

DIALOGURI DE ATELIER

Abia numiți directori ai Teatrelor de Comedie și Mic, regizorii Lucian Giurchescu și Ion Cojar au fost asaltați de solicitările tradiționalelor „interviuri de început de drum”; am citit și ascultat cu interes răspunsurile lor la întrebările firești în asemenea ocazii. Pentru redacția noastră însă, cei doi regizori nu sînt doar interlocutori de circumstanță, ci colaboratori constanți, cu care întreținem un permanent schimb de opinii. Invitația la un „dialog de atelier” se înscrie în continuarea unor convorbiri asemănătoare și are mai puțin scopul de a obține informații precise și amănunțite despre planurile și proiectele viitorului apropiat, cît de a oferi o perspectivă asupra modului cum gîndesc teatrul; nu însă în dimensiunea lui ideală, despre care, firește, au mai vorbit, cu intransigența absolută a „artistului liber”, ci în raportul concret cu realitatea, cu condițiile instituțiilor pe care sînt chemați să le conducă și prin optica nouă a celui investit cu întreaga răspundere, pentru tot ce înseamnă (de la platforma estetică și pînă la ultimul amănunt de organizare): TEATRUL.

— Lucian Giurchescu, vă felicit în acest moment dificil al vieții dvs. și vă întreb: ce înseamnă, în primul rînd, a prelua direcția unui teatru? Faptul că sînteți „dinăuntru” și cunoașteți fiecare om, fiecare roțiță a angrenajului, reprezintă o înlesnire sau un handicap? Ce aveți de gînd să faceți, mai întîi și mai întîi?

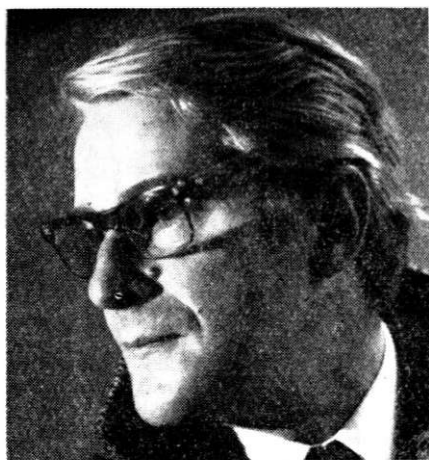
— Un răspuns exact la prima întrebare l-aș putea da poate peste un an, cînd se vor vedea primele rezultate: de meserie, sînt regizor, nu director (nu glumesc, și asta e o meserie!). Trebuie să treacă un timp ca să mă conving eu însuși dacă am într-adevăr talent de director. Nu e vorba de cochetărie, nici de vreo exacerbată prudență, ci doar de un dram de realism. Sau mai bine-zis de o intenție de a rămîne cu picioarele pe pămînt. De a nu spune hop pînă n-ai sărit. Asta nevrînd încă să însemne că am primit noua „funcție” așa, doar pentru a o primi. Că nu știu ce aș vrea să fac. Sau că mă simt depeizat. Nu! Buna cunoaștere a vieții Teatrului de Comedie îmi este de un real ajutor: ea îmi oferă un anumit quantum de obiectivitate, raportat la concreta desfășurare a unei „mașini” teatrale, de lipsă de iluzii deșarte, de avertizare, dacă doriți, pe care un nou venit nu le-ar putea avea. E bine? E rău? Las timpul să decidă. Și totuși, mă aflu într-o perspectivă diferită de trecutul apropiat: eram la curent cu ceea ce se întîmplă în teatru, dar exista o anumită porțiune strict delimitată de care eram răspunzător — în rest, puteam să-mi îngădui luxul abținerii. Acum, chiar și un fapt în aparență minor, ca de exemplu dublarea unui rol, devine un dat ce nu mă poate lăsa indiferent, ce mă obligă la luarea unei poziții precise, și de ce nu, chiar neplăcute. Cum nu pot și nu vreau să devin factotum-ul atotștiutor, cum n-am de gînd să uit că sînt regizor, prima problemă — ce se cere rezolvată — este aceea a reconstituirii nucleului de conducere.

