



Valeriu Moisescu, Virgil Munteanu, Ileana Popovici, Petre Vasilescu, George Carabin.

Masa rotundă a revistei „Teatrul”

INSTITUTUL DE TEATRU — PROMCÎIA '74

Ca în fiecare an, o nouă promoție a absolvit cursurile I.A.T.C. De data aceasta, 21 de tineri actori (16 — la clasa de limba română, 5 — la clasa de limba germană) și 5 regizori. O „investiție sentimentală” leagă redacția noastră de destinul artistic al acestei promoții: de la intrarea în Institut — cînd am participat cu emoție în concursul de admitere (vezi revista „Teatrul” nr. 8/1970) — la spectacolele-producție, un început de observație sistematică asupra unui grup-martor se configurează. Observația oferă materia primă unor meditații cu caracter mai profund și mai general; așa cum, cu patru ani în urmă, seria adolescenților ce treceau probele concursului reflecta întreaga problematică a selecției pentru profesia de actor, tot așa, azi, analiza rezultatelor obținute în anii de studiu se constituie în radiografie a învățămîntului teatral însuși. Ne propunem să asigurăm continuitatea acestei cercetări, urmărind grupul și pe viitor, în teatre, și să tragem toate concluziile ce se impun.

Într-una din zilele cînd absolvenții își susțineau examenul de stat și-și luau repartizarea în teatre, i-am invitat la „masa rotundă” pe cei trei profesori care le-au fost, în modul cel mai direct, mentori întru profesie și mentori spirituali: prof. George Carabin și conf. Petre Vasilescu, de la catedra de arta actorului, și lector Valeriu Moisescu, de la catedra de regie. Din partea redacției au participat: Florin Tornea, Valeria Ducea, Mira Iosif, Virgil Munteanu, Ileana Popovici. Subiectul discuției: nivelul actualei promoții, ca punct de intersecție a unora dintre principalele probleme ale procesului de educare și formare a tinerilor artiști în Institutul de teatru.

FLORIN TORNEA : Vrem, pornind de la un aparent „pretext” de studiu, inițiat în redacție (urmărirea unui „pile” de studenți, de-a lungul procesului lor de formare profesională), să descifrăm, în fond, *pe viu*, modalitățile și etapele și dificultățile de pregătire — în școala dumneavoastră — a profesiei actorului și regizorului. Vrem, la o adică, să aruncăm o privire, dacă se poate, critică — așadar, deschisă în bunățatărilor (care nu sînt niciodată epuizabile) — asupra unui program și, poate, asupra unor experiențe de lucru și unor aspirații, asupra felului în care perspectiva teoretică se resoarbe ori se concretizează în fapt practic, de viață și de rezultate (pedagogice, pentru dumneavoastră profesorii; profesionale, pentru elevii dumneavoastră, absolvenții astăzi). Ca să trecem la obiect: cu ce criterii *admițeți* pe candidatul la școala dumneavoastră, în școală? Aveți în vedere doar virtuțile lui native, chemarea pe care și-o mărturisește prin ele, ori adăogați la ele, cînd le descoperiți (dar și *cum* le descoperiți este o întrebare), considerații și criterii legate de problemele culturii noastre teatrale, așa cum se configurează ea în viață, mișcarea, cerințele ei actuale? Apoi, pe parcursul procesului de formare profesională la care vă angajați și la care angajați pe studenți, vă urmărește, în genere, complexul problemelor de *inițiere* și de familiarizare a studentului cu arta (și meseria) căreia i se dedică, ori țineți seama de necesitatea unei *orientări* anume, aș zice, istoricește impusă, spre o slujire *anume* a artei? Nu uitați, sînt convinși, ce funcție nobilă, înalt răspunzătoare pe planul vieții sociale, puneți pe umerii viitorilor actori, veniți să ia de la dumneavoastră lumină și unelte. Dar tocmai în lumina acestei convingeri, pun — punem — întrebarea: cum se încheagă munca dumneavoastră pedagogică, de ce dificultăți se izbește — cu ce insatisfacții (creatoare!) se însoțește la I.A.T.C. (și, în primul rînd, la dumneavoastră care i-ați fost nemijlocit în preajmă) satisfacția unei promoții?

GEORGE CARABIN : Înainte de a intra în fondul discuției, aș vrea să fac o precizare. Apar în această perioadă multe cronici care apreciază spectacolele de la „Cassandra” exact după aceleași criterii după care se apreciază spectacolele scenelor profesioniste. Se consideră, — lucru, după părerea mea, greșit — că, odată cu primirea diplomei, absolventul a ajuns la maturitate profesională și trebuie să-și demonstreze în examenul de absolvire posibilitățile maxime. Or, nici după zeci de ani de carieră, artistul nu încetează să se profesionalizeze; iar actorul debutant are de făcut față atîtor solicitări și tensiuni pentru el necunoscute, neexperimentate, încît nu are încă liniștea interioară, calmul necesar ca să se concentreze doar asupra problemelor de măiestrie ale rolului. Sala de spectacole a I.A.T.C. nu este altceva decît o prelungire a sălilor de curs,

un laborator unde se împlinește ultima cerință a programei analitice — contactul cu publicul. De aceea, spectacolele noastre trebuie privite cu alți ochi, considerate ca o școală în care perfecționarea continuă pînă în ultima clipă.

VALERIU MOISESCU : Comentarea spectacolelor pe care le realizează institutul ar trebui făcută ca proces pedagogic, nu ca *act teatral*.

MIRA IOSIF : Iată cea mai bună introducere în fondul chestiunii: căci noi tocmai asta am urmărit, renunțînd la tradiționalele cronici asupra fiecărui spectacol luat separat și analizat în sine, spre a iniția o discuție asupra principiilor pedagogice care se con-



Florin Tornea : „...principiile de bază ale meseriei rămîn valabile...”

cretizează în aceste spectacole, într-o anume formație și într-un anume nivel al absolvenților, în clipa în care vă despărțiți de ei spre a-i lăsa să ia contact, în mod independent, cu teatrul profesionist. V-aș propune să schițați mai întîi o prezentare a promoției, a caracteristicilor ei, pentru ca aprecierile ce se vor formula să aibă o bază concretă.

GEORGE CARABIN : În fiecare an se prezintă la concursul de admitere o generație cu particularitățile ei, pe care noi o înregistrăm cu structura ei de generație. În cei patru ani, „formula” umană aparte a grupei acționează și ea, prin modelare reciprocă, într-un anume sens — așa încît deosebirile de profil dintre absolvenții a două serii consecutive pot să fie uimitoare.

De exemplu, față de promoția de anul trecut, ca să avem un punct de reper, cea de azi e mai matură, mai puțin explozivă, cu tendințe de introvertire mai accentuate, în ce privește nu numai comportamentul scenic, ci și cel particular. Gh. Visu, Ana Ciclovan sînt natuiri complicate, chinuite de probleme, de îndoieli; Constantin Nedelcu se convinge greu de propriile sale calități, nu-și

rează, altelei se blochează. Eugenia Maci gîndește foarte bine, însă e extrem de reținută. Mai mult decît la alte generații am întîlnit la acești tineri niște blocaje interioare dificil de depistat și de învins; așa se explică probabil faptul că promoția nu a „explodat” așa cum se aștepta; însă nu mă îndoiesc că peste cîțiva ani tinerii aceștia vor deveni valori scenice certe.

