem capacitatea de a privi chipul propriu-zis al omului, pur și simplu fața lui. Un teatru de dimensiuni relativ mici îți permite să îmbini o montare puternică (pentru o montare puternică nu e nevoie de prea mult spațiu) și o microregie: simplul tremur al buzelor, o lacrimă pe obraz, simplă... simplă... strălucire a ochilor, faptul că omul roșește, toate astea mi se par mai prețioase decât o amplificare din cauza căreia noi încetăm să privim. Ne-am dezvățat și să-l privim, și să-l ascultăm pe celălalt. Mă gândeam că pe vremuri, înainte de revoluție, un Troțki sau un Lenin, adresându-li-se oamenilor, poate unor grupuri de zeci de mii de oameni, vorbeau fără microfon și erau auziți. Astăzi Putin sau Obama, când vorbesc în fața a o mie de oameni, au obligatoriu în spate un ecran care îi mărește de zeci de ori. Totuși, nu știu de ce, nimeni nu se uită cu atenție la acel ecran. Vocea e, și ea, mult amplificată, totuși deseori vezi în sală oameni dormind. Așa și la teatru. Ne-am dezobișnuit să auzim tremurul vocii umane. Acum se proiectează – eu sper că nu se va realiza – o clădire nouă pentru teatrul nostru, iar eu îmi fac o mulțime de griji, de un an mă zbat să nu fie mare, explic mereu că trebuie să construim un teatru de mici dimensiuni, că n-avem nevoie de o sală pentru o mie