Odată cu Radu Beligan, au plecat la Național și directorul adjunct și secretarul literar. Deci, vrînd-nevrînd, mă vîd în postura unuia ce trebuie să-și caute noi colaboratori. Spun colaboratori pentru că nu cred în sistemul „subalternilor” de profesie, al executanților lipsiți de inițiativă. De altfel, și pînă acum Teatrul de Comedie a practicat sistemul, dacă putem să-l numim așa, al împărțirii sarcinilor, al conluorării



LUCIAN GIURCHESCU

Directorul
Teatrului de Comedie



ION COJAR

Directorul
Teatrului Mic

colegiale, ceea ce nu înseamnă că rolul animatorului a fost diminuat, ci dimpotrivă. Numai că el a fost scutit de o serie de preocupări ce l-ar fi putut împiedica să se consacre muncii de conducere artistică.

— *Dacă ați fi pus în situația să definiți cu un singur cuvânt orientarea dvs. în conducerea teatrului în perioada următoare, acest cuvânt ar fi „a schimba” sau „a continua”?*

— „A continua”. De ce să schimbăm ceva ce mergea bine? Numai că, spre deosebire de multe alte împrejurări când e mai ușor să mergi în continuare pe drumul cunoscut, acum mi se pare că greu nu e să schimbi, ci să continui. Teatrul acesta are un anumit loc în viața artistică internă și internațională, în conștiința publicului, un anume profil. Deși cuvântul profil îl socotesc schematic și limitativ.

— *Ce caracterizează acest „profil” al Teatrului de Comedie? Reper-toriul? Modalitatea de punere în scenă? Climatul spectacolelor?*

— Unitatea rezultă din diversitate. Două ar fi trăsăturile ce au fost insistent cultivate: absența prejudecății de gen și marea disponibilitate a actorilor la diversele modalități de înscenare. Există orientări estetice ce se mențin prin rigoare; rigoare ce, nu arareori, se transformă, pe nesimțite, în rigiditate, în sclerozare; noi n-am mers pe acest drum. S-a jucat cu aceeași credință și bucurie teatru psihologic realist, teatru „mecanic”, teatru grotesc, teatru „metaforic” și teatru „cotidian” (probabil că în continuare s-ar putea găsi o definiție-pilulă pentru fiecare spectacol). Pe toate le unește faptul că nu s-a urmărit nici atitudinea tradiționalist-conservatoare, nici experimentalismul-exhibitionist, ci s-a căutat de fiecare dată modalitatea proprie piesei și creatorului respectiv. Și încă ceva, extrem de important, după părerea mea: teatrul n-a fost atins de morbul la modă (ducând uneori la rezultate aberante) de a monta o piesă într-o modalitate tinzând s-o pulverizeze, măcinându-i-se dinăuntru universul dramatic. Nici Esrig nu și-a propus să facă anti-Shakespeare, nici eu nu mi-am propus

să fac anti-Brecht sau anti-Lonescu, nici Crin Teodorescu nu și-a propus un anti-Sebastian. N-am să înțeleg niciodată furia care-i împinge pe unii regizori să monteze tocmai acea piesă pe care doresc s-o distrugă, în loc să-și aleagă una alături de care să fie cu tot sufletul; ceea ce e mai corect și față de teatru, și față de public, și față de ei înșiși.

Ca să revin: vom continua să optăm pentru piese bune, cu roluri bune (de pildă: în viitorul apropiat, un Brecht, un Dürrenmatt; sperăm să putem monta o piesă antică, eventual un Aristofan) și cu cit mai puține compromisuri.

