

Condiția debutului

Școala de teatru – loc unde asimilarea tradiției se combină, în proporții diferite, cu stimularea noului – este în mod firesc interesată de condiția debutului, de modul în care tinerii artiști reușesc să facă dovada calităților ce au justificat admiterea lor în școală și absolvirea acesteia. Și, pentru că evoluția tinerilor artiști este o preocupare constantă a revistei noastre, a fost firească invitația adresată nouă de a participa la dezbateră dedicată acestui subiect și organizată în săptămâna „Ușilor deschise” de la U.N.A.T.C. Este greu de făcut o sumă a experiențelor diferite și s-a dovedit încă o dată că „excepția bate regula”. Reproducăm fragmente semnificative din discuție, cu promisiunea de a reveni asupra problemelor aparent colaterale (cum a fost, de exemplu, studierea scenografiei), dar esențiale pentru evoluția artei scenice. Dezbateră a fost moderată de regizorul Valeriu Moisescu și dramaturgul Dumitru Solomon. Am reținut intervențiile următorilor participanți: Felix Alexa, Vasile Nedelcu, Ion Mircioagă, Șerban Puiu, Ludmila Szekeley Anton, Theodora Herghelegiu (regizori și, unii dintre ei, cadre didactice), Corneliu Dumitriu, Marian Popescu, Magdalena Boiangiu, Ludmila Patlanjoglu, Marina Constantinescu, Elisabeta Munteanu (critici și, unii dintre ei, cadre didactice), Marius Florea-Vizante, Vlad Zamfirescu (actori), Erwin Simselson (student la Regie).

Întrebări

Valeriu Moisescu: În 1998, la Academia Experimentală a Teatrelor de la Paris, condusă de George Banu, discuția despre condiția debutului a durat trei zile. Noi nu ne putem întinde atât de mult, dar am vrea să cunoaștem cât mai multe dintre opiniile dumneavoastră, ale celor care au debutat în ultimii zece ani. Au fost invitați la această discuție, ca martori sau participanți, oameni de teatru, profesori și studenți din școlile de teatru particulare, care au ocazia de a vedea și, eventual, de a se compara cu ce se întâmplă aici. Absența directorilor de teatru, nu numai la „Ușile deschise”, dar și la „Gala absolvenților”, ține de un fenomen mai greu de explicat. Noi am sperat că vom putea facilita, pentru cei din afară, cunoașterea activității noastre, dar și că vom putea deschide alte uși pentru cei care se află înăuntru. Vă propun câteva căi de reflecție: debutul – naștere și

ieșire din obscuritate; constituirea unei echipe – forța și fragilitatea ei, spiritul de echipă, problema liderului; apariția unor înjghebări teatrale (eclectismul artistic, atracția înspre forme hibride – teatrul-eseu sau teatrul experimental). O altă latură a discuției poate avea în vedere parametrii economici: probleme de producție, strategii de supraviețuire, recursul la texte clasice sau contemporane etc. Putem discuta apoi despre inventarea unor structuri proprii, căutarea unui teritoriu (loc) teatral – aici se poate include și debutul unor instituții teatrale care au apărut după 1989, cum a fost teatrul condus de Valeria Seciu, care a avut câteva spectacole interesante și apoi a dispărut –, despre debutul în teatre instituționalizate și despre cel al unor echipe teatrale. Ar mai fi de discutat și despre cine sprijină un debut, despre apartenența la o generație care trebuie să lucreze împreună, despre mass-media, despre rolul școlilor de teatru și al UNITER, despre

o politică de susținere și promovare a debuturilor, despre rolul criticii teatrale. Nu vom putea epuiza toate aceste teme; le-am oferit însă ca repere în discuție.

Dumitru Solomon: Aș adăuga câteva întrebări. În ce măsură intră școala în consonanță sau în contradicție cu realitatea teatrală? Îi pregătește ea pe absolvenți pentru ca aceștia să poată debuta în acord cu ceea ce au câștigat în timpul studiilor? Nu trebuie să se facă unele compromisuri cu realitatea? Vreau să vă citesc ceva dintr-un număr al revistei „Dilema” având ca temă „Cum îți faci un nume în lumea artelor”. Adrian Bratfanof – director de programe la Teatrul Act – spune: „Un tânăr actor care este implicat în spectacole independente trebuie să dea dovadă de o mare flexibilitate în a accepta compromisuri”. E drept că el se referă la un anumit tip de compromisuri: „Să joace fără a fi plătit sau să fie plătit mai puțin decât în teatrul de stat. Majoritatea tinerilor actori acceptă astfel de compromisuri, pentru că sunt foarte mulți care reușesc prin rolurile interpretate în spectacolele independente să fie remarcați și apreciați de public, de critică, să ia premii la festivaluri...”. Merită să ne întrebăm dacă suntem pregătiți să ne confruntăm cu realitățile societății noastre, cu puternicul val de anticultură, cu manifestările dezastruoase pentru cultură, dacă la vârsta debutului se poate face față acestui val, dacă afirmarea trebuie să treacă prin compromisul de a nu fi plătit cum se cuvine sau deloc și prin compromisul impus de nevoia de a trăi, care înseamnă uneori să faci altceva decât meseria pentru care te-ai pregătit în timpul școlii. Până în '90, absolvenții școlii de teatru aveau un drum foarte precis: li se dădeau repartiții, mergeau într-un teatru, stăteau acolo cât stăteau și, după aceea, majoritatea trăgeau spre București, pentru că aici erau Televiziunea, Radioul, multe teatre și o serie de alte avantaje. Acum nu mai există nici avantajele, nici dezavantajele sistemului vechi de repartiții. Cum ne descurcăm, în absența țintei pe care am învățat să o vizăm în timpul școlii? Actorii care fac reclamă la detergenti, regizorii care fac altceva decât ceea ce au fost învățați – diverse munci în televi-

ziune, regie de platou, regie tehnică etc. – cum simt ei apăsarea acestor realități ostile aspirațiilor din școală? La o masă rotundă organizată de revista „Scena” s-a spus de către profesorii de la Teatrologie că nici un absolvent al acestei secții nu a rămas fără slujbă. Este bine să asigurăm, prin diverse mijloace, slujbe acestor oameni? Sau e important ca ei înșiși să-și găsească un loc în societate, să se poată afirma, să poată arăta ceea ce știu, să poată face de la început dovada talentului?