VALERIA DUCEA : Sînt în această promoție fete talentate, însă n-au acel „hallo” tinerece, farmecul ingenuu, prospețimea firească a vîrstei. De altfel, și băieții au un aer serios, închis, par lipsiți de exuberanță.

ILEANA POPOVICI : Ce spectacole și antrenamente artistice au fost concepute pentru a-i descătușa, a-i determina să se deschidă, pentru a le releva tinerețea ?

SCURTĂ FIȘĂ DOCUMENTARĂ

Actori înscriși în toamna '70 : 16, clasa română, 5, clasa germană.

Absolvenți (în paranteză, teatrul unde au fost repartizați :

PAUL BASARAB (Teatrul Național Cluj) ; **MONICA BORDEIANU** (Teatrul de stat „Maria Filotti” — Brăila) ; **VASILE COJOCARU** (Teatrul de Dramă și Comedie Constanța) ; **ANA CICLOVAN** (Teatrul Giulești) ; **CONSTANTIN FUGAȘIN** (Teatrul „Al. Davila” — Pitești) ; **VIORICA HODEL** (Teatrul din Galați) ; **LAURIAN JIVAN** (Teatrul din Oradea) ; **DUMITRU LAZAR** (Teatrul „Maria Filotti” — Brăila) ; **EUGENIA MACI** (Teatrul Național „I. L. Caragiale”) ; **CONSTANTIN NEDELCU** (Teatrul Național Timișoara) ; **ILEANA NICULESCU** (Teatrul „Ion Vasilescu”) ; **AURELIA NIȚULESCU** (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț) ; **ADRIAN RĂȚOI** (Teatrul din Baia Mare) ; **ION RIȚIU** (Teatrul din Tg. Mureș) ; **DANIEL TOMESCU** (Teatrul „Ion Vasilescu”) ; **GHEORGHE VISU** (Teatrul Național Craiova).

Doi studenți au fost „pierduți pe drum” ; s-au adăugat alți doi, aminați din alte serii.

Clasa germană

BERND FRIEDRICH BÜMCHES (Teatrul german Timișoara) ; **ALBERT KITZL** (Teatrul Evreiesc de Stat) ; **INGEBORG MEYER** (Teatrul german Timișoara) ; **URSULA NUSSBACHER** (Teatrul german Timișoara) ; **FRIEDRICH SCHILLIA** (Teatrul german Timișoara).

Regizori

ION IEREMIA (Teatrul Național Timișoara) ; **TUDOR FLORIAN** (Teatrul Dramatic Brașov) ; **ȚINO GEIRUN** (Teatrul „Maria Filotti” — Brăila) ; **MIRCEA MOLDOVAN** (Teatrul din Arad) ; **SILVIU PURCĂRETE** (Teatrul de Dramă și Comedie Constanța).

„dă drumul” decît după un timp de elaborare ; e un tip tăcut, abia dacă spune zece vorbe, dar dincolo de asta se ascunde maturitate de gîndire și putere de analiză. E încă foarte tînăr, are 23 de ani, dar evoluția lui va fi interesantă ; cred mult în aportul său artistic în teatrul în care va luera. Ileana Niculescu e o timidă, nu se manifestă încă la adevăratele ei posibilități, uneori exage-

GEORGE CARABIN : Spectacolul de poezie populară *Lumea cit o fi*. Ei s-au apropiat de acest material fără idei preconcepute și fără tiparele formulelor de teatru consacrate ; li s-au cerut să fie ei înșiși și să se descopere în substanța ideii poetice.

Tochmai din cauza acestei structuri psihice, a temperamentului lor, foarte greu am putut aborda cu această grupă comedia ; în mod

special, am făcut multe studii de comedie, încercând tocmai să le stimulez spontaneitatea, inițiativa, puterea de expresie.

PETRE VASILESCU: Cu secția germană, lucrurile stau invers. Încă din anul I, i-am aruncat, cum se spune, în apă și în foc, ca să se descurce în cele mai diferite situații. Le-a fost greu, dar au reușit, au devenit mai independenți, mai receptivi; e adevărat, și mai greu de condus, de ținut în mână, dar, într-un fel, tocmai asta mi-a plăcut.

GEORGE CARABIN: Să nu uităm că cei trei băieți de la clasa germană au intrat mai maturi în institut, toți aveau cam 27 de ani; Albert Kitzl jucase într-o echipă de amatori. E un avantaj...

PETRE VASILESCU: ...și un dezavantaj — căci experiența prealabilă poate fi bună, dar poate fi și greșită; iar dincolo de o anumită vîrstă funcționează anumite frîne și inhibiții, deci e mai greu să-l determini pe student să se deschidă, să-și descopere adevărata personalitate.

GEORGE CARABIN: Situațiile sînt extrem de diferite, nu se poate formula o concluzie generală. Majoritatea vin în fața comisiei știind prea puține despre teatru: că se joacă pe scenă, pe bază de piesă; chiar cei ce se dovedesc apoi foarte talentați, s-au manifestat artistic prea puțin sau deloc. Monica Bordeianu, de pildă, nu se urcase nicodată pe o scenă înainte de a ajunge la institut. Ileana Niculescu a făcut balet, sport de performanță, e maestră emerită a sportului, dar nu spusese nicodată o poezie...

FLORIN TORNEA: Uneori, a te fi suit pe scenă „înainte”, poate falsifica talentul; e mai bine ca acesta să rămînă neatins, decît să suporte o proastă îndrumare. Problema e *diagnosticul exact* al posibilităților, al aptitudinilor; cum se face, de pildă, că Visu, considerat azi șef de promoție, a căzut la primul său concurs de admitere?

GEORGE CARABIN: O asemenea întrebare se pune cam la fiecare generație. În cazul lui Visu, a fost vina lui: și-a confectionat o comportare teribilistă, și-a închipuit că trebuie să șocheze comisia; și a șocat-o, într-adevăr, dar nu în sensul în care spera... Problema, însă, e reală: se întîmplă ca un candidat talentat să nu reușească să-și demonstreze calitățile, în scurtul program cu care se prezintă în fața comisiei. Intervin blocajele psihice, insuficiența dezvoltare a unor date, la acea vîrstă, lipsa de experiență, emoția, dezorientarea... Să nu uităm că sîntem singurul tip de școală artistică superioară pentru care nu există o formă premergătoare specială de pregătire — cum există pentru conservatorul de muzică și pentru Institutul de arte plastice.

