

din experiența unei director de teatru

Nu o dată am auzit formulată ideea că a fi director de teatru nu înseamnă a exercita o profesiune și dacă mi-am însușit-o foarte mult timp, nu am făcut-o nici din modestie și nici din cauza autorității zdrobitoare a celor care afirmau acest lucru.

Activist cultural, am preluat scaunul directorial și, după o ușoară nedumerire — cazul meu nu este singular —, am început să prind câte ceva din mecanismul teatrului; cum treburile mergeau bine, până la iluzia competenței și a autorității în materie nu aveam prea mulți pași de făcut. Mai ales că, în multitudinea de parametri ce definesc și călăuzesc evoluția unei instituții teatrale, poți să te disculpi în mod cinstit de orice greșală, acuzând factorii subiectivi, existenți din abundență.

Am avut noroc de un singur lucru și anume că *teatrul*, dacă reușește „să te prindă”, dacă te obligă să gîndești împreună cu el, și mai ales dacă ai norocul să nu fii regizor, pictor-scenograf sau actor, te ferește de autoiluzionări.

Treburile merg bine sau prost, iar în materie de teatru *succesele* sau *insuccesele* n-au nevoie de trecerea anilor pentru a fi verificate.

Creatorul poate oricînd să paseze mingea fierbinte a insuccesului *publicului*, *criticarului* sau *accidentului administrativ*. Directorul trebuie să țină mingea în mină, cu riscul de a-și frige degetele, pentru că de asta e director, pentru că datoria lui este ca temperatura mingii să fie cea potrivită; chiar dacă există un public neînțelegător, un cronicar nereceptiv și care nu te poate suferi, chiar dacă „din cauza îmbolnăvirii unui actor, spectacolul anunțat pentru astăzi se amînă la o dată ce va fi anunțată ulterior”.

Această responsabilitate bineînțeles nu este onorifică și curajul „cavaleresc” al preluării răspunderii în mod verbal — „recunosc că am greșit” — nu are nici o valoare atîta timp cît nu este dublat de o concluzie. În teatru, ca și în alte domenii de activitate, nu există infailibilitate, dar una e să greșești *profesînd* o „meserie” și alteva este să fii martorul norocos sau nefericit al unor întîmplări *exterioare*, greu de priceput și care nu-ți spun nimic. Pentru că există o meserie de director de teatru și numai cel care o profesează — și aici mă refer la îndeplinirea ei conștientă și în cunoștință de cauză — își poate asuma responsabilitatea ei.

Desigur, se naște întrebarea: care este meseria pe care o practică un director de teatru? Să-mi fie iertată repetarea, dar meseria unui director de teatru sau a unui animator este aceea de a face *teatru*, înțelegînd prin ultimul termen fenomenul complex pe care îl constituie atît actul de creație artistică, atît instituția în care se desfășoară acest proces, cît și publicul real și cel posibil. În sensul cel mai larg al expresiei, „a face teatru” înseamnă a-l simți și a-l făuri pe scenă, în culise, în ateliere, în biroul contabilității și administrației, la agenția de bilete, în secretariatul literar, în relațiile dintre membrii colectivului, în contradicția sau în concordanța dintre gîndurile individuale și cele colective, în atmosfera de creație, în căldura sau răceala publicului, în părerea omului de pe stradă sau în opinia criticului celui mai exigent. „A face teatru” înseamnă a-l trăi intens în ficcare zi, a face din el în egală măsură un scop și un mijloc. După 20 de ani de directorat nu am pretenția că știu foarte multe lucruri despre teatru și rog să fiu crezut că nu modestia este aceea care mă împinge să fac o asemenea afirmație. M-am străduit să gîndesc asupra diversității problemelor ridicate de teatru și, dacă nu sînt multe concluziile izvorite din experiență, am satisfacția unor certitudini.

