

**Alexandru DABIJA:**

*„Ador repetitiile  
și de aceea fac meseria asta...”*

Sala 2 a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara – este vorba de o modernă sală de teatru, cu cabine și dotări scenotehnice pe măsura cerințelor prezentului, sală amenajată în interiorul unei construcții din timpul împărătesei Maria Tereza, fostă pulberărie, apoi manej, clădire care păstrează în arhitectura ei exterioară o parte din istoria orașului – a avut loc, la finalul stagiunii trecute, sub o stea norocoasă, premiera în vizită, în regia lui Alexandru Dabija. Sala este o realizare notabilă a echipei manageriale căreia Ada Hausvater, director general, a știut să-i transfere o bună parte din entuziasmul ei recunoscut și o anume încăpățănare de a merge mai departe, în ciuda piedicilor. Cu același spectacol, în vizită, teatrul și-a deschis noua stagiune; e un spectacol realizat cu multă dăruire de către distribuție, făcut cu bucuria întâlnirii dintre actori și Alexandru Dabija.

**Crenguța Manea:** *Vă propun să începem discuția de la text. Roland Schimmelpfening nu este un dramaturg prea frecventat în teatrul românesc, în ciuda reputației sale europene. Vizită la tata – scene și schițe, piesa pe care ați montat-o la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, cu titlul În vizită, este un text care are în centrul său crizele de familie, situațiile pe care o familie le ascunde, imaginea despre sine pe care dorește să o întrețină. Cred că e o zonă care vine în prelungirea temelor regizorale ale lui Alexandru Dabija. Despre aceasta e vorba?*

**Alexandru Dabija:** Da, plecând de la titlu, exact asta e, o tematică de care mă ocup de câțiva ani buni.

**C.M.:** *Și de ce ați ținut să faceți acest spectacol în acest teatru, cu această trupă?*

**A.D.:** Motivele sunt extrem de banale, pur conjuncturale; e un contract inițiat cu ceva timp în urmă; „ne tocim” de vreo trei ani.

**C.M.:** *Ce anume negociați?*

**A.D.:** Un text; am trecut prin vreo trei propuneri, am dat diferite probe; m-am străduit să plecăm de la cea mai bună propunere, care să împace gândurile și dorințele mele de a lucra un anume fel de text cu planurile Teatrului Național din Timișoara, un teatru vii, pus pe fapte mari.

**C.M.:** *Un teatru ambițios, care vrea să încerce diverse experiențe artistice.*

**A.D.:** Extrem de ambițios! Mi-au propus un text foarte cunoscut al dramaturgului, *Noaptea arabă*.

**C.M.:** *Montat și de Theo Herghelegiu, la Teatrul Mic, și de Radu Nica, la secția germană a Teatrului „Radu Stanca” din Sibiu.*

**A.D.:** Atunci mi-am amintit că aveam demult un text – de fapt, un *draft*, piesa nu era finalizată – trimis imediat după ce Schimmelpfening l-a scris; l-am propus teatrului și așa s-a legat; cam asta e povestea și încă mă mai întreb în ce măsură li se potrivește, se potrivește foarte tare ambiției lor. De asta am și vrut să montez un text foarte modern ca tip de scriitură.

**C.M.:** *Prin decupaj, are o formă dramaturgică aproape cinematografică, o montare a secvențelor în cheie realistă combinate cu altele suprealiste, onirice chiar.*

**A.D.:** Exact, eu nu sunt foarte aproape de acest tip de dramaturgie, nu mă simt foarte în largul meu, e o încercare și pentru mine. Totuși, de ce spun că li se potrivește într-un fel, și în altul, nu. Este un text pentru actori cu o maturitate artistică deosebită și din acest punct de vedere actorii teatrului din Timișoara mai au mult de acumulat.