Pe vremea mea...

Felix Alexa: Eu am prins în școală doi ani înainte de '89 și doi după, o perioadă de tranziție destul de șocantă pentru noi toți cei care eram în momentul acela în școală. Am ținut să debutez la „Casandra”, împreună cu actorii din generația mea; am crezut, atunci, în „Casandra”. Am debutat în 1991, cu Pe

apoi câțiva ani. Pentru noi toți a fost foarte importantă această „erupție” în lumea teatrală. În condițiile actuale, un debut se desfășoară sub presiunea străzii și a crizei sociale. Presiunea este atât de mare încât începi să faci compromisuri. Începi să te gândești: ce piesă aș alege ca să vină lumea, ca să fie un succes de critică, dar și de public? E o problemă pe care eu, atunci, nu mi-am pus-o. Am luat o piesă a unui autor complet necunoscut la vremea aceea, Koltès, un mare autor contemporan; am riscat enorm, pe de o parte, dar, pe de altă parte, peisajul teatral era oarecum virgin și gata să absoarbă noul, ca un burete. Acum buretele e atât de îmbibat de apă și de energii mai mult sau mai puțin teatrale, încât dă pe dinafară. Datele fundamentale ale debutului s-au schimbat foarte mult: din anul al II-lea sau al III-lea începe să apară panica, inexistența înainte. Acum toată lumea vrea să-și dea examenul de absolvire într-un

m-a invitat apoi să montez la Teatrul Național. Acum lucrurile sunt previzibile. Și a fi previzibil nu e întotdeauna un argument pozitiv în teatru. Într-un articol despre sesiunea pe care ați pomenit-o, a Academiei Experimentale a Teatrelor, George Banu a diferențiat lucrurile: există debutul-eveniment, prin care „explodezi” în lumea teatrală, și cel prin acumulare, care este tot un fel de debut.

Valeriu Moisescu: Eu cred că un artist debutează continuu și că doar în clipa în care este pregătit pentru această condiție se poate și afirma.

Felix Alexa: Un debut strălucit impune ulterior și un efort permanent de a te menține. Noi avem o meserie de cursă lungă.

Corneliu Dumitriu*: Nu peste mult timp, școala va putea da un răspuns parțial acestor probleme. Sperăm ca, în câteva luni, Studioul „Casandra” să obțină statutul de instituție de spectacol, ca anexă pe lista de instituții de spectacol ale Ministerului



Cum a devenit Felix Alexa un regizor cunoscut pe cheiul de... Est cu autorul necunoscut B.M. Koltès

cheiul de vest, alături de actori dintre care mulți au devenit apoi cunoscuți: Marius Stănescu, Cristian Iacob, Cătălina Mustață, Irina Movilă, Florin Piersic jr., Ozana Oancea. Acesta a fost și debutul Irinei Solomon și al lui Dragoș Buhagiar – era pentru prima dată când lucrau într-un teatru și prima dată când lucrau cu mine, ceea ce a continuat

teatru. Lucru bun, dar și riscant. Nimeni nu mai are timp să aștepte. Noi aveam timp să ne gândim strategic debutul. Acum strategia ține de imediat, de conjuncturi. Contextul în care am debutat eu era în alt fel dinamic: lucrurile se accelerau foarte tare și căpătau dimensiuni greu de anticipat. Andrei Șerban a venit la spectacolul meu de la „Casandra” și

Culturii. După terminarea studiilor promoției respective, un număr de spectacole vor putea fi finanțate și vor mai putea fi jucate încă o stagiune în București. Dacă examenul de licență nu este un compromis, ci este construit după toate rigorile și după toate pretențiile catedrelor de specialitate, vom putea selecționa unele dintre aceste examene și le vom

*La data desfășurării dezbaterilor, decan al Facultății de Teatru.

putea asigura o viață de încă un an de zile în București, plătindu-i pe actori. Nu vom reuși să eliminăm multe compromisuri la care viața ne obligă, dar o parte din ele va dispărea de pe această insulă de performanță, de protecție socială pentru cei mai buni dintre actori și regizori.

Rolul telefonului

Ion Mircioagă: Acest nou statut al „Casandrei” nu va face altceva decât să amâne problemele debutantului. Nu intră în atribuțiile școlii asigurarea unui loc de muncă pentru tânărul absolvent. Nu trebuie să credem că într-un loc, teatrul independent, nu se fac compromisuri, iar în altul, teatrul-instituție, da. Distanța de doi sau trei ani dintre momentul în care a

absolvit Felix și momentul în care am absolvit eu este enormă. Când am absolvit eu, la „Casandra” nu mai era loc. Noi, studenții profesorului Alexa Visarion, am debutat, datorită eforturilor făcute de profesorul nostru, în teatrele pe care dumnealui le-a găsit, dând telefoane.

Magdalena Boiangiu: Și asta a fost un compromis sau nu?

Ion Mircioagă: Pentru mine, nu.