Certitudinile se referă la propria mea activitate și, împărțind unele concluzii, nu am pretenția unor generalizări cu caracter de lecție, chiar dacă pentru mine ele sînt niște generalizări. Vreau să spun că fără a fi velleitar în ceea ce privește unicitatea experienței (unele concluzii sînt banale și în general acceptate), trebuie să remarc faptul că anumite principii au izvorit, fie din întîmplări edificatoare („întîmplătorul” căutînd apoi să fie dirijat), fie din concluziile unor experiențe care au căpătat pentru mine un caracter generalizator. Cred că experiența de la Piatra Neamț a fost de departe cea mai lămuritoare.

CLIMATUL DE SINCERITATE

Într-un articol publicat în „Gazeta literară”, criticul Andrei Băleanu afirma următoarele: „Teatrul este actual sau nu este deloc. Tot ce se petrece pe scenă se petrece acum și aici, pentru mine, spectatorul din sală. În togă, în armură sau crinolină, eroii și eroinele trăiesc în măsura în care au a-mi comunica imediat ceva important pentru clipa de față. Particip la pasiunile lor, deci cred în existența lor nemijlocită. Conflictul dramatic nu redă, ca o narațiune, ceva care s-a întîmplat, ci ceva care se întîmplă. Teatrul, în autentică lui accepție, nu există decît la timpul prezent”. Subscriind total la aceste rînduri, nu fac altceva decît să-mi confirm, pentru a nu știu cîta oară, niște gînduri personale — desigur, nu atît de elegant exprimate — formulate oarecum deosebit.

TEATRUL — și îl scriu cu majuscule pentru că înțeleg prin acest cuvînt complexul noțional format din *creație teatrală, instituții teatrale și publicul real și virtual* — poate fi definit, dintr-un anumit punct de vedere, ca dorința de a realiza un „climat colectiv de sinceritate”.

Acest climat de sinceritate, sesizabil în sala de spectacol prin apropierea publicului de rampă, prin căldura ce emană din ascultarea atentă și din reacția promptă la cuvintele ce se rostesc și la acțiunile ce se desfășoară, cuvinte și acțiuni ce capătă volume palpabile și contururi precise, acest climat de sinceritate, după cum spuneam, este rodul unor sincerități convergente.

Numai atunci reușește acest climat să se impună, cînd în asociația oamenilor care subscriu la actul de creație nu există nici un trădător. Între cei care concurează la realizarea unui spectacol există desigur și divergențe izvorite din autentică personalitate a fiecăruia. Dacă s-a stabilit însă o înțelegere comună asupra elementelor de bază ale creației artistice, e semn bun.

Nu știu în cît timp și-a scris Ecaterina Oproiu piesa sa *Nu sînt Turnul Eiffel*, dar impresia de sinceritate spontană pe care am avut-o la lectură a făcut să nu existe nici o ezitare pentru includerea ei în repertoriul teatrului nostru. Nu a fost nevoie de nici un argument pentru ca Ion Cojar să-și facă din această piesă un crez, după cum nu a fost nevoie de insistențe pentru ca Adriana Leonescu să-și facă din aceeași piesă, pentru o bună bucată de timp, obiectul unei serioase preocupări. La prima lectură cu actorii s-a discutat puțin. Însușindu-și partiturile, fiecare era dornic să și-o descifreze cît mai bine pe a sa și cît mai repede. Iar rezultatul nu s-a lăsat așteptat. De la premieră și pînă la ultima cădere de cortină fenomenul tonifiant al încrederii reciproce, al dezbaterii sincere și pasionate s-a repetat cu consecvență și toată lumea a avut sentimentul plener că acesta este teatru, publicul și actorii ținîndu-și respirația sub imperiul vrajei actului scenic, găsind în atmosfera creată numitorul comun capabil să creeze o sinceră și autentică fraternitate.