**C.M.:** *Rețin de la repetiții insistența cu care atrăgeați atenția asupra faptului că scenele acestea atât de condensate dramaturgic, pentru a putea fi reținute de memoria publicului, trebuie jucate cu o anume intensitate și cu o foarte mare atenție asupra detaliului.*

**A.D.:** Există o probă olimpică, săritura în lungime, în care alergi, îți iei un elan mare și poți să sari chiar nouă metri. Dar există și săritura de pe loc, o făceam și la orele de educație fizică. Ei bine, tipul de dramaturgie căruia îi aparțin și textele lui Schimmelpfenning seamănă, pentru actori, cu săritura de pe loc; este un elan extrem de încordat, pe o durată extrem de scurtă și a cărui pregătire nu trebuie să o vezi, iar asta presupune un anume stil de joc. Pentru mine, maturitatea artistică înseamnă, în cazul acesta, experiența de a face teatru într-un anume tip de dramaturgie; nu e vorba de pregătirea tehnică actoricească, ci, mai degrabă, de un anume climat spiritual teatral și cultural, în care actorul are exersată o reacție mult mai rapidă și mult mai personală. Actorii noștri se ascund foarte bine în spatele rolului. În textul lui Schimmelpfenning e vorba despre o atitudine mult mai personală; nu e neapărat problema să faci personaje, ci să înțelegi foarte bine despre ce este vorba în text.

**C.M.:** *Afirmați odată că cea mai mare bucurie a întâlnirii cu o trupă este aceea a unei anumite pedagogii teatrale; forma dramaturgică a piesei lui Schimmelpfenning s-ar putea înscrie în demersul unei pedagogii teatrale?*

**A.D.:** Da, așa se întâmplă în felul meu de a lucra de obicei; mă apropii de un text, de o trupă cu care n-am mai colaborat, și învățăm și unii și alții, linia nu e foarte clar trasată între cine și cui predă.

**C.M.:** *E vreodată clar precizată?*

**A.D.:** Câteodată, da. Atunci când există o propunere regizorală extrem de solidă, când știu foarte bine ce vreau să fac, când nu sunt foarte tare apărat de autor, în cazul textelor adunate și făcute de mine (cum s-a petrecut cu *Punguța cu doi bani*, la Piatra Neamț); în cazurile acelea, e mult mai simplu. Aici e mai complicat, e o abordare mai curând umană, culturală; mă refer la lucrurile care se spun pe scenă, la problemele pe care le atacă textul, cum ne raportăm la ele și, puțin, despre tipul de scriitură, de arhitectură textuală căreia îi aparține piesa, implicit, și spectacolul. Eu respect textul, de obicei, și urmez arhitectura propusă de scriitor; în cazul acesta, e o arhitectură extrem de dificilă, făcută din segmente mici.

**C.M.:** *Care trebuie să se imbine perfect pentru a da coerență întregului.*

**A.D.:** E nevoie de rigoare, de concentrare; e un tip de efort care vine din conștientizarea problematicii; repet pentru a nu știu câta oară, trebuie să știi exact despre ce e vorba în text; sunt trepte care sunt jucate cu multă ideologie, trebuie să militezi cu un astfel de text, nu doar să îl joci. Trebuie să fii de acord cu problematica, ca și cum ai apăra focile, ca ecologiștii, E nevoie de oameni, de o trupă extrem de implicată în problemă.

**C.M.:** *Pentru că vorbeați despre anume universuri culturale în care se plasează textele dramaturgice care contează, aș vrea să observ că în vizită trimite și la lumea lui Cehov – o lume de care nu o dată v-ați apropiat – prin relațiile dintre personaje, prin nevrozele și eșecurile lor.*

**A.D.:** Revenim la ceea ce spuneți la început, din perspectivă mitologică și culturală; ce se ascunde în spatele acestor relații. Nu e doar tematica cehoviană în acest text. Schimmelpfenning combină foarte inteligent, în manieră personală, teme majore ale culturii europene. Iar comentariul său la problemele deschise de Milton, în ceea ce privește relațiile dintre bărbat și femeie, este unul extrem de subtil; piesa poate fi subiect de studiu în școlile de teatru.