Firește, ne străduim, de la an la an, să perfecționăm concursul de admitere; anul trecut, am introdus o fișă psihologică, un sistem de testare a capacității de gîndire și a posibilităților de expresie, elemente care pot scăpa într-un examen tradițional, oricît ar fi examinatorii de atenți, dacă un candidat



George Carabin: „...ne străduim să îmbunătățim selecția...”

Petre Vasilescu: „...repertoriul are un caracter educativ...”



mai avertizat se prezintă cu o formulă foarte bine învățată, care maschează adevărata lui structură psihică.

FLORIN TORNEA : Sint edificat și bucuros că vă preocupă criteriile de cernere a candidaților și că se încearcă formule științifice. La final, însă, la repartizare, teatrele vin cu niște dorințe, cu niște necesități precise : e nevoie de un „tată nobil“, de un june comic, de o ingenuă. În ce măsură dumneavoastră cunoașteți nevoile teatrelor, și în ce măsură, cunoscându-le, urmăriți să le satisfaceți în perspectivă, încă din momentul când procedați la prima selecție ?

ILEANA POPOVICI : S-a observat în repetate rânduri insuficienta varietate tipologică a absolvenților (teatrele se pling că nu li se oferă anumite genuri : tineri eroi, ingenuie). Nu cumva baza de selecție s-a cam restrâns ? La concursul din vara '70, când se prezenta această promoție, au rămas patru locuri de băieți libere, care au fost ocupate

Valeriu Moisescu : „...programa prevede puține probe practice...”



abia în toamnă, deși încă din prima etapă se înscriseră cam 200 de candidați. Asistând la perindarea lor, mi-a făcut impresia că materialul uman nu era deosebit de bogat și că, funcționând la cota maximei exigențe, institutul n-ar avea cu cine să-și umple locurile.

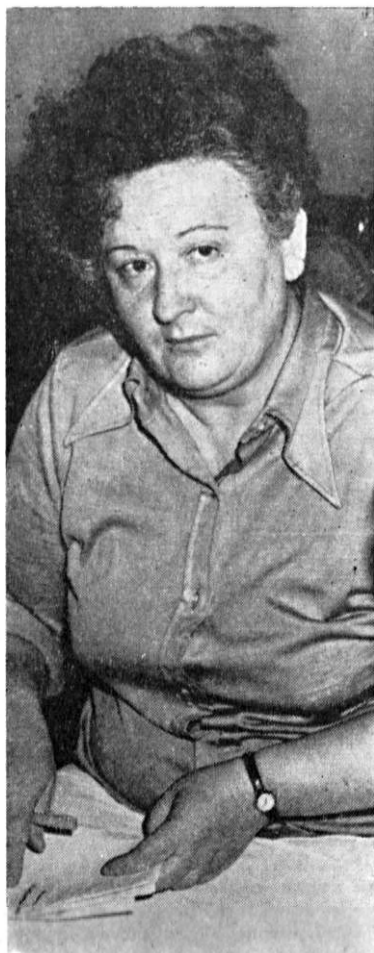
VALERIA DUCEA : Strada oferă, în generațiile acestea tinere, exemplare umane extraordinar de frumoase ; totuși, pe scena institutului, fără să generalizez, nu prea vedem asemenea fete și băieți superbi. Se pare că mulți dintre tinerii cei mai dotați se îndreaptă spre alte meserii, că actoria nu mai e la preț în ochii lor...

MIRA IOSIF : Poate că e o chestiune de prestigiu social al teatrului ?

GEORGE CARABIN : Nu atât de prestigiu al teatrului, cât de modificări mai profunde în orientarea și în mentalitatea tinerețului. Majoritatea candidaților la actorie nu proveneau de la școli care-și pregătesc elevii pentru profesii precise — politehnică, medicină —, ci de la liceele de cultură generală, cu profil umanistic ; reducându-se proporția acestora, e firesc să se restrângă și numărul celor ce aspiră să facă teatru. E un proces de prefacere socială ale cărui consecințe le înregistrăm și noi... Cât privește necesitățile teatrelor, credem că noua formulă de colaborare dintre Consiliul Culturii și Ministerul Învățământului ne va permite să le cunoaștem mai din timp. Sint și cerințe care nu văd cum ar putea fi satisfăcute ; astfel, teatrele cer în permanență mai multe fete decât băieți, pentru ca apoi, după cîțiva ani, să nu le mai utilizeze, proporția de roluri feminine fiind, lucru știut, mai mică, în toată dramaturgia lumii. De ce ? Pentru că au nevoie de fete foarte tinere ; la 30 de ani, actorul e încă tânăr, în vreme ce actrița nu mai are acces la rolurile de adolescență. Intrînd în Institut la 19 ani și absolvind la 24, cît timp pot ele să acopere aceste roluri ? Rezultă că se „consumă“ un număr mare de actrițe, pentru o perioadă scurtă de utilizare intensă. Mai intervine și o caracteristică de generație : în ultimii ani s-au prezentat foarte puține fete cu tipul ingenuiei.

PETRE VASILESCU : Se prezintă puține, pentru că atât ele, cît și părinții lor știu că riscul eșecului e foarte mare. Situația s-ar îmbunătăți dacă primul an ar fi considerat un an de încercare, numărul de locuri nefiind strict limitat. La capătul lui, s-ar putea face o selecție reală ; cei obligați să renunțe din lipsă de aptitudini ar pierde mai puțin timp și n-ar intra în viață cu acel amar sentiment al ratării pe care-l dă conștiința greșitei alegeri a carierei absolventului a cărui mediocritate a fost diagnosticată prea tîrziu ; în ce ne privește pe noi, cei ce facem selecția, și nu odată rămînem cu o îndoială (am greșit admitînd ? am greșit respingînd ?), ne-am putea verifica în liniște alegerea făcută.

VALERIA DUCEA : Să revenim la momentul actual al promoției noastre. Dacă, într-o măsură, mi se pare admisibil să nu știm prea multe despre un tânăr care abia intră în institut, nu cred că acest lucru mai poate fi îngăduit la absolvire. Iată, acest băiețandru cu farmec ingenuu deosebit, Constantin Fu-



Valeria Ducea : „...se simte lipsa meșteșugului...”

gașin : nu l-am văzut în nici un rol reprezentativ, care să-i îngăduie să se distingă cumva. Sau Monica Bordeianu, o figură extrem de interesantă și plină de candoare ; aproape că nu i-am auzit vocea...

VALERIU MOISESCU : Totuși, e foarte greu ca la studio să se facă un astfel de repertoriu încât fiecare din studenții anului IV să fie servit în mod special.

GEORGE CARABIN : Acești 24 de studenți (incluzind și clasa de germană) au realizat nouă spectacole-examen. Câte premiere scoate un teatru profesionist, cu zeci de actori, într-o stagiune ?

SPECTACOLE-PRODUȚIE

ACTORIE : *Lumea cânt o fi...* (colaj de folclor, regia, Cătălin Naum) ; *Labdacizii* (montaj de fragmente de tragedie antică din Eschil și Sofocle, regia, prof. George Carabin) ; *Mock-impott* (regia, conf. Petre Vasilescu) ; *Recital de poezie patriotică* (regia, asistent Laurențiu Azimioară).