În ciuda unor divergențe de minimă importanță dintre autor și regizor, dintre regizor și pictorul-scenograf, dintre regizor și actori, scenograf și actori, etapele care au dus la crearea a celui „climat de sinceritate” s-au înlănțuit aproape spontan. Dar nu aceasta este regula generală și *directorul sau animatorul de teatru cred că trebuie să se îngrijească în primul rînd de crearea unui sincer efort convergent*. Chiar dacă este necesar să se apeleze uneori la divorturi. Deci, chiar dacă trebuie schimbată distribuția, pictorul-scenograf sau regizorul artistic care, la propunerea teatrului, nu găsesc în piesă un stimulent suficient, chiar dacă — refuzată de toți factorii creatori — trebuie schimbată piesa. Multe din succesele teatrului din Piatra Neamț se datorează tocmai unității de vederi, posibilității de a realiza un efort convergent total: *Băiatul din banca a doua, Jocul dragostei și al întîmplării, Orfeu în infern, Noaptea e un sfetnic bun, Arden din Faversham, Nu sînt Turnul Eiffel, Tristan și Isolda, Așară-i vopsit*

gardu', înăuntr-u-i leopardu', Urăitorul din Oz, Răzvan și Uidra, Menajeria de sticlă, Melodia întîlnirilor, Duelul, Omul cel bun din Si-Ciuan, Noaptea încurcăturilor.

Acest climat de sinceritate, despre care vorbeam, crează actualitatea spectacolului, iar comunicarea dintre scenă și public, fluxul de emoție autentică, interesul pe care-l prezintă esența de viață pe care o oferă spectacolul dau teatrului, într-adevăr, o existență la timpul prezent.

MICROCLIMATUL CULTURAL

Pentru ca între scenă și sală să poată fi angajat un dialog adevărat trebuie găsite subiecte comune de discuții. Acesta este, după părerea mea, singurul mod de abordare a repertoriului.

O discuție amicală nu se poate face decît între prieteni. Dar cum să ne alegem prietenii?

Fiecărui oraș îi corespunde un anumit microclimat cultural, definit de preponderența unor ocupații, de media de vîrstă, de tradiția preocupărilor culturale, de tendințele unor preocupări, de existența unui număr mai mare sau mai mic de instituții de învățămînt și cultură.

Dar acest microclimat cultural suferă la rîndul lui modificări substanțiale, modificări ce au la bază profundele prefaceri economice ce se desfășoară în unele orașe de provincie.

Căutînd subiecte comune de discuție cu spectatorul local, tatonîndu-i receptivitatea și apetențele spirituale, nu înseamnă însă că am absolutizat această problemă a microclimatului cultural. Și asta, din două motive. În primul rînd și, pe de o parte, pentru că, indiferent de așezarea sa teritorială, o instituție teatrală nu poate să aparțină unui loc delimitat geograficește. Parte componentă și nedetașabilă a mișcării teatrale naționale, fiecare instituție teatrală, chiar dacă este situată periferic, își definește apartenența la fenomenul național prin tendința de a se alinia la cîștigurile și virtuțile teatrului românesc. În al doilea rînd și, pe de altă parte, pentru că de educația publicului din Piatra Neamț este răspuzător nu numai teatrul din Piatra Neamț. Într-o egală măsură — dacă nu într-una mai mare — de această educație sînt răspunzătoare și teatrul din Botoșani și cel din Brăila și cel din Reșița — citez la întîmplare — care în activitatea lor de turnee și deplasări ne vizitează orașul. În egală măsură — dacă nu într-una mai mare — de educația publicului din Piatra Neamț răspund și teatrele din Capitală, atît prin absența cît și prin prezența lor. Nu ne este indiferentă frecvența turneelor bucureștene — cu cît mai multe, cu atît mai bine — după cum nu ne sînt indiferente spectacolele cu care aceste teatre vin în turneu. Frecvența turneelor acreditează ideea de teatru, fie prin tendința firească a publicului de a se interesa de spectacolele „străine“, fie prin succesul pe care îl declanșează sentimentul de insatisfacție dat de faptul că a doua zi spectacolul nu mai poate fi văzut, fie prin creditul real de care se bucură anumite trupe teatrale.

În acest sens consider că motivele de ordin administrativo-gospodăresc, cum ar fi cantitatea decorurilor și a costumelor, numărul actorilor prinși în distribuție sau „promovarea“, în aceste turnee, a unor actori mai puțin întrebuițați nu sînt de natură să aducă cele mai mari servicii teatrului.