**C.M.:** *Nu întâmplător, Helmut, tatăl, este anglist și traducător al Paradisului pierdut. Teme din Milton se regăsesc în piesă și, poate cea mai accentuat pusă în pagină, este aceea a vinovăției; toate aceste trimiteri sunt explicit formulate în construcția textului. Și, ca într-un joc intelectual, subterane rămân legăturile pe care spectacolul le avansează, acelea pe care spectatorul urmează să le descopere.*

**A.D.:** Bineînțeles, nu e vorba de un furțișag! E atitudinea auctorială modernă de a combina lucruri existente, de a lumina dintr-o perspectivă proprie, de a cita subtil sau de a parodia cu



haz. Iar Omul este obiectul principal al cercetării lui Schimmelpfenning. De aceea m-a și atras, ca și Albee care face texte teribil de dure, de șocante, dar cu un condei americanesc.

**C.M.:** *E adevărat că amintește de Capra sau Cine e Silvia prin îndrăzneală și comedia atroce, dureroasă.*

**A.D.:** În ultima vreme, încerc să dezbat în spectacolele mele și problematica sexualității, locul ei în mintea și în preocupările noastre; e un lucru greu de făcut și mă refer la tipul de climat spiritual, cultural, la tipul de civilizație. Împreună cu Hetti Stürmer, remarcam într-o seară, în piața centrală a Timișoarei, plină de cafenele, că nicăieri nu exista un handicapat, un cărucior; la o singură masă a apărut unul, un neamț. Hetti se întreba dacă ei există; există dar se ascund, refuză să iasă. Despre asta e vorba... asta încerc în spectacolele mele și e greu. Când spun greu, asta înseamnă că încerc o ușoară și vagă dezamăgire, pentru că nu știu dacă reușesc. Spectacolele, poate, ies – *Capra...*, ultimele, cele după dramatizări de Cehov – dar punctele pe care eu aș vrea foarte tare să le ating și să le aduc în față, nu explicit, nu cu degetul în ochi, sunt privite cu reticență în continuare, evitate. Problematika sexuală, care ne domină într-un fel viața, reprezintă una dintre preocupările majore ale gândirii teoretice, în ultimii zeci de ani. Dar se discută greu; nu cu fereală, nu e vorba de rușine, de tabuuri în acțiuni, de limbaj (chiar ne punem poalele-n cap prea des și prea mult!). *În vizită* e o piesă care atacă problemele profunde legate de sexualitate pornind de la Milton și de la *Paradisul pierdut*, citat atât de des – sexualitatea ca dimensiune majoră a ființei umane, un lucru despre care vorbim cu greu, așa cum nu îndrăznim să ieșim cu cărucioarele la bere.

**C.M.:** *O sexualitate care e acceptată dacă e drapată de o formă ordonată și care sperie și fascinează prin mister, în egală măsură, atunci când scapă controlului.*

**A.D.:** Șansa face, șansa pură, să dau zilele acestea peste o frază a lui Mrožek care spune multe despre preocupările mele din ultima vreme: „Erotismul este singura formă reală de anarhie pe care o cunoaște universul” – poate citez aproximativ. Apare în ultima carte scrisă după afazie, Sławomir Mrožek redescoperind limbajul. Fraza a sunat pentru mine ca un clopoțel; când vorbim despre sexualitate, implicit și despre erotism, ne complicăm, analizăm. E firesc să încercăm să înțelegem, dar cred că esențial este faptul că ne sperie foarte tare această dimensiune anarhică pe care nu o putem controla. Din acest punct de vedere, textul lui Schimmelpfenning e perfect, creează această senzație de frică, mie cel puțin, și aș vrea să o transmit și spectatorilor. Te cuprinde frica de ceea ce se poate întâmpla în locurile mai ascunse ale ființei noastre.