— *Să ne oprim acum la argumentul „public” — cu atât mai mult cu cât Teatrul de Comedie a făcut totdeauna apel la această instanță supremă (obținind câștig de cauză); iar dumneavoastră v-ați arătat, într-o destul de susținută activitate publicistică, un bun cunoscător al spectatorilor.*

— Nici Teatrul de Comedie n-a fost scutit de surprize, ce-i drept destul de puține (și asta pentru că succesul de public nu este aritmetic egal cu numărul de spectacole realizate, ci cu dozajul unei întregi stagiuni; poți pleca de la premisa că piesa „X” nu va „face” mai mult de 50 de reprezentații și o înscrii totuși în repertoriu, pentru că ea este „cerută” de o anumită parte a spectatorilor tăi, pentru că ea permite un pas înainte al gustului spectatorului mediu, pentru că ea este încadrată de alte producții de „cursă lungă” — ceea ce-ți permite să ai o affluentă globală bună, un succes la public pe întreg repertoriul și nu doar pe o piesă), nici eu nu m-am erijat în cunoscător infailibil al publicului. Atita doar că m-a preocupat partenerul nostru: consumatorul de teatru. Că, deși am fost citeodată acuzat că pun în scenă piesele direct și nu alambicat, n-am considerat niciodată asemenea critici drept puncte negative în palmaresul meu, deoarece nu cred că marca spectacolului elevat e obscuritatea, că doar sala goală ratifică talentul. Miezul raportului cu publicul e o chestiune de atitudine: există persoane în teatru care, dintr-un snobism prost înțeles (pentru că nu trebuie confundat snobul deștept cu cel mărginit, primul avind citeodată un rol pozitiv în promovarea noului, cu sau fără voia sa, deci nu poate fi respins din principiu), ajung să se mire, să se îngrijoreze cînd sînt acceptați de sală: nu cumva n-au fost suficient de elevați? Pe mine nu mă interesează un spectacol care întrunește entuziasmul a trei părtere de specialiști, dar moare la prima confruntare cu spectatorii: chiar și experimentul cel mai șocant trebuie să poată interesa într-un fel publicul, și de altfel experiența confirmă acest fapt. Publicul este o realitate vie și puternică, acea realitate de dragul căreia, la urma urmei, teatrul *există*. El trebuie înțeles, cunoscut, studiat ca fenomen în mișcare. Necesitățile sale firești nu trebuiesc contestate.

— De pildă?

— De pildă, nevoia majoră de distracție, despre care nu „șade frumos” să vorbim. Dar omul care muncește conștiincios 8 ore — și cu cit civilizația avansează, cele 8 ore sînt mai dense și mai obositoare — are nevoie și de destindere, așa cum are nevoie de vitamine și de aer curat. E o cerință care ține de echilibrul, de igiena existenței, de compensația energiei vitale. Nu întîmplător, pe tot mapamondul, se produc „Sfinți”, „Baroni” și alte divertismente (nu e vorba aici de a face elogiu unor asemenea producții. Dar ar fi stupid să ignorăm imensa lor popularitate, faptul că majoritatea celor ce le blamează nu pierd nici o ocazie de a le viziona). Teatrul nu poate să întoarcă spatele acestei necesități firești, fără să-și taie craca de sub picioare. Întrebarea e: „cum”? Dacă viața teatrului se va separa pe două nivele — la cel de sus, ambele artistice excelent servite, la cel de jos, o comedie de boulevard montată la repezeală, cu actorii ce nu și-au îndeplinit norma, pentru asigurarea rețetei — ne vom invirti la infinit în același cerc (vicios!). Dacă însă vom acorda spectacolului „ușor” aceeași riguroasă atenție profesională și aceleași bune condiții de distribuție și de elaborare, el va dobîndi elevație interpretativă; publicul se va deprinde să guste calitatea, s-o pretindă și s-o aprecieze. Adevăratul om de teatru cunoaște și utilizează aceste secrete: Teatrul Mic s-a lansat cu *Doi pe un balansoar*, într-un excelent spectacol, și nu cu *Prețul*, și și-a cucerit treaptă cu treaptă dreptul de a-și construi un repertoriu dificil, pe măsură ce-și consolida publicul. La Teatrul de Comedie, pentru că despre el vorbim, nu s-a oferit altă „categorie” de actori pentru Shakespeare și alta pentru un debutant; în felul acesta, spectacolele au avut o platformă comună de profesionalism. Cu o precizare însă. Și anume, aceea că pro-

gramul nostru nu-și propune promovarea facilului, cum ar putea cineva eventual crede, parcurgînd în fugă îndururile de mai sus, ci doar că înțelegem și necesitatea risului, și cea a amuzamentului, selecționînd însă, fie piesa de stringentă actualitate, fie cea care se situează printre veritabilele reușite artistice, profesionale, ale genului.