TEATRU PENTRU TINERET

Adresîndu-ne cu precădere tineretului, nu facem altceva decît să întărim una din caracteristicile teatrului din toate timpurile și din toate locurile: aceea a permanentului pionierat.

Într-o discuție inițiată de către Comitetul Județean al P.C.R. și de către Comitetul Județean pentru Cultură și Artă cu intelectualii din Piatra Neamț, discuție avînd ca temă impulsivitatea vieții culturale a orașului, un participant — inginer, director de întreprindere și prieten al teatrului — arăta, pe bună dreptate, că dragostea pentru teatru i-a fost sădită de pe cînd era elev la Liceul Internat din Iași, cînd era dus la teatru cu școala, fără a-i fi consultată prea mult adeziunea.

Subscriind la acest gînd, nu putem să nu remarcăm faptul că încă există un divorț între informația estetică și educația estetică a tinerilor spectatori. Căutînd să

înscris în repertoriul său cît mai multe piese pentru tineretul de toate vîrstele, căutînd să aducă în sala de spectacol cît mai mulți copii de vîrstă școlară și preșcolară, teatrul nostru se străduiește să-i sensibilizeze pe copii și să-i transforme în viitori prieteni ai teatrului. Așa după cum învățătorul și profesorul sînt responsabili de dezvoltarea gustului pentru cîit al elevilor lor, teatrul nostru încearcă, cu sprijinul cadrelor didactice din oraș, să-și asume responsabilitatea făuririi spectatorului de mîine. Este evident însă că efortul teatrului nostru trebuie să fie conjugat cu efortul desfășurat al tuturor teatrelor în acest sens.

Dar problema „teatralizării“ publicului virtual nu prezintă numai acest aspect important. În găsirea „subiectelor comune de discuție“ trebuie avută în vedere actualitatea problemelor puse în dezbatere.

Dar despre ce fel de actualitate este vorba ?

Există o actualitate a permanențelor, a sincerității adevărate, a gîndului profund, a talentului autentic și există — paralel cu aceasta — o pseudoactualitate mimetică a cărei singură virtute este cronologia, și care face cele mai mari deservicii teatrului. În cei șapte ani de activitate, teatrul nostru s-a străduit ca, în afara folosirii cantitative a dramaturgiei românești și de actualitate (60% din repertoriul teatrului nostru aparține dramaturgiei naționale), să cuprindă în programul său ideologic lucrări valoroase sub aspectul necesității de creație. De cite ori am făcut concesii acestui lucru am fost înconjurați de oprobiul spectatorilor noștri. Pentru că spectatorul deosebește mai bine decît oricine mistificarea, „făcătura“ pseudoliterară de adevărul artistic. Aș îndrăzni să afirm însă că valoarea dramatică — și să-mi fie iertată această erezie — nu înseamnă neapărat bogăția ideilor sociale. Și chiar dacă, în repertoriul teatrelor noastre, încercăm să înscrim cît mai multe piese militante, nu înseamnă că piesa ușoară de divertisment este lipsită de valoare. Reflectînd viața sub aspectele sale cele mai diverse, teatrul are datoria să fie, ca și viața, cînd grav și profund, cînd ușor și amuzant — și nu o dată s-a observat că o piesă ușoară reușește să acrediteze ideea de teatru mult mai bine decît o piesă care, atacînd probleme grave, nu reușește să fie decît plicticoasă. La aceasta am mai putea adăuga faptul că un public eteroclit impune și o diversitate de repertoriu, fiecare piesă încercînd să fie o punte de înțelegere, un subiect comun de discuție cu un anumit public. Adoptarea unei poziții aristocratice nu poate decît să dăuneze teatrului.

Trăind în prezent totuși, teatrul nu poate trăi oricum. Parafrazîndu-l pe Andrei Băleanu, am putea spune că: a trăi fără strălucire și fără succes înseamnă de fapt a nu trăi. Condiția succesului este condiția actualității teatrului.