**C.M.:** *Cine citește aceste rânduri să nu-și imagineze că e vorba despre un spectacol morbid sau didactic. În vizită are un umor nebun și e posibil să ne lăsăm seduși doar de acest inveliş comic.*

**A.D.:** De fapt, așa facem întotdeauna. Și la Shakespeare râdem ca să ne apărăm...

**C.M.:** *Am remarcat un lucru legat de felul în care ați gândit acest spectacol din punct de vedere vizual: un raport fluid, dinamic, între ceea ce se vede din spațiul material și imaginile reflectate de oglinzi, de materialele transparente, translucide. Există un permanent joc cu imaginile reflectate, întrezărite, ghicite, cu umbrele proiectate pe ecranul ce desemnează o fereastră.*

**A.D.:** Am folosit – cu haz, cred eu – o sumă de locuri comune ale percepției și analizei semnului teatral, cam tot ce s-a adunat în teatru pentru a crea iluzia: oglinda, geamul, transparența, semitransparența, umbra. Sunt luate dintr-un sac comod al teatrului, tratate ușor ironic.

**C.M.:** *Raportul dinamic dintre materialitatea, concretețea prezenței umane și imaginea ei reflectată pune în discuție capacitatea personajelor de a se multiplica sau de a-și fragmenta identitatea, de a se analiza, supraveghea, spiona.*

**A.D.:** Ce facem și noi tot timpul.

**C.M.:** *Personajele fură cu coada ochiului imaginea lor din oglindă. Foarte frumoasă și teatrală este încercarea actorilor – de multe ori reușită – de a plonja din starea civilă în cea a personajului.*

**A.D.:** Da, e un lucru foarte important în spectacol, și în teatru, în general. Cred că acest aspect ar fi bine să se confunde cu performanța actorilor; e ceea ce vedem și admirăm la actorii care vin de pe alte meleaguri, posibilitatea de a sări foarte repede – săritura de pe loc, nu! – dintr-o parte în alta. De aceea, cred, îi admirăm atât de mult pe actorii unguri care au, datorită disciplinei și rigorii, un autocontrol și o performanță maximă. Or, noi suntem maeștri la improvizație, lacrimă, datul în stambă și alte patetisme. Din punctul meu de vedere, omul contemporan, noi înșine avem această capacitate, acum, de a trece mult mai rapid de la o stare la alta, de a sări dintr-un spațiu în altul, real sau virtual, de a trăi mai repede. Nu văd de ce teatrul ar renunța la montajul acesta extrem de rapid, la secvențialitatea vieții, cu preocupările atât de diferite pe care ni le născocim. E un lucru pe care școala de actorie ar trebui să-l dezvolte, să-l pună la dispoziție ca pe un alfabet. Nu e nimic nou sau modern, este complementaritatea dintre Stanislavski și Brecht, posibilitatea de a sări continuu din personaj în actor; nu se mai studiază și se transmite oarecum artizanal, cu diferite ocazii și experiențe, când actorii sunt puși în situația asta. Interactivitatea care a dominat teatrul în ultimii zeci de ani, adresarea directă către spectator, ciupirea, înghiontirea și luarea lui la palme n-au creat decât o senzație falsă de apropiere; spectatorul rămâne în continuare în banca lui și, din când în când, câte unul mai țâcănit intervine, dar tot dinspre zona histrionică, devine brusc și el un actor, acolo.

**C.M.:** *Să discutăm și despre zona sonoră a spectacolului.*

**A.D.:** A, am multe de spus aici, despre muzică, sunete; relațiile dintre personaje sunt influențate, la un moment dat, și de „un neaz” evident. Sunt mai mult un om al urechii decât al ochiului, am declarat-o în mai multe rânduri; cred foarte tare în auz, mai mult decât în celelalte simțuri. Auzul îmi determină foarte multe acțiuni.

**C.M.:** *Auzul păcălește mai puțin?*

**A.D.:** Nu știu, pur și simplu așa s-a întâmplat; dacă aș sta și aș medita mai mult, cred că aș găsi și niște rațiuni. În orice caz, pentru mine universul se exprimă, în primul rând, sonor; când spun universul, mă refer la ce știe toată lumea, cerul cu stelele (*râde larg*); lumea din jur, mi se relevă sonor.