— *În ce măsură alcătuirea repertoriului se sprijină pe cunoașterea reală a ecoului pe care-l poate stîrni o piesă în public? Cum putem ști dacă răspundem unui interes profund sau nu facem altceva decît să dăm curs unei preferințe subiective?*

— Nu putem ști niciodată la modul absolut. Altfel, n-ar mai exista căderile, și nici marile succese-surpriză. Dar putem încerca să înțelegem. Există momente cînd plutește în aer interesul pentru un scriitor: așa a fost momentul Ionescu. Atunci, publicul te urmează cu ochii închiși. După ce și-a satisfăcut un prim nivel al curiozității (de pildă, după *Rinocerii*, după *Scaunele*, după *Cîntăreața cheală*), natura și calitatea interesului se schimbă. Pe primul plan trece piesa în sine, mesajul ei, calitatea artistică intrinsecă; de aceea, dacă dorim să păstrăm atenția dobîndită, pe această a doua treaptă, trebuie să alegem foarte bine. De regulă, publicul scade acum numeric, în schimb e un public mai sigur, care s-a verificat; și e cu atît mai riscant să-l pierzi. Ca să dau un exemplu, am dorit cîndva să punem în scenă un spectacol cu trei piese într-un act de Mrozek; era o bună introducere în opera acestui dramaturg; dar dorința nu s-a realizat la vremea potrivită, iar între timp piesa majoră a scriitorului, *Tango*, a fost văzută. Ar fi un nonsens, cel puțin deocamdată, să revenim în urmă, diluînd climatul foarte concentrat creat în jurul aceluia spectacol.

— *Ați urmărit cumva și compoziția publicului? Cine alcătuiește majoritatea: adulții sau tineretul? Uă interesează publicul tînăr?*

— Cu atît mai mult cu cît publicul tînăr mă interesează enorm, regret că el se află în minoritate. Trebuie spus că această inferioritate numerică nu se datorește lipsei de curiozitate și de dragoste pentru teatru, ci unor condiții concrete: căci nu e deajuns ca forurile ce se îndeletnicesc cu propaganda să fie active, trebuie creat cadrul obiectiv care să îngăduie tineretului — cu un buget mai modest decît salariatul: în principal, bursa — să aibă acces egal (și poate prioritar) la mijloacele de cultură, cu o atît de mare influență educativă. Rezolvarea acestei probleme nu ține de bunăvoința sporadică a teatrelor, ci de reconsiderarea oficială a unor capitoare-tabu ale planului financiar. Cred că aici n-ar trebui să guverneze criteriul eficienței economice imediate, ci investiția gospodărească înțeleaptă, pornindu-se de la premiza că spectatorul bun se formează încă în adolescență și că tînărul pe care-l credîtam timp de cîțiva ani, cîtă vreme este elev și student, cu jumătate din prețul biletului, va ști să ne înapoieze această sumă printr-o frecvență asiduă în anii maturității.

— *Ca profesor, ați format promoția de regizori intrată recent în teatru. Aveți intenția să păstrați cu ei o legătură profesională, să creați, în teatrul pe care-l conduceți, un centru de afirmare a creatorilor tineri?*

— Nu în acest mod exclusivist. Teatrul de Comedie va colabora cu foarte mulți regizori, dintre cei mai buni, din toate generațiile. Vom invita bucuroși regizori tineri; nu vom face însă din vîrstă un criteriu de valoare, ci vom căuta fiecărei piese omul potrivit, invitîndu-l din orice teatru ar fi. După cum eu însumi voi continua să onorez invitațiile altor colective.

— *Trăim o perioadă de foarte largă circulație a artiștilor între teatre. Să însemne aceasta că ideea echipei strict delimitate, animată de o strînsă coeziune, s-a perimat?*

— Trăim într-adevăr o asemenea perioadă, dar ea nu este rezultatul unei soluții născute în capul cuiva, ci a fost încet-încet impusă de viață, pentru că răspunde mai corect necesităților profunde ale teatrului și favorizează sinceritatea în creație. Regizorul nu mai e obligat să monteze o piesă care nu-i place și nu i se potrivește, numai în

virtutea obligațiilor de salariat; iar directorul teatrului are posibilitatea să apeleze la acei creatori cărora le corespunde piesa aleasă. Actul de angajare într-o întreprindere artistică se sprijină astfel pe o temelie netrăcută.