După părerea mea, succesul este determinat de trei elemente inseparabile: aprecierea publicului, aprecierea oficială a oamenilor sensibilizați de cultură — aprecierea criticii dramatice, deci — și, uneori în balotaj, certitudinile pe care le obțin creatorii din consensul sau divorțul celor două aprecieri.

TEATRU AL TINERETULUI

În anul 1958 „o serie de aur“ a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“ din București înființează la Piatra Neamț o secție a Teatrului de Stat din Bacău, venind cu un repertoriu gata pregătit, cu decoruri și costume confecționate și începîndu-și activitatea sub semnul entuziasmului tineresc. Numai după un an de zile cei mai buni tineri actori și actrițe pleacă la București, fiind înlocuiți de o altă serie de absolvenți. La sfîrșitul stagiunii 1960—1961, secția se descompletează din nou, iar la începutul stagiunii 1961-1962 — moment în care teatrul din Piatra Neamț devine instituție de sine stătătoare — în afara cîtorva excepții, colectivul este eteroclit și submediocr. Abia în luna noiembrie cîțiva absolvenți de institut completează și întăresc colectivul actoresc. Din 1958 și pînă în 1961 curba valorică a teatrului urmează fluctuația cadrelor actorescești, în special a celor tinere. Concursurile anuale pentru completarea schemei se dovedesc, în cele mai multe cazuri, nefolositoare. Majoritatea celor care vin de la alte teatre sînt „neînțeleși“, care umflă schemele, actori neutilizați și neutilizabili, tarați de o serie lungă de insuccese și insatisfacții profesionale. În acest colectiv amestecat și mediocru absolvenții de institut aduc un aer aparte. Candoarea, buna dispoziție și o anumită dinamică interioară comună îi detașează de restul colectivului. *De la observarea acestui aspect și pînă la dirijarea îmbunătățirii colectivului în sensul dorit nu mai e decît un pas.* Și acest pas e făcut încă din 1961. Colectivul se filtrează, se fac selecții și mai ales autoselecții; „neînțeleși“

pleacă spre alte teatre. Fără îndoială, valorile nu sînt egale, dar în jurul celor citora actori „pilon” gravitează actori cu valori apropiate, colectivul cîştigînd în omogenitate. Pe undeva — şi în cazul special al teatrului nostru — acest lucru este o virtute. Regizorii artistici găsesc un colectiv generos prin maleabilitate, prin uşurinţa cu care sînt înţelese ideile punerii în scenă, printr-o modestie atît de favorabilă artei colective care e teatrul, prin acel numitor comun pe care îl dă apartenenţa la aceeaşi generaţie. Nu vreau — şi de altfel nici n-aş putea — să ridic această situaţie la rangul de principiu estetic. Dar teatrului din Piatra Neamţ, compoziţia de vîrstă a colectivului actorească îi defineşte profilul. Chiar dacă, la convenţiile obişnuite pe care le presupune teatrul, ar trebui să adăugăm convenţia bărbilor puse pe obraji netezi şi trandafirii.

Omogenitatea colectivului artistic este fără îndoială un criteriu de calitate, dar la acest lucru se mai adaugă un element, nu lipsit de importanţă: capacitatea actorului tînăr de a răspunde la solicitări, ca să zic aşa, de ordin fizic. Unele spectacole au fost concepute într-o dinamică exterioară, solicitînd adevărate performanţe sportive. *Băiatul din banca a doua. Arden din Faversham. Aşară-i vopsit gardu', înăuntru-i leopardu'. Nu sînt Turnul Eiffel* — ca să nu luăm decît cîteva exemple — şi-au găsit rezolvări mai greu de realizat la alte colective artistice. Pentru că nu e uşor să vorbeşti un sfert de oră cu capul în jos, să-ţi faci jocul de scenă pe sub practicabile, să porţi o mască grea de polistiren, să vorbeşti şi să respiri printr-un tifon des, sau să faci lungi şi obositoare repetiţii de sincronizare a jocului cu o scenotehnică complicată.