**C.M.:** *În spectacol, există scene – chiar și începutul – cu o combinație foarte elaborată, aproape matematică, cu dozaje fine, între muzică, zgomote, prezențe domestice (uși și ferestre care scârțâie, vânt, șoapte, lătrături). În timpul repetițiilor, insistați foarte mult asupra respectării, cu exactitate, a reglajelor sonore.*

**A.D.:** În general am mare grijă, și, în special, la acest spectacol. Se manifestă, poate, și un soi de frustrare pentru că la spectacolul *Pyramus & Thisbe 4 you*, de la Odeon, din cauza unor probleme tehnico-organizatorico-administrativo-românești și mici scandaluri în teatru, m-am enervat și am scos muzica din spectacol. De tot! Probabil am rămas cu bagajul ăsta de nemulțumire în suflet și de aceea la acest spectacol, *În vizită*, am utilizat mult sunetul; am ales lieduri de Schubert, cu texte foarte frumoase, o uvertură din oratoriul *Creația* al lui Haydn – este inspirat direct din *Paradisul pierdut*.

**C.M.:** *Dar apare și o baladă rock, de o sonoritate nostalgică.*

**A.D.:** Este o alegere foarte subiectivă, vestitul *Moody Blues*, muzica adolescenței mele din anii '70; bătrâneii din spectacol își trăiau tinerețea cam în acea epocă.

**C.M.:** *Sunt scene în spectacol de o intimitate răvășitoare, nu ușor de susținut de către distribuție. Cum ați ajuns la această formulă?*

**A.D.:** E un text dificil și am avut mai multe etape în precizarea lui; e greu pentru actori să se livreze și asta nu mai ține de forța actricească, ci de personalitatea fiecăruia. Doar propria personalitate te poate face să te dai total publicului, nu interpretarea unui rol. Acestea sunt texte dificile pentru că zona de intimitate, de profunzime, este atinsă nu la nivelul cuvântului; trebuie să înțelegi despre ce este vorba, dar ca să poți să joci, să transmiți ce vrea să spună neamțul, trebuie să fii capabil de o emoție infernală care n-are nicio legătură cu cuvintele pe care le rostești, ci cu propria ta personalitate; și din acest punct de vedere e foarte greu să faci distribuția. Nu am văzut, dar am auzit de montarea lui Schimmelpfenning – el își montează textele – în care spectacolul e

făcut numai cu actori tineri, fără a ține seama de vârstă, de tipologii; poate că e mai bine. Eu sunt dator unui teatru psihologic și fac relațiile dintre părinți și copii ținând seama de vârsta actorilor. Mă interesează foarte tare bătrânii, cum gândesc, cum se raportează un om în vârstă la o problemă acut contemporană; și mi se pare mai interesant de aflat părerea cuiva care se apropie de final, decât a cuiva care începe. Cred că e un text care se potrivește foarte bine unei trupe numai de tineri, dedicați subiectului, mai bine, poate, decât unei distribuții clasice, așa cum am făcut-o eu. Dar nu e o nemulțumire la adresa actorilor, nici vorbă de așa ceva, s-au achitat de tot ceea ce le-am cerut.

**C.M.:** *Cum s-a născut spațiul acestui spectacol, casa familiei?*

**A.D.:** Hetti Stürmer și cu mine ne cunoaștem de multă vreme, dar până acum nu am colaborat, ne-am propus de foarte mulți ani să facem un spectacol împreună. Eu îl admir pe Stürmer pentru tipul de monumentalitate a decorului pe care-l face, el spunând că e interesat de minimalismul din spectacolele mele; eu îl tot laud pentru ce face cu Silviu Purcărete și el îmi spune că ar vrea să lucreze cu o masă și cu un scaun, așa cum fac la Teatrul Act. Venim din două extreme; el vine dintr-un teatru puternic expresiv vizual, profund gândit și ne-am întâlnit într-o zonă foarte simplă care ne-a scutit pe amândoi de o elaborare chinuită a unei soluții de decor.