— Această „ștergere a hotarelor“ nu va avea oare drept consecință o anumită „despersonalizare“ a teatrelor? Cu câțiva ani în urmă, lupta mișcării noastre teatrale era tocmai configurarea unor echipe cu profiluri distincte, practicând modalități de teatru de neconfundat. Dumneavoastră aparțineți unor alte convingeri estetice?

— Nu e vorba de o platformă teoretică, ci de o încercare de adaptare la realitate; găsesc că nu de deziderate ideale ducem lipsă, ci mai de grabă de capacitatea (și de răbdarea) de a privi tot timpul situația în față, în multiplele și schimbătoareale ei valențe. Experiența a dovedit că numai acele trupe concepute pentru a servi o singură vedetă (actor sau regizor) pot să meargă riguros pe o linie așa-zis unitară. De îndată ce sînt două individualități puternice, cu temperamente și gusturi deosebite, liniile devin divergente. Or, trupele noastre nu sînt structurate pe o vedetă, ci pe principiul organismului plurivalent și armonios. Și-atunci, e artificial să ne impunem o unică coordonată... în locul unei unități de idee exprimată printr-o diversitate de mijloace.

Si, revenind la prima parte a întrebării dv., cred că asistăm la o nouă definire a noțiunii de echipă. Ea nu mai e un tot administrativ, ci un grup de creație la care pot adera artiști și din alte teatre. Aceasta nu e similar cu negarea continuității unor experiențe, dar nici nu mai confundă continuitatea artistică cu continuitatea prezenței în schemă. Se pretinde deci nu o unitate de grup, de clan, ci una mai elastică din punct de vedere formal, mai adevărată însă din punct de vedere crez. E drept că, pe un plan superior, se simte o oarecare lipsă de unitate de breaslă, de profesie. Artiștii preferă să-și parcurgă fiecare conștiincios drumul lor, să facă spectacole cît mai bune, dar nu trăiesc solidar sentimentul apartenenței la o breaslă, n-au conștiința unei forțe profesionale unitare, cum au, de pildă, în mai mică sau mai mare măsură, scriitorii, artiștii plastici, muzicienii. De aceea, nici o încercare de a revifia ATM-ul n-a reușit; de aceea, teatrul e atît de vulnerabil la conjunctură, iar destinul artistic al fiecăruia dintre noi, periclitat de valul modelelor.

— Această „incapacitate“ de coeziune e un dat al mișcării teatrale, sau ar putea fi depășită?

— Dacă aș fi un idealist, aș zice: nimic mai simplu; prefer să fiu realist și să zic: greu, dar se poate. Numai că pentru asta fiecare trebuie să fie în stare să cedeze puțin din ce-i al lui, să nu aibă impresia că unitatea e făcută pentru a-l servi exclusiv pe el.

— Dar climatul specific al Teatrului de Comedie, cum se înfățișează?

— Bine. E o trupă mai mică, consolidată de participarea la aceleași bucurii. Oamenii au „poftă de lucru“, și a avea de lucru la poftă dă teatrului cea mai sigură stabilitate. Va fi una dintre preocupările noastre majore să valorificăm, prin reper-toriul viitor, posibilitățile actorilor noștri, să le asigurăm în continuare o dezvoltare armonioasă.

— Iani Cojar, sînteți unul dintre cei mai vechi și mai statornici directori de scenă ai Teatrului Mic. Preluati funcția de director — în care îmi îngădui să vă urez numai succese — într-un moment extrem de favorabil al evoluției sale, cînd șirul spectacolelor de calitate superioară și de succes real s-a sudat într-o linie ascendentă, stabilă și fermă. Cum definiți personalitatea acestui teatru?