Vasile Nedelcu: Eu voiam să spun că marele compromis, de care se vorbește în articolul citat de domnul Solomon, este cel pe care îl fac tinerii actori când joacă fără bani. Așa au început colegii noștri la Theo Herghelegiu și la mine; și eu, și ea am făcut „încropeli”, dar acum ea a luat Premiul Criticii. Debutul presupune o

componentă personală, care ține de felul în care știi să-ți administrezi calitățile și defectele, influențată și de șansă, dar depinde și de context, de felul cum școala, teatrul, societatea îți administrează valorile, potențele. Personal, pot să spun că am simțit nevoia unei „familii”, deși am beneficiat – așa cum spunea Felix – de un regim de tranziție, în care oamenii de teatru ne acordau atenție. E dureros că, acum, teatrele sunt administrate de oameni care nu au nici o legătură cu arta, nu au criterii; ei coboară și urcă pe alte scări decât actorii, ca să nu-i întâlnească; există și în București un asemenea director. Eu simt că aparțin acestei școli; sunt regizor, dar sunt și asistent universitar aici și vreau nu doar să fiu purtătorul unei tradiții pe care am avut ocazia să o verific, ci și să dezvolt personalitatea fiecărui student, fără să-i impun nimic.

Evenimente careucid

Șerban Puiu: O discuție despre debut trebuie să fie un pic mai directă și nu cred că vorbitorii se pot mărgini la un discurs echilibrat, eliptic, gen ședință de partid. Starea de debutant este cea mai rodnică din viața unui artist dramatic și ea trebuie conservată la nesfârșit. Artaud, Grotowski, Brook, Stanislavski, Meyerhold, Shakespeare sau Molière s-au încropățânat în această condiție. Cea mai mare ispită a artistului este îmburghezirea și, din păcate, în România, țara lui Alecsandri și a lui Caragiale, toți – afaceriști, politicieni, artiști, popi, doctori sau mahalagii – suntem păliți de ciuma parvenitismului social. Într-un fel, acest impuls este scuzabil, atâta timp cât trăim într-o țară în care supraviețuirea și ziua de mâine sunt probleme serioase. Actorul este împărțit între șapte proiecte, televiziuni, reclame, filmări de duzină, dar – din păcate – unui om care nu reușește să supraviețuiască din salariu nu-i poți cere să renunțe la ele. Și ele sunt promovate de o mafie foarte bine pusă la punct, semidoctă, promptă, plătind regește, dar care cere în schimb loialitate totală și continuitate în colaborări. În acest mecanism al facilului actorul se infestază cu deprinderi rele, nu din punct de vedere profesional (acolo nici nu-și face profesia), ci în ceea ce privește calitatea lui culturală și morală. Principalul dușman al regizorului

La „Casandra” nefiind loc, Ion Mircioagă a montat *Tartuffe* la Ploiești câțiva ani mai târziu (cu Oxana Moravec în Dorina)



debutant în teatru, dar și al actorului sau scenografului, este politica spectacolului-eveniment. Instituția regizorului-vedetă. Regizorul-vedetă

ce nu? – din nimic. Dacă regizorul tânăr a fost, înainte de a deveni regizor, karatist, bucătar sau altceva, el poate fi „vândut”; dacă are dosar la

de pe urma acestei instituții directorii de teatru: cu această ocazie, ei își marchează trecerea prin istoria teatrului, iau premii, bifează festiva-

Ion Lucian:

Am pășit întâia oară pe scenă la îndemnul unui coleg de liceu (un fel de nepot al lui Caragiale, care obținuse dreptul de a face figurație pe scena Teatrului Național). În ultima clasă de liceu am aflat că pot urma și primul an de Conservator. M-am prezentat la examenul de admitere și, spre „stupefacția”, dar și spre fericirea mea, am reușit, fiind repartizat la clasa maestrului Ion Manolescu. Acum, la Conservator, m-am cam jenat să spun că sunt și elev, așa că mi-am împărțit programul de așa manieră încât să nu mi se simtă prea mult absența nici într-o parte, nici în alta. Manolescu m-a întrebat, la un moment dat, dacă nu mai am și alte preocupări. I-am spus că, la sugestia tatălui meu, mă pregăteam pentru a deveni inginer. „Fă-te inginer, fă-te inginer” - îmi șoptea el de atunci ori de câte ori se ivea prilejul. Asta m-a determinat să renunț la Conservator și să încep să învăț serios pentru Politehnică. Numai că a venit anul 1942, când, după absolvirea liceului, m-am văzut transferat, împreună cu întreaga clasă, la Școala Militară, care urma să ne pregătească pentru a fi trimiși direct pe front. Singura salvare ar fi putut fi adeverința că am absolvit un an de facultate. Așa se face că m-am întors iarăși la Conservator. La puțină vreme, Teatrul Național a organizat un concurs pentru ocuparea a cinci posturi de actor. Nu aveam dreptul să mă înscriu, fiind student abia în anul I, dar am fost prezent acolo în ziua examenului pentru a da replică unui coleg. M-a văzut maestrul Calboreanu, care m-a întrebat: „Puștiule, tu când intri la concurs?” I-am spus: „Dar eu nu am dreptul să particip...”, explicându-i cum stau lucrurile. M-a îndemnat să fac, totuși, o cerere de înscriere. Comisia a acceptat-o și, pentru că fusese ultima, ajunsese chiar deasupra. Așa că am fost chemat primul. Am apucat să rostesc doar câteva replici, când am auzit un „mulțumesc” apăsător. Eu am înțeles din „mulțumesc-ul” asta al lor că nu prea am reușit și, de rușine, nici c-am mai trecut pe la teatru vreme de vreo două săptămâni, când m-am prezentat la casierie pentru a-mi ridica puținii bani câștigați din figurație. Nu mică mi-a fost bucuria când am văzut că toată lumea mă întreabă: „Unde ai fost? Te așteptăm, nu știi că ai reușit la concurs?” Vă dați seama că din acea zi situația mea s-a