REGIE : *Bucătăria* (Arnold Wesker) — regia, Ion Ieremia ; *Hangița* (Goldoni) — regia, Tudor Florian ; *Oamenii cavernelor* (W. Saroyan) — regia, Mircea Moldovan ; *Jurnalul unui nebun* (după Gogol) — scenariul și regia, Silviu Purcărete.

VIRGIL MUNTEANU : Un teatru mic de provincie, tot cu 20 de actori, cam tot atâtea. Dar nu despre asta e vorba. E o problemă de echitate : în spectacolele-produție, studentul-actor nu mai e student, ci actor ; peste puțin timp, va avea toate drepturile și îndatoririle actorului profesionist. El se înfățișează cu acest prilej beneficiarilor, teatrului unde va lucra. Angajarea lui depinde de asta ; acum e momentul când trebuie ajutat să se releve în toată plinătatea capacității creatoare. Nu e nedrept să nu li se asigure tuturor deopotrivă condiția cea mai bună de manifestare ? Dacă un student e talentat, și totuși n-a avut, la acest finish, șansa afirmării plene ?

ILEANA POPOVICI : Examinând repertoriul acestui an, se observă că, dincolo de dificultățile obiective, mai intervine și o cauză oarecum subiectivă ; anume, coeficientul de subordonare la interesele clasei de regie. Spectacolele studenților-regizori domină afișul ; fiind liberi să-și alcătuiască distribuțiile după cum cred de cuviință, aceștia preferă uneori, pentru rolurile principale, actori deja afirmați, care le pot asigura succesul. Așa s-a întâmplat în *Oamenii cavernelor*. Firește, nu e sarcina lor să se îngrijească de interesele colegilor de la actorie ; cineva, însă, trebuie să vegheze la păstrarea echilibrului.

VIRGIL MUNTEANU : În principiu, e oare bine ca studentul de la regie să utilizeze pentru spectacolul său de absolvire scena studioului, care e o scenă modestă ? Nu cumva institutul ar trebui să-i asigure acum absolventului regizor condiția mai favorabilă a scenei normale și a trupei profesioniste ?

FLORIN TORNEA : După știința mea, în multe țări, cu deosebire la Budapesta, se practică în mod curent, ca metodă pedagogică, lansarea viitorului actor, încă din anul II sau III, printre actorii profesioniști — pentru a-l familiariza cu culisa, cu scena, implicit cu tracusul, a-l pune în contact cu maeștrii. Această chestiune se pune și pentru regizori : familiarizarea lor cu toate cele ale teatrului ar da roade și la noi.

GEORGE CARABIN : Am făcut deseori această experiență ; în ce-i privește pe actori, obiceiul s-a încetățenit. Visu, din anul I, juca la Național, în *Jocul de-a vacanța* ; Fugașin, la Teatrul Mic ; toți studenții au făcut figurație în *Scrisoarea pierdută*, la „Bulandra” ; nu mai spun cîți din studenții-actori fac filme. Cu regizorii e mai dificil : teatrele au și ele un plan, în care aceștia se încadrează mai greu ; iar actorii din teatre nu se prea pliază, nu recunosc autoritatea regizorului-student.

PETRE VASILESCU : Institutul își are și el programul său didactic, care, la rîndul său, nu poate fi subordonat teatrelor.

GEORGE CARABIN : În anul I, studentul-regizor învață arta actorului cot la cot cu colegii actori : abia apoi trece la specializare. Din cauză că studenții-actori sînt încă prea cruzi ca să poată fi dați pe mîna unui tot atît de crud regizor, acesta își rezolvă cu colegii lui de clasă studiile de fantezie, de relație. Din anul II, programa prevede colaborare între cele două discipline ; studenții-actori își ajută colegii regizori, sub directa supraveghere a profesorilor. În anul III, se lucrează acte ; însă studentul-regizor nu ajunge încă la condiția sălii de spectacol. Abia în anul IV, el află ce înseamnă să ceară să i se pună o anumită lumină, sau cum se rezolvă o schimbare de decor. În clasele institutului, nu avem condițiile tehnice să-i punem la dispoziție toate aceste elemente ; trimiși direct în teatre, s-a întîmplat nu odată ca tehnicienii să-i pună în situații penibile.

VIRGIL MUNTEANU : Toemai asta voiam să întreb : nu este necesar, mai mult, chiar obligatoriu, ca studenții-regizori să știe mai devreme în ce condiții vor lucra în viitor ? De ce nu deprind condiția lor de muncă încă din anul I, nu purtînd povara realizării unui spectacol, ci făcînd asistență — o asistență, ca să zic așa, pasivă — de unde să învețe că o premieră se pregătește într-o anumită limită de timp, cu o anumită investiție bănească, în timpi de repetiție corelați cu activitatea teatrului, cu o distribuție corectată de anumite necesități și disponibilități ale trupei, cu o dotare tehnicomaterială mai mult sau mai puțin generoasă ?

VALERIU MOISESCU : Studenții-regizori au făcut anul trecut asistență în teatre ; dacă însă directorul de scenă titular nu e totodată profesor, nu se prea ocupă de studentul care face practică, nu-l angrenează în pregătirea

spectacolului, ci doar îl tolerează, îl lasă să „asiste”. Firește, de la marile personalități se pot învăța și așa multe, însă perioada e scurtă și ar trebui fructificată intens, fiindcă regia e prin excelență o profesie activă, de inițiativă, de conducere, de modelare a ideilor și a oamenilor. Aș fi dorit foarte mult să întreprind o experiență care să devină metodă : anume, să plec, în anul III, într-un teatru, neapărat de provincie, cu grupul de 4—5 studenți, eu să montez o piesă, ei să facă asistență, avînd fiecare de îndeplinit sarcini concrete ; toți concentrîndu-se astfel, asupra unui singur obiectiv, sub conducerea profesorului, în condiții de cantonament, trăind practic toată ziua în teatrul respectiv, s-ar putea adapta și integra mult mai rapid și mai organic. Însă intenția rămîne deocamdată la stadiul platonice din cauza dificultăților materiale și de organizare.

Dincolo însă de o formulă organizatorică ori de alta, fondul problemei, în învățămîntul de regie, la ora actuală, acesta e : programa prevede prea puține probe practice, prea puțin lucru cu actorul, pe scenă ; cu toată colaborarea asigurată, studenții regizori se întîlesc cu studenții-actori, în anii II—III, cam în 30—35 de repetiții a cîte 2 ore — adică, în cazul ideal, maximum 80 de ore pe an ; plus perioada de practică, în anii III—IV, în lunile octombrie—noiembrie, în teatre. Nu se poate învăța această meserie fără un contact permanent cu actorii, așa cum nu se poate învăța pictura fără culori.