**C.M.:** *Pentru această colaborare, ce a contat, în primul rând?*

**A.D.:** Ne-a legat textul. Hetty e un cititor perfect de piese de teatru, unul dintre rarii scenografi care are această capacitate de a aduce lumea textului în decor pentru că citește aplicat textul. Între oamenii de teatru, există legenda scenografului care habar n-are de piesă și care se trezește mirat în finalul spectacolului că un erou moare... Ne-am întâlnit în studiul textului, suntem doi oameni care pornesc de la text. N-a fost greu, pentru că textul ne-a trimis pe amândoi înspre soluția aceasta; (*cu un aer șăgalnic*) noi am pornit să facem ceva minimalist, chiar firav, și a ieșit un soi de catedrală, da' mai domestică; a ieșit un decor foarte serios care sprijină textul perfect pentru că am răspuns cerințelor. Ne înțelegem foarte bine pentru că ne raportăm și comunicăm prin intermediul autorului, nu prin imaginația regizorului, a unei lumi pe care o propune independent de text; nu spun „acesta e textul, e minunat, se petrece într-o casă, dar eu vreau să plasez spectacolul în Munții Stânci, într-o peșteră” – e vorba despre o casă și am făcut o casă. Adică, Hetty a făcut-o. La un moment dat, ne-au unit preferințele plastice, mă refer la repere ale istoriei artei plastice.

**C.M.:** *Este folosită și o recuzită care descrie o atmosferă grotesc-comică: animale și păsări împăiate, destul de jumulte, care amintesc de gloria apusă a unor victorii cinegetice, semn și al unei masculinități în derivă, în prezent.*

**A.D.:** Piesa are o astfel de dimensiune care ar trebui regăsită și în spectacol, am intenționat asta, am vrut să aibă o atmosferă de grotesc-burlesc...

**C.M.:** *Recuzita spectacolului în vizită e aleasă cu un respect al detaliului și o știință impecabilă a transformării materialității de pe scenă în impuls emoțional. Și așa vrea să vă dau un detaliu de la repetiții; la una dintre repetițiile finale, paharele – care trebuie să se spargă la momentul împușcături, creând un moment de o maximă tensiune dramatică, un fel de explozie – au alunecat de pe consola unde erau așezate și au sunat oarecum fâșâit. Hetty, aflat în sală, nu a întrerupt repetiția, dar, la discuția de după, cu o răbdare pe măsura unei investigații condusă de servicii secrete, a descoperit că în locul paharelor de sticlă fuseseră plasate altele de plastic, fără a fi avertizat. „Economii, Horațio, economii...”*

**A.D.:** Vorbim de un mare scenograf pentru care aceste lucruri sunt primare.

**C.M.:** *Și tot în detaliu sunt lucrate și luminile, spectacolul având momente de plasticitate picturală, dar nu în sine, ci creând atmosfera specifică lumii de pe scenă.*

**A.D.:** Mi se pare extrem de izbită zona de culoare; jocurile de culoare schimbă decorul și pun în valoare anumite colțuri ale casei. Lumea aceasta capătă un soi de decadență prin frământările pe care le are familia ajunsă în dizoluție; în orice familie se ajunge la un moment dat la crepuscul, în orice familie, care presupune o uniune liberă dintre un bărbat și o femeie, apare la un moment dat disperarea, disperarea copiilor care au apărut nu neapărat pentru că

au vrut-o, disperarea adulților. Sunt situații pe care le trăim fiecare dintre noi la diferite vârste și, chiar dacă sunt experiențe chinuitoare, mai trist ar fi să nu le avem deloc, chiar dacă ating o zonă crepusculară.