Ion Lucian în *Rinocerii* de E. Ionescu la Comedie (1963), alături de Radu Beligan

foto: S. Mendrea

schimbat complet și așa zice că debutul propriu-zis s-a petrecut imediat după aceea, când, într-o seară în care urma să se joace *Coana Chirița*, m-am trezit chemat pe scenă. Acolo se afla distribuția în păr, cu Calboreanu, cu Sonia Cluceru, cu Emil Botta... Am fost întrebat dacă am curajul să intru în rolul Guliță, pentru că interpretul nu venise la spectacol. Am acceptat cu înconștiența tinereții. Pentru actul meu de „curaj” am fost premiat, iar rolul mi-a revenit definitiv. Din acea clipă, toți regizorii au pus ochii pe mine și, în decurs de trei stagioni, am jucat, la Național, 74 de roluri.

este acela care, cândva, pe când mai era încă viu, a avut ghinionul să facă un spectacol bun și acum este silit de viața culturală și de extazul general să-l refacă la infinit. Nu contează trupa sau contextul, ci numai rețeta, devizul și tam-tam-ul. Dacă nu există, regizorul-vedetă trebuie inventat rapid, creat și menținut, fie având ca pretext momentul zero al unui spectacol-bombă, de obicei bun, fie – de

spitalul de nebuni, se vinde și mai bine. Un regizor-vedetă generează interminabile discuții, mese rotunde, bufete și banchete, de pe urma cărora trăiesc și mai ales simt că există și cei care sunt de partea lui, dar și cei care sunt contra. Regizorul-vedetă trebuie să existe pentru că în jurul lui se poate declanșa imensa afacere a teatrului turistic și de agrement. Dar cel mai mult au de câștigat

luri, iar cel mai important lucru este că nu riscă nimic, sunt scutiți de orice responsabilitate. Adeseori, după ce vedeta pleacă și cele maximum zece reprezentații s-au epuizat, rămâne în urmă o trupă obosită și o vistierie goală. Directorii de teatru trebuie să fie capabili să înțeleagă că un tânăr creator (actor, regizor sau scenograf) trebuie urmărit cu dragoste și încredere, într-un plan repertorial

Al doilea debut – cu **Visul unei nopți de vară** – al lui Vasile Nedelcu la Ploiești, după cel dintâi, la „Casandra”



coerent, creat după necesitățile organice ale trupei. În teatrul românesc nu există o logică și o disciplină a angajării într-o instituție după criterii valorice, și nu de conjunctură. Nu știu câți directori pricep că teatrul pe care îl conduc nu este proprietate personală și că ei se află în slujba colectivului, și nu invers. Ce minunat va fi când la concursul de director se va introduce examenul de dans și bune maniere! Poate că atunci vor înțelege domniile lor cât de benefic este comportamentul coerent și că un teatru se conduce nu după pofte personale și nici cu celularul, cum face domnul Călinescu și e foarte mândru de asta, ci după un concept artistic, în primul rând. Ce bine ar fi ca în primărie, în fruntea direcțiilor care se ocupă de teatre, să nu fie cocoțați tot felul de golani politici care nu au nici o legătură cu meseria noastră! Din adâncul acestei magme se aude acum și vocea celor care, în disperarea irosirii, încep să facă ceva. Să se miște. Proiecte individuale inițiate de tineri actori și regizori. Acum aș putea să vă dau o listă cu spectacole deosebit de interesante care au avut loc la Teatrul Act: spectacolul lui Alice Barb, cel al lui Vasile Nedelcu, un spectacol excepțional, cu un actor senzațional al unui teatru îngropat și mort de mult, Teatrul Evreiesc de Stat, realizat din inițiativă proprie: **Un bărbat și mai multe femei**, spectacolele Companiei 777, căreia i s-a

trimis garda financiară pe cap, **O noapte furtunoasă** la Comedie și, nu în ultimul rând, debutul lui Sorin Misirianțu la Teatrul de Comedie. Să nu uităm spectacolele de la Green Hours, care sunt ultimul strigăt de disperare al unor oameni care, decât să joace acasă singuri sau cu părinții, preferă să joace într-o crăsmă. Acesta zic eu că este adevăratul debut. Trebuie să mai vorbim și despre dansatori, care și-au făcut singuri, prin muncă personală, un teatru care se cheamă MAD. Acolo ei au muncit, au rașchetat, iar răsplata pentru inițiativa acestui proiect, Varvara Ștefănescu, care a fost și asistentă la noi în școală, este că a fost dată afară de către profesoara ei, pentru simplul motiv că aceea credea că ea trebuie să fie directoarea acestui proiect, la care nu a făcut nimic. Poate că breasla criticilor ar trebui să se aplece cu mai multă atenție asupra acestor evenimente minore și mai puțin asupra spectacolelor-eveniment.

Corneliu Dumitriu: O corectură în ceea ce o privește pe Varvara Ștefănescu: singură a hotărât să plece, deci, în cazul în care va renunța la școală, va fi o decizie unilaterală.

Cererea și oferta

Marius Florea-Vizante: Societatea este bună sau rea și noi trebuie să încercăm, pe de o parte, s-o mo-

delăm, dacă se poate, din școală, sau s-o acceptăm așa cum este și să încercăm să-i oferim produse capabile să răspundă cererii. Actorul este moral răspunzător pentru păstrarea datelor pe care le are și este dator față de talentul său.