ILEANA POPOVICI : Meseria e un lucru foarte important, totuși, la un student-regizor în anul IV nu lacunele profesionale mi se par cele mai grave — dimpotrivă, sînt cumva firești și sigur remediabile. Grav e dacă tînărului artist îi lipsește autenticitatea, și el se deprinde prematur să mimeze, învață să se ascundă în spatele unei măști, se servește de trucuri de profesionist pentru a masca golul gîndirii și simțirii. Mă tem că tendința asta există la regie. Nu ca fenomen generalizat (*Bucătăria*, de pildă, e în mod evident montarea unui tînăr cu o gîndire clară și cu o sensibilitate nesofisticată) ; mă refer, concret, la spectacolul *Oamenii cavernelor* : studentul care l-a realizat a învățat cîte ceva, nu e lipsit de calități, dar e prematur contrafăcut, artificial. Atitudinea sa se transmite și unora dintre interpreți. E interesant de observat că aceștia sînt mai emoționați și mai curați în examenul de actorie pe care-l susțin, deși acolo se descoperă uneori încă mici, simpli, dezarmați. Acest tip de regie artificială, pretentioasă, poate face mult rău în teatre (am avut ocazia s-o constat, mergînd pe urmele unor absolvenți din alte promoții), mai cu seamă în cele mici, modeste, unde tînărul regizor e primit ca un reprezentant al artei moderne și acționează asupra unor actori care n-au fermitea și forța necesară pentru a rezista falsificării. Vreau deci să întreb : ce se poate face pentru a bara în dezvoltarea tinerilor



Virgil Munteanu : „...cunosc studenții realitatea teatrelor ?”

acest drum primejdios și pentru ei, și pentru cei care vor intra pe mina lor, pentru a le da un avertisment clar și convingător, nu împotriva micilor greșeli și teribilisme ale vârstei, ci împotriva erorii fundamentale ?

VALERIU MOISESCU : În această privință sîntem de acord. Mircea Moldovan a avut multe idei preconcepute despre teatru, pe care a fost foarte greu să i le îndepărtez. El a fost fascinat de personalitatea lui Esrig, fără să-l înțeleagă de fapt, și a fost o adevărată luptă ca să-l desprind de această influență *neasimilată* și să-l determin să a-bordeze firesc textul. Dar n-am vrut nici să-i violentăm personalitatea, și, din această cauză, spectacolul pe care l-ați văzut poartă multe urme ce n-au putut fi înlăturate. Noi credem că el se va putea desfășura mai bine în genul teatrului poetic.

Problema însă nu e numai a lui. Seria aceasta ține încă de învățămîntul de regie

de 5 ani și a trecut prin cîteva formule organizatorice ; studenții au aparținut unor formații diferite, au avut cîteva profesori, așa că nu-i de mirare că se „găsesc” mai greu ; la un moment dat, au stagnat, se spunea că e o serie slabă, și abia prin anul III a avut loc „deblocarea”, descătușarea de inhibiții. Ieremia pare să fie cel dintîi care a reușit să treacă „hopul”. Pentru tinerii care învață profesia de regizor, cel mai dificil lucru e să reziste ispitei de a calchia un model. Pînă la un punct, e și o fază normală, a vârstei, care se simte atrasă spre tot ce e mai frapant, aparent mai nou. În teatrul românesc al acestor ani au fost cîteva spectacole de referință de *forma* cărora au fost fascinați, și asta i-a nenorocit pe mulți. Analizînd evoluția cîtorva promoții, am realizat nevoia de a adînci studiul teatrului realist, pentru a-i înarma cu o metodă de discernere a esențialului.

Însă modul concret cum se realizează o asemenea influență de-a lungul anilor de studiu pune o delicată problemă de măsură. Chiar cu convingerea că-i influențăm just, scopul nu e să-i aducem la același numitor ; obiectivul e să se realizeze individualitatea fiecărui student, el să fie cel ce se auto-determină, își dirijează dezvoltarea ca personalitate. Nu-i învățăm asta sau cealaltă, ci ne străduim să-i învățăm să gîndească. Și, cel mult, îi avertizăm ce să *nu facă*.

În paranteză fie spus, ca școala să dezvolte o personalitate, această personalitate trebuie să existe măcar în embrion. Institutul nu poate determina o promoție de un anumit fel ; însă metoda de selecție s-a îmbunătățit mult în ultimii ani și se perfecționează continuu. Experiența ne-a învățat să preferăm candidați mai „cruzi”, mai puțin savanți, dar înzestrați cu anumite date certe de talent : o disponibilitate specifică, un mod de a vedea teatral, fantezie, sensibilitate la viață. Spre deosebire de concursul de la actorie, candidatului la regie i se consacră mult timp de discuție și e testat prin probe variate și realmente dificile. Orientarea acestor teste s-a modificat, dinspre cunoștințe spre aptitudini, fiindcă o mulțime de tineri a căror pregătire multilaterală încîntase comisia de examen s-au dovedit apoi excelenți teoreticieni, dar, din păcate, nedotați pentru creația scenică ; în schimb, dacă există talent și inteligență, cultura și profunzimea gîndirii se pot forma și în institut.

VALERIA DUCEA : Teoretic, e foarte limpede ; dar, în spectacolele văzute, nu am intuit personalitatea regizorală a fiecăruia — dimpotrivă, am regăsit amprenta altor personalități ale vieții noastre teatrale.

GEORGE CARABIN : Rar se întîmplă ca un student-regizor să se manifeste plenar încă de pe băncile școlii. Nici Giurchescu, nici Horea Popescu nu s-au manifestat exploziv în institut ; marea majoritate a regi-

zorilor se dezvoltă pe parcurs, prin maturizare și prin experiența pe care le-o oferă teatrul.

FLORIN TORNEA : Așadar, este totuși vorba de însușirea principiilor de bază ale meseriei, care rămân valabile oricât ne transformăm și ne dezvoltăm personalitatea : ideea de spațiu scenic, de relație între interpreți, de atmosferă, de climat de lucru, sînt lucruri care nu pot fi ignorate, ci trebuie materializate în studiu încă din școală. Între experiența eșecurilor și experiența eșigurilor pe care profesorii-regizori sînt datori s-o transmită studenților lor, nu trebuie să se confunde clișeu cu normă. Dacă îi ferim să aplice clișee, nu-i putem lăsa să nu știe ce trebuie să facă.

GEORGE CARABIN : E mai greu să-i faci să uite clișeele, decît să-i deprinzi cu normele.

VIRGIL MUNTEANU : Fără îndoială, dezvoltarea personalității fiecăruia este o cerință pedagogică de prim ordin. Că această personalitate s-a afirmat sau nu în examenul de absolvire, e și o chestiune de dotare a absolventului. Dar pentru ce, de dragul sau cu justificarea preocupării pentru dezvoltarea personalității regizorului, se neglijează necesitatea de a-l familiariza cu unele simple ale meseriei lui? De ce trebuie ca tinerii regizori să parcurgă apoi, în existența lor profesionistă, etapele acestea, care sînt de studiu, de experiență elementară?