**C.M.:** *Iar plasticitatea spectacolului exploatează cromatica apusului.*

**A.D.:** Să-i lăsăm pe cronicari să vadă.

**C.M.:** *De ce nu vă plac cronicarii?*

**A.D.:** Marea lor majoritate ar cădea la mine examenul de limba română (zâmbește mucaliti!)

**C.M.:** *Sunteți nedrept! E vestită și asta, la fel ca și afirmația că o cronică eficientă trebuie să apară a doua zi după premieră. Un spectacol are un timp de coacere (nu mă refer la timpul de lucru, propriu-zis) de luni, poate, uneori, de ani; or, pentru a comenta un astfel de spectacol, pentru a re-face drumul regizorului și al trupeii, e nevoie de documentare și reflecție, nu se poate scrie peste noapte; o recomandare sau „o execuție”, poate.*

**A.D.:** Ce discutăm noi acum poate interesa un spectator care a văzut montarea, îi poate răspunde la unele întrebări, îi poate trezi interesul, îi poate completa informația. Cine scrie o cronică trebuie să aibă „andrisant”, să știe cui se adresează; marea majoritate a cronicilor se adresează direct creatorilor – poate fi folositor, uneori, dintr-un anumit punct de vedere – și e oarecum stupid pentru că e un dialog între zece, douăzeci de inși. Eu nu am mai citit cronici care să se adreseze celui care a văzut sau va vedea spectacolul...

**C.M.:** *Câte cotidiane sau săptămânale mai au pagină culturală?! Dar consider că în viața oricărei comunități consemnarea spectacolului teatral, discuțiile pe care acesta le poate genera sunt importante pentru acel climat cultural în care teatrul se dezvoltă.*

**A.D.:** Dar e bine să ne limpezim termenii și gândurile, cu atât mai necesară limpezirea ideilor; de cele mai multe ori nu sunt decât ego-uri inflamate, e o stare de „țâțeață” intelectuală care nu convinge pe nimeni.

**C.M.:** *Să revenim la scenă; pentru dumneavoastră, un spectacol odată terminat e un „paradis pierdut”?*

**A.D.:** Mda, frumos spus... mai are cineva, oare, răgazul să citească, din nou, cartea asta... Da, pentru mine e ca o alungare dintr-un spațiu extrem de privilegiat, cel al repetițiilor; ador repetițiile și de aceea fac meseria asta. Nu neg finalitatea spectacolului, dar el este atât de separat de repetiții, uneori este o distanță atât de mare... Pur și simplu, sunt experiențe teatrale care nu au nevoie de spectatori, cărora publicul nu le face bine.

**C.M.:** *Când Grotowski a îndepărtat publicul din sală, nu mai făcea teatru; era o experiență spirituală. Dar să mai rămânem în spațiul repetițiilor; vă regăsiți, vă recunoașteți aici?*

**A.D.:** Mă simt bine în orice tip de climat foarte, foarte sincer. Spațiul repetițiilor este unul extrem de onest și lipsit de ipocrizie; reprezentațiile spectacolului aduc și o doză de ipocrizie; primirea spectacolului, jocul social fac parte dintr-o zonă pe care n-o iubesc foarte tare.

**C.M.:** *Teatrul are această parte de mondenitate, de sute de ani e, și un joc social.*

**A.D.:** Eu încerc să-mi pun întrebări și să răspund foarte sincer, să-mi găsesc explicații și le aflu cu ocazia conversațiilor; sunt probleme care plutesc, dar nu întotdeauna există ocazia sau șansa să le verbalizezi.