Marian Popescu: Îmi amintesc un moment extraordinar, jucat de grupul „Vouă”, cu „micii mici...” Acolo se prezenta efortul depus de un grup de oameni pentru a nu face nimic. Ce vreau să spun cu asta? Sigur că chestiunea debutului are de-a face cu școala, pentru că ea îi pregătește pe debutanți. Dar pentru ce? În cazul studentului-regizor, pentru ca să debuteze în teatru, nu? Debutul este nu doar un început, ci și finalul unui proces care începe, practic, cu examenul de admitere. Și aud un lucru inacceptabil: unii dintre studenții de la Regie prind culoare favorabile, iar alții nu. Alexa Visarion a intervenit pentru studenții săi, dar a făcut acest lucru pentru toată clasa. Asta mi se pare condiția onestă a unui profesor: să le ofere tuturor șanse egale de debut. În momentul în care unul debutează mai confortabil decât altul, ceva este în neregulă. La „Casandra” nu pot lucra toți, și „Casandra” este un criteriu al inechității. Debutează acolo numai câțiva dintre regizori sau o anumită clasă de actorie, care își pune în valoare profesorul de actorie ca regizor. Nu este acceptabil ca imaginea legată de examenul

clasei de actorie să fie de fapt imaginea de regizor a profesorului. Relația dintre catedrele de Regie teatru și Arta actorului nu este bine pusă la punct și din cauza asta suferă foarte mult și debutanții. În anul al III-lea studenții încep să-și creeze relațiile pentru spectacolul din teatrul profesionist din anul al IV-lea. Iar când intră în legătură cu instituția teatrală, li se pune stigmatul de debutant pe frunte, în sensul că de cele mai multe ori sunt desconsiderați, sunt obligați să încheie contracte contrare legii, sunt obligați să accepte condiții de cele mai multe ori dezavantajoase, în ideea că sunt abia la început.

Corneliu Dumitriu: Să știți că anul acesta s-au schimbat niște lucruri, am inaugurat la „Casandra” a doua sală. Suntem, deci, în situația de a oferi posibilitatea ca șapte din cei unsprezece absolvenți de la Regie să lucreze la „Casandra”. Dacă directorii de

teatru ar cumpăra câte un spectacol, ar face și ei o economie: într-un teatru profesionist, un spectacol modest costă 200–300 de milioane, pe când noi îl vindem cu 20–25 de milioane. Este un preț simbolic. Dacă s-ar fi cumpărat **Noaptea asasinilor**, de exemplu, lăudat de critica bucureșteană, noi am fi avut posibilitatea de a ne mai echilibra bugetul și de a finanța noi producții. Dar nu am găsit pe nimeni interesat de această ofertă a noastră. Secția de Teatrologie și-a făcut datoria, a trimis faxuri, comunicate de presă, dar ele nu au avut ecou.

Ludmila Szekely Anton: Noțiunea de compromis nu trebuie neapărat blamată; orice negociere se bazează pe compromis. Raportul dintre cerere și ofertă presupune o negociere, un mecanism flexibil și apt de a se regla. Compromisul este rezultatul unor cedări de ambele părți. Din punctul

nostru de vedere, el nu trebuie să fie nici de natură morală, nici de natură artistică. Intervine din nou gustul fiecăruia, opțiunile lui, destinul lui. Școala poate forma caractere, dar nu pe deplin și, în orice caz, nu poate controla dezvoltarea lor. Revenind la problema „Casandrei”, vreau să spun că nu contează statutul ei sau milioanele pe care le va obține, dacă sălile sunt goale! Publicul tânăr nu vine la „Casandra”. E important să vină directorii de teatru, dar toate spectacolele noastre, și cele excelente, și cele medii, parțial interesante, și cele cu actori extraordinari, se joacă fără public. Nu funcționează contactul cu generația tânără de spectatori.

Corneliu Dumitriu: Aveți dreptate, în general, dar avem și o experiență pozitivă. Academia de Studii Economice din București a cumpărat bilete în valoare de 42 de milioane de

Sanda Toma:

Nu știu dacă e vorba despre data primei apariții în public sau despre momentul în care începe lumea să te cunoască... Eram în anul al III-lea, Vlad Mugur punea la Teatrul Armatei **Nunta lui Figaro** și avea nevoie de figurație. A luat toată clasa acolo, eu aveam un rolișor – Fanchette –, pe care însă nu am apucat să-l joc. Am repetat, mi se părea un lucru superb, călcam pentru prima dată pe o scenă de teatru, știam că va fi public în sală, fremătam de bucurie și de nerăbdare, dar atunci a intervenit ministerul: studenții nu au voie să joace. În momentul în care nu am mai jucat, am suferit și am plâns în asemenea hal... Aveam senzația că mi s-a distrus toată munca, tot viitorul, toată cariera și că nu voi mai sui niciodată pe o scenă de teatru adevărată. A fost drama vieții mele. Îl pot considera pe acesta debut? Nu știu. Apoi am avut mare succes la publicul plătit cu **Bărbierul din Sevilla**, care a fost spectacolul de final al promoției noastre din '56. Îmi aduc aminte că era Théâtre de l'Atelier la București. Actorii francezi au văzut spectacolul și au rămas topiți după noi, care jucam în rochițe de stambă... Acesta cred că a fost, de fapt, debutul meu, pentru că atunci a avut loc prima întâlnire reală cu publicul. Apoi, Vlad Mugur nu ne-a lăsat să ne dispersăm, cum ar fi vrut ministerul, și-a făcut un grup, și-a dat demisia de la Teatrul Armatei și a plecat cu noi. „ABC”-ul îl învățasem în Institut, dar adevărata meserie am învățat-o la Craiova. Era obligatorie plecarea în provincie pentru minimum doi ani, după care, dacă erai bun și aveai șansă, ajungeai în București.

Acolo am jucat într-un teatru, cu stat de plată, cu leafă care ne ajungea doar pentru o săptămână, dar nouă nu ne păsa. Răbdam de frig, furam cărbuni de la teatru, nu ni s-au dat casele promise, am stat într-o clădire care trebuia să devină hotel și care se construia, de fapt, peste noi, dar noi eram fericiți. Inconștiența tinereții. Perioada debutului și a Craiovei a fost pentru mine o imensă bucurie.