MIBA IOSIF : Vreau să readuc discuția la concretul seriei de spectacole prezentate, pentru ca din observațiile asupra lor să înțelegem mai bine cum decurge procesul de învățămînt. Avem în față repertoriul acestui an. Din suita de titluri mi se par foarte bine alese *Lunea cît o fi* și *Labdacizii*. Primul e un spectacol de poezie populară, un spectacol deschis, care, fără să ofere conflicte și personaje, le-a pus problema creării unui climat, a unor relații etern umane și le-a cerut să aprofundeze exprimarea caracterului popular, național ; într-un cuvînt, dincolo de text, le-a pus multe probleme de expresivitate teatrală. *Labdacizii* mi s-a părut de asemenea util, în primul rînd fiindcă i-a pus în situația să ia contact cu lumea teatrului antic, să rezolve niște personaje fundamentale, și deși prin colajul regizoral eroii au fost decupați, pedagogia îndrumării i-a luminat chiar în rolurile mici. *Bucătăria* a fost un bun spectacol de regie și le-a fost folositor în măsura în care au lucrat cu un regizor cu o gîndire matură și certă intuiție artistică. Evident că n-au dus pînă la capăt piesa, în toată bogăția și complexitatea rolurilor, dar a fost un exemplu de conlucrare, între absolvenții de regie și actorie, un spectacol de colectiv. *Oamenii cavernelor* însă nu i-a servit, în primul rînd prin greșita direcționare regizorală. Vreau să întreb : care sînt criteriile care prezidează la alecătuirea repertoriului anului IV? Apare ca un repertoriu



Mira Iosif :cum se cultivă responsabilitatea ?"

întîmplător, născut din preferințele studenților-regizori, sau din necesitățile pedagogice dirijate ale clasei de actorie ?

PETRE VASILESCU : Acest repertoriu, și de fapt, întreg repertoriul lor de studiu începînd din anul I, vrea nu numai să ajute la însușirea meseriei, ci are și un caracter educativ — de a-i apropia pe studenți de ideile, de spiritualitatea unei epoci, a unui popor. Repertoriul unei promoții nu trebuie judecat doar după ce se prezintă la studio, ci după tot ce au studiat de-a lungul a patru ani.

VALERIU MOISESCU : În ce privește incidența alegerilor studenților-regizori asupra repertoriului, programa lor prevede ca în anul II de studiu să-și aleagă singuri piesa, dintr-o zonă a dramaturgiei ce le e indicată ; în anul III, li se dau în studiu anume piese, pe care profesorul le consideră importante

pentru formația lor, iar în anul IV sînt puși să opteze, pentru a-și determina preferințele culturale. Firește că întreaga configurație se modifică de la serie la serie; astfel, a fost recent o promoție a cărei disponibilitate spre fantezie se arăta mai închisă, și atunci s-a cerut studenților să studieze teatrul fantastic; de data aceasta, cum spuneam, am căutat să-i orientăm spre teatrul realist. Nici alegerile lor nu sînt însă atît de libere cum par, pentru că orice distribuție trebuie să țină seamă și de configurația clasei de actorie.

GEORGE CARABIN: Între experiențele pe care le parcurg, și influențele marilor personalități, reprezentînd diferite orientări artistice, pe care copiii aceștia le-au preluat, dar le-au abandonat apoi, sau le vor abandona, bunul-simț al românului discerne pînă la urmă ce îi se potrivește. La baza teatrului românesc rămîne totuși metoda realistă.

FLORIN TORNEA: Pentru că veni vorba: cum se realizează familiarizarea studentului cu stilurile variate posibile în teatru?

VALERIA DUCEA: La această formație am simțit parcă mai mult ca în alți ani lipsa meșteșugului; nu am văzut, de la spectacol la spectacol, diferențele de stil de joc cerute de piesă, de epocă; fiecare s-a reprezentat parcă pe sine.

GEORGE CARABIN: În anul I, parcurgem ceea ce noi numim perioada de conștientizare și de cunoaștere reciprocă. E un proces dificil și complex, care continuă, de fapt, în toți cei patru ani. Urmează primul lor contact cu dramaturgia, cu personajul; acest contact se realizează exclusiv pe repertoriul românesc. Cîștigul e imens: ei pătrund în universul literaturii române prin intermediul lucrărilor dramatice sau dramatizate pe care le studiază. În anul II, programa se centrează pe cunoașterea stilurilor, începînd din antichitate și pînă la perioada contemporană; și aici, dramaturgia română își are locul ei bine determinat. În anul III, se studiază nu scene, ci acte. Studentul-actor este pus în situația să rezolve el însuși, ca regizor, actul respectiv; asta îl ajută să-și însușească opera, stilul ei. În anul IV, încercăm să dăm profil, cît putem, acestei generații, organizînd un repertoriu.

Am încercat diferite modalități de aprofundare a diferențelor stilistice. La un moment dat, s-a luat o problematică, tratată de-a lungul veacurilor, de diferiți autori: de pildă, *Antigona*, din antichitate pînă în zilele noastre.

MIRA IOSIF: Eu mă întreb, contraziciîndu-l cumva pe tovarășul Tornea, dacă în locul unei probleme de stil nu se pune mai degrabă problema jocului modern sau vechi?

GEORGE CARABIN: E adevărat; în acest sens, parcurgem poate etapa cea mai importantă, în transformarea lăuntrică a procesului de învățămînt. Dacă pînă de cîrînd studiam teatrul vorbind mai mult despre trecut, des-

REPERTORIUL ROMÂNESC STUDIAT

Anul I

Enigma Otiliei (G. Călinescu); *Pădurea spinzuraților* (Liviu Rebreanu); *Domnișoara Nastasia* (G. M. Zamfirescu); *Simple coincidențe* (Paul Everac); *S-a jurat un balcon* (C. Lupu); *Lumea în inițiale* (Al. Mirodan); *Febre* (Horia Lovinescu); *Ciuta* (V. I. Popa); *Prîns* (Petru Popescu); *Nu sînt Turnul Eiffel* (Ecaterina Oproiu).

Anul II

Vlaicu Vodă (Al. Davila); *Năpasta* (Caragiale); *Bălcescu* (Camil Petrescu); *Răzvan și Vidra* (B. P. Hașdeu); *D-ale carnavalului* (Caragiale); *Apus de soare* (Delavrancea); *Vișorul* (Delavrancea); *Căldură mare* (Caragiale); *Articolul 214* (Caragiale); *Amici* (Caragiale); *Meșterul Manole* (Lucian Blaga); *Inițiativa* (Caragiale); *Suflete tari* (Camil Petrescu).