— Teatrul Mic este, cred, un adevărat teatru de repertoriu, cu o problematică vie. Marele, principalul merit al direcției și al secretariatului literar a fost selecția

de piese. Cred că aici s-ar putea spune căse găsește cheia tuturor celorlalte succese: pentru că în ce jucăm, în ce *transmitem*, se exprimă cel mai fidel însuși crezul nostru artistic. Așa se explică de ce, într-un teatru în care au lucrat totuși mulți regizori și în care spectacolele au fost, firesc, deosebite, ele au avut ceva unitar, un spirit comun.

A doua componentă majoră este natura aparte a acestui colectiv — o natură de rocă dură, cu temperamente artistice și caractere precis definite, cu o puternică și inflexibilă conștiință a meseriei.

Toate acestea se sudează la un loc într-un aliaj la care contribuie tot felul de lucruri: locul anume de spectacol care este scena și sala Teatrului Mic, lumina Teatrului Mic... Chiar cineva care lucrează pentru prima oară aici nu poate să nu intre în dialog cu acest... cum să-l numesc... ?

— ...mic „*spirit al locului*“ ?

— Da, există. Dar el nu se identifică, cum s-ar putea crede, cu „persoana“ directorului. Radu Penciulescu n-a avut obiceiul să se impună în spectacolele colaboratorilor, vizitele sale la repetiții erau mai puțin rare. De fapt, marele talent de animator este acela ca lucrurile să meargă „de la sine“; un teatru bine pus la punct se conduce singur. Sub acest raport, Teatrul Mic e abia acum, după ani, teatrul lui Radu Penciulescu; în orice caz, în mai mare măsură decât era când s-au pus în scenă, cu succesul cunoscut, *Balansoarul* și chiar *Richard al II-lea*.

— *Dincolo de această inefabilă și indefinisabilă pecete de „personalitate colectivă“, credeți că se pot formula primele principii ale unei gândiri estetice definitorii pentru Teatrul Mic ?*

— Cred că trăim epoca divorțului între un exces de teoretizare, la un pol, și anumite producții complet lipsite de gândire, la altul. Dar discuția despre „gândirea teatrală“ dușă la extrem... cum să spun, sînt și astea niște iluzii, în unele cercuri intelectuale. Nu știu cînd o să fie clar pentru toată lumea că teatrul se compune dintr-un *text*, un *colectiv* care învață, înțeleg și interpretează acest *text*, și un *public* care îl receptează. Cînd se despică atît de mult firul în patru, nici una dintre aceste componente reale, materiale, nu se mai impune, ajungem să vorbim despre cu totul altceva decât spectacolul de teatru. Numai aici, în interiorul spectacolului se caută, se încearcă și se naște soluția artistică. Prestigiul și puterea de convingere a teatrului se datoresc acestui colectiv, cu talentul și posibilitățile sale. Acest lucru odată înțeles, se va găsi răspuns și la toate teoriile și întrebările abstracte

— *Are Teatrul Mic un public special, selecționat în timp și cumva format în spiritul său, care-l urmează pe traiectoria ce și-a ales-o ? Sătile sale sînt dintre cele mai solicitate...*

— Da, are. Dar ideea unui public special poate fi acceptată numai prin prisma diferențierii categoriilor de sensibilitate. Aici se aplică excelent teoria academicianului Philippide asupra receptivității la poezie: o corespondență de sensibilitate cu cititorul (respectiv spectatorul), ce nu implică nici o ierarhie valorică — ceva care există pur și simplu, ca diferențierea oamenilor după grupa sangvină. În această ordine de idei, teatrele sînt vinovate față de public mai ales pentru că par să pretindă o alegere cărbă, un acord în alb. Publicului i se pare că alege, dar de multe ori e pus în situația să nu știe între ce și ce. Dacă e să fim consecvenți pînă la capăt, problema nu e de fapt să-l aducem cu orice preț la teatru, ci să-l avertizăm dinainte, să intrăm în dialog, eventual în conflict, cu reticențele, cu prejudecata lui. Reacția omului neinformată e în mod normal asemănătoare celei în fața unei specialități culinare noi: „asta n-am mîncat niciodată, mai cuminte e să mă abțin“. Problema reală a spectacolelor așa-zis dificile, aride, e o problemă de avertizare, de informare, și nu dificultatea „de înțelegere“ (dacă jucăm, din repertoriul actual, să zicem *Prețul* sau *Iertarea* undeva într-o sală mîrginașă, unde nu ne așteptăm la un public ultra-refinat, reacția va fi la fel de profundă și de justă psihologic, pentru că sensibilitatea e netruncată și acceptă dialogul. Experiența a mai fost făcută).