Desigur, compoziţia exclusivă din tineret ne-a adus şi suficiente necazuri. Se ştie că, pînă la o anumită vîrstă, fluctuaţiile de cadre sînt mai frecvente. Tinerii actori, şi mai ales cei din provincie, care visează în permanenţă Capitala, sînt mai puţin legaţi de locul de muncă şi mai dispuşi să încerce aventura. Unde mai punem faptul că actorii tineri, avînd posibilitatea să se afirme pe scena teatrului pietrean şi afirmîndu-se, şi-au putut găsi cu uşurinţă locuri în teatrele bucureştenе. În plus, tendinţa de a ajunge pe o scenă mai mare mi se pare foarte firească, ea reprezentînd realizarea concretă a visului creatorului, încununarea activităţii unui talent autentic.

În scurta sa istorie, Teatrul din Piatra Neamţ „a pierdut”, prin angajarea în Capitală, 25 de actori valorosi. A trebuit să ne obişnuim cu ideea aceasta, şi mai mult decît atît, să exploatăm partea cea bună a unui fenomen iniţial negativ. Pentru că, dacă este adevărat că descompletările şi completările succesive ale colectivului artistic au cauzat destule acrocure, nu e mai puţin adevărat faptul că permanentele prîmării au creat o efervescentă capabilă să înlăture rutina, distribuţiile pe emploi-uri definitive, anchiloză, solicitînd atît conducerii, cît şi regizorilor artistici să se acomodeze unor noi sisteme de referinţe. Numîndu-se Teatrul al Tineretului, instituţia noastră nu a pornit de la un repertoriu limitativ, chiar dacă unele piese se adresează cu precădere copiilor şi tineretului (în fond, înăruul spectator trebuie să beneficieze de tot ceea ce înseamnă valoare dramatică autentică), el constituindu-se ca atare în tendinţa organizatorică de a atrage cît mai mulţi tineri spectatori în sala de teatru şi mai ales prin componenţa de vîrstă a colectivului artistic, prin posibilităţile pe care le oferă o astfel de componenţă — desigur, nici cea mai bună şi nici unica — de a conferi instituţiei o anumită personalitate.

TEATRU AL REGIZORILOR ARTISTICI

În cadrul fenomenului teatral românesc, bogat şi complex, unele teatre şi-au definit un profil puternic, fie prin personalitatea sau personalităţile unor creatori, fie prin liniile riguroase trasate de animatori, fie prin tradiţiile cu fîgaş adînc. N-aş vrea să le numesc — nu atît din grija de a menaja anumite susceptibilităţi, cît din teama de a nu fi sentenţios —, dar mi se pare că unele profiluri se descifrează cu uşurinţă. Există teatre de actori, teatre de repertoriu, teatre de vedetă, teatre de regizori, teatre de secretariat literar, teatre de experiment, nici un teatru de scenograf. Cînd fac această afirmaţie nu mă gîndesc la performanţele teatrelor respective sau la profesia animatorilor lor, ci la complexul de virtuţi şi vicii — uneori neanticipate de o voinţă —, complex ce se descifrează mai uşor de către un observator dinafară.

În ceea ce ne priveşte, am aspirat de-a lungul celor şapte stagioni ca teatrul nostru să devină un teatru al regizorilor. Mai multe sînt motivele care ne-au făcut să ne îndreptăm pe acest drum. O serie de considerente izvorăsc din condiţiile de teatru „provincial”. Pentru că una e să-ţi făureşti un profil în condiţiile cantitative şi calitative ale publicului bucureştean şi altceva e să urmăreşti acelaşi lucru în afara