Anul III

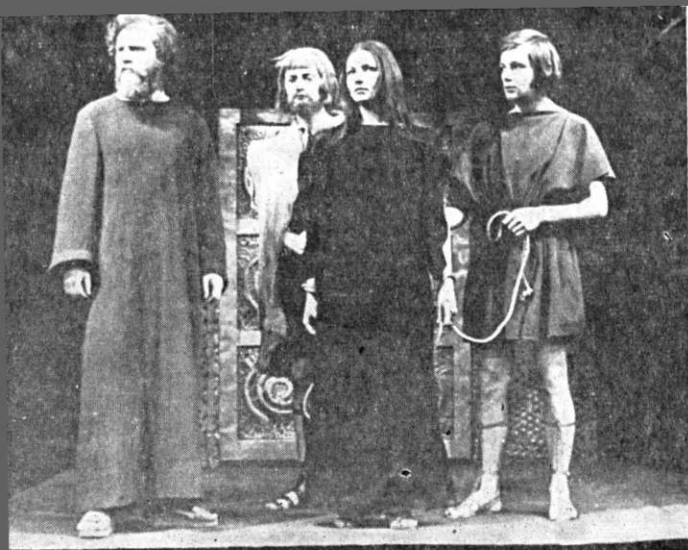
Camera de alături (Paul Everac).

Anul IV

Lumea cît o fi... (spectacol de poezie populară).

pre istorie, analizînd stilul marilor actori și formulele de realizare a unor spectacole devenite clasice (de ex: cum se juca Caragiale, cum îl monta Sică Alexandrescu), în momentul de față vorbim mai mult despre cum vor trebui să arate actorul și teatrul în viitor, ținînd seama de noile forme pe care le propune dramaturgia contemporană, pentru ce fel de artă și ce fel de societate trebuie să se pregătească. Încercăm să ne adaptăm din mers evoluției generale, să preîntîm-pinăm — nu glumesc — șocul viitorului.

Pentru asta punem accentul pe conștiința de sine, pe capacitatea de „autoreglare“, și nu pe învățarea formulei maestrului. Victor Ion Popa, al cărui student am fost, nu ne oferea rețete, ci căuta să ne demonstreze că important e să ne cunoaștem propriile calități și defecte. El spunea: „Cel mai bun profesor îe ești tu însuși. Profesorul tău poate doar să-ți atragă atenția, nu să te învețe“. Așa se explică faptul, de mirare pentru mulți, că unele din personalitățile strălucite ale scenei nu sînt cei mai buni maestri: elevii lor sînt atît de vrăjiți de forța ta-



Labdacizii, studiu de tragedie antică, examen de actorie, în regia prof. George Carabin. În centru, Antigona (Ileana Niculescu).

Jurnalul unui nebun, după Gogol, examen de diplomă al regizorului Silviu Purcărete. În rolul lui Poprișcin, Constantin Nedelcu.



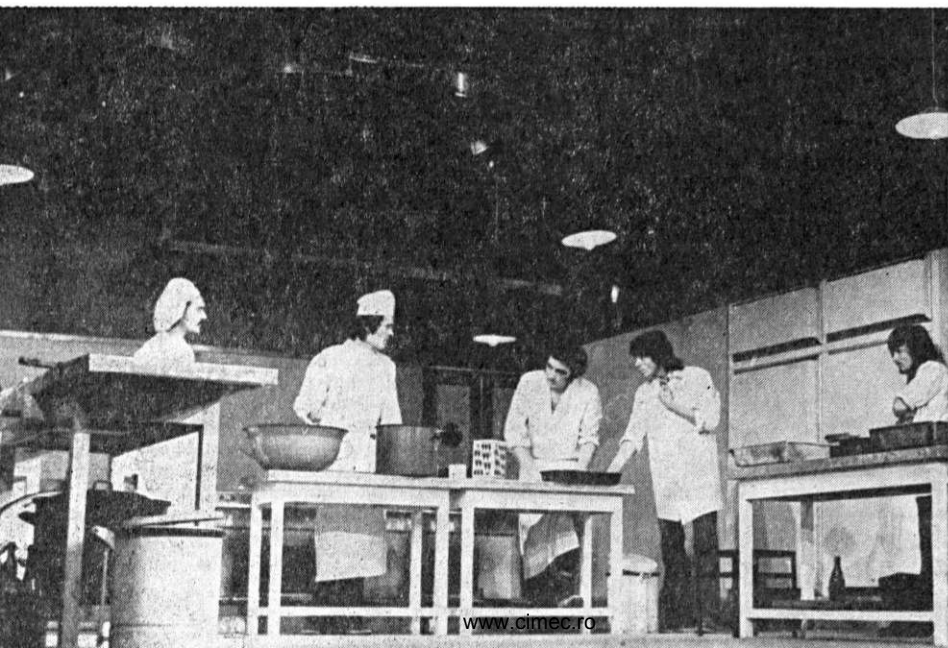
Oamenii cavelor de Saroyan, examenul de regie al lui Mircea Moldovan. Eugenia Maci, alături de Mihai Mălaimare, actor la Teatrul Național „I. L. Caragiale”.





Lumea eîi o fi, colaj de folclor. Examen de actorie, în regia lui Cătălin Naum.

Examenul de diplomă al regizorului Ion Ieremia: Bucătăria de Arnold Wesker.



mentului acestora, încât își fac o glorie din a-i imita, și pot să rămână pentru toată viața marcați de umbra unui mare model ce nu li se potrivește. În institut nu sînt astăzi profesori cu aureola unei Mărioara Voiculescu, Maria Filotti, unui Manolescu; cei care sînt, fiind nu monștri sacri, ci profesori obișnuiți, care nu-și impun modelul, tendința studenților de a imita a slăbit. Schimbarea are niște consecințe pozitive, chiar dacă la început nu dispun de acele soluții magistrale ce se pot copia; cînd îi vedem apoi pe scenă, nu mai sare în ochi ai cui elevi au fost, sînt în mai mare măsură ei înșiși.

MIRA IOSIF : Am avut prilejul să fac un lung turneu prin teatrele din țară și am văzut jucînd o sumedenie de tineri absolvenți; observația mea este că, dacă se descurcă mai ușor în spectacolele din repertoriul clasic, în schimb, în piesele din repertoriul românesc actual, acolo unde nu există o tradiție a interpretării personajului, un precedent omologat, nu prea știu să rezolve rolul, sînt descoperiți, minori, fragili, se mișcă stingaci, nu aduc în scenă rezultatul unui proces de cercetare și cunoaștere a vieții. Mă întreb dacă din acest punct de vedere institutul îi pregătește suficient. În școala engleză de teatru, tinerii actori studiază cu precădere Shakespeare, în școala franceză, Molière, Racine, ș.a.m.d. Fîrese ar fi ca în școala românească să se studieze mai ales dramaturgia română — Alecsandri, Caragiale (în alți ani, am și văzut la studio asemenea spectacole), și, în mod special, dramaturgie română contemporană.

GEORGE CARABIN : Ne-am pus și noi aceeași problemă a prezenței piesei românești actuale în repertoriu; ne-am străduit foarte mult să găsim acea piesă care, pe structura acestei generații, să poată oferi o realizare frumoasă, și totuși n-am reușit.

FLORIN TORNEA : Dar dacă ați fi fost într-un teatru, cum ați fi rezolvat problema piesei românești?