Dar „reclama“ în sensul pur comercial (care reprezintă o primă treaptă a dezideratului propagandistic) nu se face ca lumea: faceți un circuit prin București, să vedeți afișajul, urmăriți publicațiile, ca să descoperiți — numai cu ocazia pre-

mierelor — o notiță în „Informația Bucureștiului”; comparați cu panourile uriașe și atrăgătoare ale filmelor și vă veți mira că în general publicul mai vine la teatru, că e dispus să aștepte pe la uși, după un bilet în plus. Unde pe lume se mai întâmplă așa ceva? Iată ce formidabil public avem! Dar s-au inventat o mulțime de forme noi și subtile ca să se uite anumite adevăruri elementare: că un spectacol trebuie lansat, iar în jurul fenomenului de artă trebuie creată și întreținută o atmosferă (dimpotrivă, în publicistica curentă, obligația se consideră încheiată și clasată odată cu cronica de la premieră). Cum să facem atunci ca să-i creăm omului de pe stradă conștiința că, în afară de ADAS, Loto-pronosport și ultimul model de confecții, mai există și alte lucruri care au dreptul la reclamă? Sigur că totul depinde de niște bani; nu atât de mulți, și bineînțeles din cadrul bugetului, dar a căror înțeleaptă și economic eficientă redistribuire nu e la latitudinea noastră.

— *Ce fel de teatru se va face în viitor la Teatrul Mic?*

— Cu un singur cuvânt: *teatru activ*. Așa cum există „teatru absurd”, „teatrul cruzimii”, „teatru politic”, cred că poate să existe un teatru *activ*. Un teatru care să stimuleze, să incite gândirea, atitudinea; un teatru energetic — și, dacă vitalitatea, vigoarea nu exclud lirismul — și poetic.

Nu are rost încă să vorbească despre repertoriul viitor, dar principiile lui sînt limpezi. Consider că există loc pentru toate noutățile, dar există loc mai ales pentru lucruri mai însemnate decît ultima noutate, pentru valori sigure, permanente, din păcate uneori ocolite. Evident, e mai ușor să faci un spectacol-eveniment cu o piesă inedită; dar lucrurile nu trebuiesc privite numai prin prisma răsunetului de moment. Să ne gîndim puțin și la actori: avem atîția actori mari, îi ținem minte în cîteva spectacole în care au strălucit și cărora le-au dat viață, dar fișele de roluri ale unora din vîrfurile generației aflate în plină maturitate sînt îngrijorător de anemice în mari partituri, care să conteze în cariera lor. Ca și în muzică, și în teatru, criteriile care dau consacrarea artistului interpret se sprijină pe abordarea unui repertoriu de mari partituri. Acei actori englezi care ne uimesc în filmele contemporane au parcurs marele repertoriu shakespearean — și asta se simte în fiecare fibră a personalității lor; în timp ce mulți dintre actorii noștri trec de la un rolșor la altul, anii trec și ei, iar pe urmă descoperim cu tristețe cum cutare mare actriță n-a jucat nici Julieta, nici Ofelia, nici Electra, sau cutare mare actor a pierdut anii în care putea fi Romeo ori Hamlet (și, odată cu rolul, cu gloria, experiența, școala respectivă).

— *Cariera dumneavoastră regizorală este legată de lansarea multor piese românești în spectacole valoroase. Cum veți continua această preocupare, la scara conducerii unui teatru?*

— Ne-am propus să fim productivi în gesturile noastre: vom juca acele piese care, ca și pînă acum, vor merita investiția de talent, muncă și pasiune artistică, și vom respinge acele piese scrise cu scopul de a epata prin abscons și prețiozitate — deși ni se oferă insistent. Nu vreau să fac acte gratuite.

I. P.