Sanda Toma, la scurtă vreme după debut, în filmul **Bădăranii**



Cred, însă, că la fiecare spectacol trebuie să fii la fel de serios ca în momentul debutului, deoarece, chiar dacă tu ești la spectacolul numărul... x, pentru cel din sală este premieră. Spectatorul îl vede pentru prima oară. Iar tu, ca actor, trebuie să îl onorezi. Să joci la fel de bine.

lei la „Casandra” și studenții de la ASE vin la spectacole.

Un tun, două tunuri...

Valeriu Moiescu: După „Casandra”, când studentul regizor sau actor

Marian Popescu: Dar asta se va întâmpla oricum. El lucrează cu colegii lui pe perioada „logodnei”, dar oricum, la un moment dat, se va „căsători”. Școala trebuie să-l pregătească să dea piept cu ceilalți.

Theodora Hergheliegiu: La discuția

tun!” Eu i-am spus: „Păi am debutat o dată cu un tun, la Act”. Mi-a replicat: „Da, dar Act-ul nu contează, pentru că este un teatru mic, trebuie să debutezi cu un tun într-un teatru mare”. „Unde să mă duc, la Național pe scena mare?” „Nu, te duci în provincie, dai două-trei tunuri de debut în teatrele de acolo și apoi mai discutăm dacă ai mataloc în teatrul din București.”

Valeriu Moiescu: Unul dintre foștii mei studenți, Claudiu Goga, a debutat la teatrul din Brașov, datorită lui Mircea Cornișteanu, care a chemat acolo tineri studenți. Șansa a fost și a teatrului, și a regizorului care a venit apoi cu turnee în București; spectacolele lui au fost văzute și a fost nominalizat la titlul de cel mai bun regizor al anului la premiile UNITER.

Ion Mircioagă: Am ajuns la ceea ce spunea Șerban Puiu: debutul întră într-o competiție total nedreaptă cu instituția spectacolului-eveniment. Theodora ne-a reamintit acum acest lucru prin ceea ce ne-a povestit. Se așteaptă de la ea „evenimente”.

Theodora Hergheliegiu: Dar evenimentele din teatrul independent nu sunt recunoscute, ele nu există, sunt un fel de paria, împinse undeva la margine. La a cui margine, a societății culturale, sau a cui?

Ion Mircioagă: Să revenim la povestea cu spectacolul-eveniment. Prin „eveniment” se înțelege un buget mare, care oricum nu se acordă unui debutant.

Mai mulți, dar nu mai buni

Vlad Zamfirescu: Mai este un aspect. Se dă exemplul pozitiv al domnului Alexa Visarion, care s-a îngrijit de fiecare dintre cei șase studenți ai săi. Dar ce te faci că acum sunt cincisprezece, iar la Actorie, treizeci pe an?

Valeriu Moiescu: Mărirea numărului de studenți ridică, într-adevăr, probleme, și asta tot din cauza deficitelor economice, care duc la admiterea de studenți care plătesc etc. Aceste constrângeri economice dereglează foarte mult activitatea școlii.

Magdalena Boiangiu: Vreau să reabilitez un termen și să compromit un altul. Vreau să reabilitez termenul de compromis, condiție indispensabilă a vieții; este falsă imaginea că din universitate ies oameni intransigenți și devotați marilor valori ale artei, care întâlnesc cetățeni grași și devotați banului. Eu nu recunosc realitatea teatrului văzut de mine în



părăsește instituția de învățământ și intră într-un teatru, el se lovește de cu totul alte probleme. Acesta este motivul pentru care noi am decis să se facă cinci ani la Regie. Pentru că am diferențiat debutul la „Casandra” de debutul într-un teatru.

Marius Florea-Vizante: Dar de ce se lovește de cu totul alte probleme? Școala ce face, pregătește așa... o idee, sau un actor real, un regizor real?

Valeriu Moiescu: Una este să lucrezi cu colegii tăi, cu prietenii, o familie care a evoluat solidar timp de patru ani, și alta este să te trezești la teatrul din Cluj sau din Iași, într-un colectiv în care lucrurile se modelează altfel.

de acum eu am să contribui anecdotic: am debutat în 1998, la Arad. Nu a auzit nimeni de acel spectacol, pentru că teatrul era foarte departe. După acest debut la sute de kilometri de București, am mai debutat de vreo cinci ori în București, prin diverse cărciumi, localuri și culoare, la Green Hours, la Muzeul Literaturii, și am ajuns într-un final la Teatrul Act, pe Calea Victoriei, unde am făcut câteva spectacole. Din dorința de a încerca spectacole și pe scena italiană, greu de găsit în spațiul alternativ, am abordat un director de teatru de stat, căruia i-am propus un proiect, două, trei. Replica dumnealui a fost următoarea: „Trebuie să debutezi cu un

imaginea creată de Șerban Puiu. Vreau să compromit termenul de eveniment. Nu înțeleg despre ce evenimente vorbiți. Dacă eveniment înseamnă un spectacol în care se investesc mulți bani, e vorba de o afacere; dacă eveniment înseamnă un succes, nu este vorba în mod automat și obligatoriu de mulți bani. Voi repudiați compromisiurile și, totodată, mi se spune că aici, în acest spațiu atât de pur, sunt primiți studenți nu pentru că au talent, ci pentru că au bani. Nu găsesc că asta ar fi o culpă, așa este viața la care trebuie să ne adaptăm, dar mi se pare esențial răspunsul la întrebarea lui Vizante: se produce în Institut acel tip de profesionist de care are nevoie publicul românesc la ora de față? Bun, rău, needucat sau cum este el, acel public plătește. Se produc actori care știu să cânte, să vorbească, să se miște și să discute cu un partener pe scenă?