**C.M.:** *În diferitele situații, distribuția aleasă vă oferă acest climat de încredere și sinceritate? Ce se întâmplă când el nu apare?*

**A.D.:** Nu există o certitudine, de multe ori e o loterie; pentru aceasta există și catastrofalele cuvinte „distribuție greșită” și mi s-a întâmplat de destule ori. Uneori ne grăbim; alteori, ne planificăm lucrurile foarte bine, dar există o serie de imponderabile în teatrul românesc, ce se întâmplă peste șase luni, cum stăm cu finanțările; nu poți fi sigur pe timp, pe disponibilitatea actorilor, pe sănătate. Din acest punct de vedere trăim frumos, dar imprevizibil... (zâmbește ironic, cu o ironie oarecum tristă)

**C.M.:** *Ar fi un bun final de interviu, dar vrem să aflăm mai multe. Care e următoarea aventură?*

**A.D.:** Mă întorc la „super-grupul“ pe care-l fac cu Dragoș Buhagiar și vom lucra împreună *O noapte furtunoasă* la Teatrul Național din Iași. Pentru mine, cred că va fi anul Caragiale.

**C.M.:** *O dragoste nu o dată mărturisită!*

**A.D.:** Revin mereu la Caragiale cu bucurie, iar *Noaptea* am mai lucrat-o; e unul dintre primele mele spectacole pe care l-am și iubit foarte tare. Cred că era unul foarte bun, cu adevărat bun, dintr-o altă vână decât cea din care se trag spectacolele mele de acum. Aveam mult mai mult curaj, îmi păsa mult mai puțin de rezultat, n-aveam niciun fel de grijă, unele erau spectacole chiar neîngrijite (acum fac spectacole destul de îngrijite). Mi-aduc aminte că în acea *Noapte*, agățasem, de peretele din fundul scenei Teatrului Tineretului, o cușcă în care un prieten cânta, la fagot, o parte dintr-o sonată de Beethoven; mi-am amintit și ce era atunci în mintea mea, un fel de reverență făcută lui Caragiale care era un mare fan Beethoven, făceam o referință la autor.

**C.M.:** *Și la scrisorile către Paul Zariffopol, în care îi transmite bucuriile sale de mare meloman și fin cunoscător al lui Beethoven.*

**A.D.:** Ca și Monsieur Jourdain, făceam fără să știu „proză“, intertextualitate, tot soiul de combinații, sofisticate astăzi, dar atunci îmi veneau pur și simplu. Atunci am făcut *Noaptea...* și *Conu Leonida...*, două spectacole pe care mi le amintesc cu mare drag, agresive, extrem de curajoase, frumoase, cum mi-aș dori să mai fac și astăzi; acum, combinațiile mele sunt mult mai intelectuale și mai pașnice.

**C.M.:** *Dar nu sunt cu nimic mai comode; la Pyramus & Thisbe 4 you se râde până la epuizare, dar nu e prea vesel, iar imaginea asupra teatrului – și a celui românesc, în special – este una necruțătoare, a felului în care cei din teatru se raportează la propria identitate și artă.*

**A.D.:** Facem un al doilea final de interviu (contrar opiniei uzuale, un bun spectacol de teatru trebuie să aibă două finaluri; și finalurile simfonice sunt lungi). În *Așteptându-l pe Godot*, există replica „Sfârșitul o să fie lung, dar frumos.“ Umor negru care disimulează neliniștea și nemulțumirea, chiar sarcasmul, dar nu exclude comoditatea, dimpotrivă, e un soi de sinucidere lentă.

**C.M.:** *E și o mărturisire despre sine?*

**A.D.:** E numai asta! Nu e o părere critică asupra lumii; în tot ceea ce încerc să fac în teatru, există un comentariu la propriile mele idei despre ce se întâmplă cu lumea asta. O sinucidere lentă și frumoasă.

**C.M.:** *„Femeile nasc deasupra unei gropi“... o altă replică din Așteptându-l pe Godot.*

**A.D.:** Să punem și o baladă rock pe final!

*Asocierile acestea de idei atât de surprinzătoare, pe o solidă armătură teoretică disimulată cu umor, ritmul conversației și naturalețea cu care vorbește despre pasiunile sale cu un aer de camaraderie intelectuală fac din întâlnirile cu regizorul Alexandru Dabija o mare plăcere. M-a convins să recitesc Paradisul pierdut și să-mi doresc să revăd apoi spectacolul în vizită. Cred că ar fi o experiență de încercat pentru mulți dintre noi...*