Capitalei. Un teatru din București își poate permite luxul de a-și alege publicul. Un teatru din provincie este obligat să se adreseze întregului său public (în acest sens, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, deși înscris în repertoriul său piese pentru tineret și copii, nu-și poate limita adresa repertoriului său). La numărul mare de premiere pe care este obligat să-l dea un teatru ca al nostru, este evident că un singur regizor artistic nu poate să facă față, chiar dacă experiența regizorului nostru permanent Gabriel Negri a fost interesantă. Dar nu acesta este motivul principal pentru care teatrul nostru a apelat — și speră să mai poată apela — la regizori colaboratori. Trecînd peste certitudinile pe care le-au furnizat și le furnizează colaboratorii noștri cei mai apropiați — motivare ce nu are nevoie de o explicare suplimentară —, cauza principală a politicii noastre de a colabora cu regizorii dinafară rezidă în chiar specificul culturii teatrale, care nu poate fi imaginată fără un proces desfășurat de omenză. Nimic nu e mai pernicios pentru activitatea unei instituții artistice decît suficiența, închistarea, mulțumirea cu propriile descoperiri și cîștiguri. Cei care agită ideile sînt oamenii, mai mult decît cărțile și decît operele de artă. Și cine ar putea face în teatru acest lucru mai bine decît regizorii artistici și pictorii-scenografi cu personalitate, care își apără cu pasiune, în munca practică de fiecare zi, ideile lor originale?

Pentru teatrul nostru, colaborarea cu personalități regizorale distincte a fost mai mult decît folositoare. Nu numai în privința rezultatelor obținute, a succesului propriuzis, ci și prin diversitatea și multiplicitatea solicitărilor la care a fost supus colectivul artistic de către regizori, fiecare spectacol fiind o lecție pasionantă și nu repunerea în pagină a unor „găselnițe” uzate.

Nu știu dacă, din activitatea noastră, a rezultat și pentru observatorul dinafară tendința de a acorda rolul de prim solist regizorului artistic. Fără a intra în vechea controversă a primatului textului sau regiei, am considerat că pentru teatrul și colectivul nostru acest lucru este de o maximă importanță. De la distribuție la alegerea pictorului-scenograf și la metoda de lucru am considerat că principalele calități ale spectacolelor și ale evoluției actorilor colectivului nostru se datorează regizorilor artistici. Dar în același timp este un adevăr bine cunoscut că succesul important al regizorului depinde și de colectivul cu care lucrează. Or, în cazul de față, înțelegerea dintre regizorii artistici de prestigiu și colectivul artistic s-a făcut în sens reciproc, deoarece — așa cum observam mai sus — Teatrul din Piatra Neamț a beneficiat de tineretea, talentul nevițiat, aerisit și maleabil al tinerilor actori.

Țin să spun din nou că nu am pretenția absolutizării experienței mele. Adevărul de aici poate fi neadevăr dincolo. Cred însă că a profesa o meserie înseamnă în primul rînd a-i înțelege necesitatea, a-i cunoaște mijloacele și mai ales specificul condițiilor exercitării ei. După cum am mai spus mai sus, teatrul pe care-l conduc a trebuit să se adapteze unor situații nu totdeauna favorabile.

E bine să ai actori buni și cu atît mai greu e cînd îi pierzi, chiar dacă pleacă la București. E foarte bine cînd poți lucra cu Lucian Giurhescu sau Ion Cojar, cu Cornel Todea sau Dinu Cernescu, cu Andrei Șerban sau Zoe Anghel, dar e dificil cînd programele colaboratorilor se bat cap în cap cu programul teatrului. Dar teatrul de calitate se face cu actori buni, cu regizori buni și pictori-scenografi buni. Rămîne ca directorul să-și înlocuiască actorii pe care-i pierde cu alții la fel și să perfecteze noi acorduri cu colaboratorii săi.

* * *

Acum, cînd închei cele cîteva gînduri expuse aici, îmi dau seama că pentru crearea unui climat colectiv de sinceritate, pentru a face un adevărat teatru nu trebuie omise unele aspecte aparent de detaliu, dar de o importanță covîrșitoare.

În afara înțelegerii fenomenului teatral, a urmării obiectivelor cu tenacitate, cred că directorul de teatru trebuie să se străduiască în permanență să-și însușească știința mînuiirii acestui material fragil, și uneori surprinzător, care este artistul, să fie un bun administrator, fără a fi sclavul administrației, să aibă o receptivitate mereu trează și, în sfîrșit, după ce a tras o serie întregă de concluzii și și-a clarificat unele principii, să aibă curajul să renunțe la ele atunci cînd necesitățile îi impun acest lucru.

Ion Coman

Directorul Teatrului Tineretului
din Piatra Neamț