Erwin Simselson: Sunt încă student și vreau și eu să mi se explice ce înseamnă spectacol-eveniment. Nu înțeleg de ce spectacolul-eveniment

este strict legat de teatrul instituționalizat. Nu este deloc așa. Iar în instituții bugetul este investit în nume cu acoperire: un student din anul al V-lea a vrut să meargă la Piatra Neamț să pună un spectacol. I s-a spus că nu sunt bani pentru că anul acesta vine Andrei Șerban. Vine Andrei Șerban și nimeni nu mai are loc. Asta ține de o proastă administrație, după părerea mea.

Vasile Nedelcu: Să te ferească Dumnezeu să ți se acorde șansa să debutezi la Național, să ai un buget de 200 de milioane și să te faci de rahat!

Valeriu Moiescu: A debuta în București pe un text ne semnificativ, cum s-a întâmplat cu Șerban Puiu la Teatrul Național, este mai rău decât a nu debuta în București și a lucra în provincie.

Marius Florea-Vizante: Eu întreb obsesiv: știe studentul actor să refuze sau să scoată ceva la lumină dintr-un text neofertant, transformând totul într-un avantaj pentru el?

Ludmila Patlanjoglu: Eu cred că

nimeni nu poate să dea altuia talent, inspirație; nici profesorul, nici directorii de teatru, nici criticii. Nimeni nu poate să determine evoluția unor destine artistice. Ce ne arată reușita unor tineri colegi: Claudiu Goga, Felix Alexa, teatrologii angajați la reviste de specialitate sau în instituții importante? Ne arată că ei au meditat la propria lor condiție și nu s-au lăsat furăți de jocuri de culise. Lupta o dă fiecare cu sine. Eu cred că, până la urmă, talentul, valoarea se afirmă. Această lume, cu toată presiunea socialului, are nevoie de voi, de creațiile voastre. Când nu primește întotdeauna ce are nevoie, hiba este și în voi. În artă nu există egalitate. Uneori drumul e mai greu, aveți senzația că sunteți marginalizați. Să nu credeți că aceia care sunt acum în top – Tompa, Măniuțiu, Darie – au mers numai pe covorul roșu. Goga, Massaci au fost remarcați aici, în școală, la „Ușile deschise” și „Gala absolvenților”. Vlad Massaci a fost premiat la „Uși deschise” și a fost invitat la Teatrul „Bulandra” de Victor

Gilda Karivescu – Andra Co

La absolvirea facultății nu se putea rămâne în București. Așa că, având medie mare, am pornit spre Piatra Neamț, Teatrul Tineretului fiind unul dintre cele mai bune din țară.

Acolo s-au făcut niște spectacole care au însemnat ceva pentru generația mea și în special pentru mine, dacă e să mă refer la *Slugă la doi stăpâni* sau la *Tinerete fără bătrânețe*... Am debutat alături de Rozina Cambos, de Gheorghe Dănilă și de Cătălina Popescu (cea din urmă, astăzi, o vajnică nemțoaică).

Pe vremea aceea, faptul că eram mai puțini absolvenți constituia un avantaj, pentru că exista o structură, în care, din păcate, locuim și acum. Doar că atunci funcționa. Acum, generațiile mai tinere ar trebui să fie preocupate de viitorul lor, mai ales că sunt foarte mulți absolvenți care bat la ușile teatrelor. Ar fi bine să înțeleagă că nu au nici o șansă câtă vreme există aceleași tipuri de angajament ca acum câteva zeci de ani, pe aceeași idee de „viețași” ai teatrului. Dacă tinerețea vrea cu adevărat să pătrundă în teatru, va trebui să forțeze mai întâi organele abilitate să ghilotineze vechiul sistem, impunând altul, în care să aibă mai multe șanse de izbândă. Altfel, toți acești tineri vor aparține unui teatru mort și cu perspectiva unor spectacole din ce în ce mai proaste. Nu mai e vorba de anul 1975, când debutam eu la Piatra Neamț și când, în toată țara, nu erau mai mult de două mii de actori, ci suntem în anul de grație 2001, când sunt, poate, 40 000 de actori români - asta întâmplându-se, evident, și din cauza unei ciupercării de școli de teatru, unele bune, altele proaste. Nenorocirea face că unele sunt într-adevăr proaste, dar fericirea e că absolvenții, chiar și ai unor astfel de școli, pot fi talentați



Horățiu Mălăele debutând în București, la „Nottara” (Inele, cercei, betea)

și animați de gânduri bune. E nevoie de crearea unui culoar pentru astfel de oameni.

Unul dintre debuturile Theodoriei Herghelegiu: **Bardo Blues** de Liviu Uleia la Piatra Neamț



foto: Cornel Miftode

Contează strategia, felul cum ne administrăm calitățile și defectele.

Marina Constantinescu: Aceste „Uși deschise” sunt pentru noi, cei din afară, o șansă de a vedea ce se întâmplă aici. Nu ne oprește nimeni să venim mai des, dacă într-adevăr dorim să știm ce se petrece în Universitate. Putem cere acceptul profesorilor sau al studenților ca să vedem niște examene, mai reușite sau mai puțin izbutite. Eu cred că, la un moment dat, orice artist trece printr-o criză, dar criza este una și lamentația permanentă este altceva. Tineri regizori foarte buni se lamentează, deși știu bine care le este valoarea, când au avut șansă și când nu, ce înseamnă un moment împlinit, pe care l-ai putut specula, sau unul pe care l-ai ratat. Domnul Moiescu spunea că debut este de fapt fiecare act artistic născut de tine. Theo Herghelegiu spune același lucru, dar – în mod paradoxal –, deși a debutat de multe ori, mai mult sau mai puțin alternativ, și acum este un „nume”, i se spune același lucru: e nevoie să mai debutezi încă de cinci ori pentru ca să poți veni să debutezi în sfârșit la teatrul nostru, unde vei fi un debutant adevărat. După '90 școala de teatru și-a deschis atât de tare ușile, încât numărul studenților și al absolvenților a crescut în mod aproape aberant. Alarmant, oricum, pentru că,

Rebengiuc (care era rector, pe atunci) dar a acceptat să monteze o piesă care nu-i spunea nimic. A fost un eșec. Vlad a fost, după asta, pe punctul de a claca. L-a luat apoi Dan Vasiliu la Teatrul de Comedie, unde a montat spectacolul *Trei femei înalte*, încununat cu Premiul criticii pentru debut. Au urmat întâlnirile de la Piatra Neamț și lași și, încet, și-a

revenit. Un alt exemplu este Nona Ciobanu. Cu o „firmă” excepțională din facultate și ea, a clacat la Teatrul „Bulandra”. A urmat un spectacol reușit și apoi două semieșecuri la Teatrul Mic. Acum lucrează în mișcarea alternativă. Nu se pot da rețete. Trebuie să vă eliberați de povara socialului și de obsesia găștilor, a reușitei prin jocurile de culise.



Jacques sau *Supunerea* lui Marius Florea-Vizante față de Gelu Colceag (la „Casandra”)

dacă punem la socoteală și școlile particulare de teatru, ușile nu sunt doar deschise, ci date de perete. Și nu sunt convinsă că, în aceste condiții, se mai păstrează acel spațiu intim, de comunicare. Cum se pot adapta profesorii la acest număr foarte mare de studenți? Cum te poți ocupa de ei, cum să urmărești destinele lor în mod real și profund, când numărul e mult prea mare, când fiecare student este o personalitate, are datele lui, inerția lui, inhibiția lui, caracterul lui, forța lui, motivația lui? Sunt foarte multe lucruri de discutat. Ca, de exemplu: cât de corect ne distribuim entuziasmul față de unii și precauția față de alții? Sigur că, în cele din urmă, asta ține și de criteriile fiecăruia, de toleranță sau de intoleranță.

Elisabeta Munteanu: Condiția unui absolvent și a unui debutant astăzi este foarte grea. Cu mult mai grea decât era înainte. Știm cu toții că atunci se asigura repartiție. Nu știu dacă era bine, dar cert este că astăzi condițiile de afirmare și debut sunt grele. Îmi amintesc de o masă rotundă organizată de revista „Teatrul” cu absolvenții promoției '64 – Caramitru, Mihuț, Ogășanu – și



Vlad Zamfirescu în Azilul de noapte („Casandra”), arătându-l cu degetul pe profesorul Ion Cojar, autorul spectacolului

retrăiesc cu emoție aceleași întrebări pe care și le puneau cu ani în urmă acești mari actori de astăzi despre ce trebuie făcut ca ei să se afirme plenar.

Sunt întrebări care frământă generații după generații. Fără a fi pesimistă, spun că doar forța, capacitatea de a lupta a fiecăruia contează.

După teorie, practica

După colocviu, cineva ne-a invitat la un examen de Regie, anul II.

Se presupune că, în anul II, studentul de-abia băjbăie în alfabetul meseriei. Dar studentul are încă în ochi și în trup fiorul adolescenței și a-i refuza invitația nu e doar nepoliticos, ci și dizgrațios. Intrarea în camera care ține loc de sală de examen e străjuită de colegi: ei așteaptă ca oaspeții, după ce s-au ghiftuit la bufetul de la subsol, să vină și să ocupe locurile cele mai bune. Lângă noi e așezat un băiat, le explică onora de ce s-au plasat prost, le arată altora unde să stea, nimeni nu-l contrazice și el nu ridică tonul. O fi un teatrolog, dintre organizatori.

Sala se umple până la refuz. Lângă mine, un aparat de proiecție pentru diapozitive. În spatele lui, o doamnă tăcută. În fața noastră, niște paravane, un scaun, un fotoliu. Se stinge „sala”, se aprinde „scena”.

Băiatul, falsul teatrolog care dirija

spectatorii, se scoală în picioare și începe să vorbească. Un prieten al lui a cumpărat un tablou, a dat o mulțime de bani și, după el, acea „operă de artă” nu merita banii. Imagini pe panouri, cu și fără legătură, luminile își schimbă culoarea, apare prietenul și ne explică de ce este important pentru el tabloul și de ce îl enervează că prietenul lui nu înțelege. Flecăreala devine discuție, discuția – conflict, ceea ce nu se spune e mai important decât ceea ce se aude, apare un al treilea, vrea să descurce, mai mult încurcă, bărbații aceștia fac un efort vizibil de a fi sinceri cu ei și cu ceilalți și de a-și păstra prietenia, în ciuda sau datorită sincerității.

Ceea ce a început prin a fi un simplu exercițiu de tras cu urechea a devenit spectacol, teatru, prin apariția itinerariului vizibil de la cuvânt la sentiment, prin neputința sentimentului de a condiționa și transforma gândirea (și invers), prin misterul care răzbate din tot ceea ce se vede. Și, pe

măsură ce acești trei băieți se adâncesc în discutarea relației dintre ei – și e evident că discuția fragilizează relația –, miza se ridică și teatrul începe să arate ceea ce cuvintele nu pot spune, să implice în gest, în mișcare, în tăcere strădania profundă de a despărți minciuna de adevăr: în artă, ca și în viață, e imposibil.

Am simțit cum în albul tabloului despre care se tot vorbește s-au topit toate culorile lumii și, pentru acest mic miracol, pe care nu știu nici să-l povestesc, nici să-l analizez, le rămân recunoscătoare studenților care l-au produs acum, la începutul vieții lor de profesioniști. Ei se numesc: Alexandra Badea (regizoare), Adrian Anghel, Răzvan Oprea, Cătălin Paraschiv. În spatele lor, profesorii: Valeriu Moisesescu – (prof. univ.), Nicolae Manda (lector univ.). Piesa Yasminei Reza Artă a găsit în ei artiștii de care avea nevoie.

Magdalena Boiangiu