VALERIU MOISESCU : Autorii dramatici nu încredințează institutului piesele lor noi; noi intrăm astfel în mod nefirec într-un soi de concurență cu celelalte teatre. Iar piesele mai vechi nu au întotdeauna cea mai bună acoperire în distribuție; montindu-le, nu facem un serviciu nici studenților noștri, nici piesei românești.

VALERIA DUCEA : Știu că e tare greu, dar mi-aș visa o promoție care să aibă la absolvire următorul repertoriu : *Despot Vodă*, un Caragiale, un clasic dintre cele două războaie — să zicem, un Ciprian —, un Camil Petrescu, și un Mirodan sau alt contemporan.

VALERIU MOISESCU : E foarte frumos spus, dar cum am putea determina noi selecția la admitere în funcție de o asemenea viitor repertoriu ?

GEORGE CARABIN : Nici teatre, cu toată dorința lor de a-l juca pe Caragiale, nu au, toate, această posibilitate. De studiat îl studiem, dar pe scena studioului, dacă nu există interpreți rolurilor, nu-l putem pune.

FLORIN TORNEA : Care sînt relațiile catedrei dvs. cu catedra de istoria teatrului, și ce rezultate dau aceste relații? Întreb, fiindcă mi se pare că această latură foarte importantă a muncii studentești care este integrarea actorului în stilurile variate ale epocilor se face cam haotic, în special în ce privește cultura românească. Noi avem senzația că, numindu-i pe Alecsandri, Caragiale, Mușatescu sau Camil Petrescu, am epuizat literatura dramatică națională.

Nu știu în ce măsură cursul de istorie a teatrului prezintă studentului virtuțile teatrale ale dramaturgiei noastre de-a lungul veacurilor. S-au pus vreodată în studiu piesele lui Iordache Golescu? Sau *Buna Educație* a lui Bălăcescu? Acești scriitori de la începuturi realizează un soi de stil genetic al teatrului românesc, foarte important. Pînă la Alecsandri, îl uităm pe Costache Caragiale, *Plăpumăreasa*, care te învață teatru total, sau *O repetiție moldovenească...* Nu pot să-i dau unui student pe Trahanache sau pe Despot, dacă n-a jucat un rol oarecare din Costache Caragiale sau Iordache Golescu.

GEORGE CARABIN : La cursul de istoria teatrului, toate acestea se studiază; nu cred însă că trebuie parcurse absolut toate treptele studiului aplicat. Acestea sînt niște piese de început, dintre care puține rezistă azi interpretării, și numai dacă sînt abordate de mari personalități artistice; ce poate să facă din ele un student care abia învață abecedarul meseriei? Mai ales că noi trebuie să drămuim strict puținul timp al celor patru ani de studiu, care abia ajunge ca să-i punem față în față cu esențialul.

În legătură cu profesionalizarea, Grotovski spunea : „ca să formezi un actor, îmi trebuie șapte ani”; și nu exagerează cu nimic. Eu nu ader la stilul lui de teatru, dar nu pot să nu-i dau dreptate cînd cere actorului un sever antrenament; în același timp, nu pot să nu văd că, în cadrul tuturor obligațiilor lui de studiu, studentului îi rămîne pentru profesionalizare un timp prea limitat. Acest echilibru e problema noastră cea mai importantă : trebuie să educi omul, să-i determini dezvoltarea într-o anumită perspectivă poetică, socială, și în același timp să-l înzestrezi cu unelte specifice. Într-o asemenea perspectivă, învățămîntul trebuie să privească mai degrabă înainte decît înapoi.

ILEANA POPOVICI : Pe plan mondial, orientarea actuală a învățămîntului este nu de a acumula detalii de istorie, de a „umple” mintea studentului cu tot ce a constituit copilăria domeniului respectiv al cunoașterii umane; ci de a-l deprinde să asimileze dezvoltarea, în folosul valorificării contemporane. Problema dramaturgiei românești nu se pune ca problemă de istorie; în acest sens, eu

nu întreb de ce nu există acum piese românești pe afișul de la „Cassandra”; acest teatru nu are aceleași obligații de repertoriu ca altele. Întreb altceva: ce se întreprinde ca, peste trei luni, când li se va pune problema să interpreteze un rol românesc potrivit vârstei lor, în premieră absolută, s-o poată face, cu strălucirea, cu forța și cu sentimentul adevărului cu care a făcut-o Dan Nuțu în piesa lui Naghiu, *Într-o singură seară*, sau Valeria Seciu, în *Camera de alături* de Paul Everac?

VIRGIL MUNTEANU: Vreau să precizez: nu e vorba de a pune la îndoială capacitatea profesională a absolventului-actor, ci de întreg complexul de factori care intră în joc: pregătirea lui politică, etică, morală, pentru a se dăruia creației originale, gândirea lui contemporană, sensibilitatea lui la fenomenul viu, capacitatea de a-l înțelege, experiența de viață, observația...

FLORIN TORNEA: E vorba nu numai de relația catedrelor practice cu catedrele teoretice, ci și de relațiile studenților cu viața, cu organizarea politică-socială a țării, cu istoria de luptă a poporului.

GEORGE CARABIN: Profesorul de teatru educă un absolvent cu bacalaureat, nu un copil; el nu e un om care toarnă într-un vas gol cultură și educație, ci încearcă doar să modeleze un artist talentat, cult, bine pregătit politic, cu conștiință. Depinde și cu ce pregătire de viață vine la admitere candidatul...

MIRA IOSIF: Dar cum se cultivă indiciile lui de responsabilitate? Mulți directori de teatre se plâng de comportamentul civic al proaspeților absolvenți, de absența conștiinței lor profesionale. Multe din obligațiile ce le revin, din serviciile profesiei, practicate în condițiile obiective ale vieții teatrale din țară, le provoacă tinerilor o stare de nemulțumire. Acesta e rezultatul faptului că ei iau contact cu realitatea printr-un șoc.

VIRGIL MUNTEANU: Într-adevăr, se pune întrebarea: în ce măsură studenții cunosc din institut realitatea teatrelor noastre? Medicinistii, agronomii, geologii știu că se pregătesc pentru profesii care nu prevăd obligativitatea confortului urban, totuși își aleg aceste meserii. La absolvenții-actori există tendința de a evita orașul de provincie; câteodată preferă să renunțe la profesie, doar ca să nu se despartă de Capitală, și-atunci tot ce s-a investit în ei, social și profesional, se pierde. Ce face institutul pentru a-l forma pe studentul-actor pentru munca lui artistică, indiferent de punctul geografic unde va fi angajat? Atita vreme cît considerăm cultural, politic și socialmente necesare treizeci și ceva de teatre dincolo de barierele capitalei, nu se poate accepta ideea că țelul final al oricărui absolvent este să ajungă la un teatru din București.

GEORGE CARABIN: Colaborarea insuficientă între Ministerul Învățămîntului și Consiliul Culturii și Educației Socialiste se repercutază asupra modului de repartizare a studenților absolvenți, și a mentalității lor.

VIRGIL MUNTEANU: Legea-cadru privind repartizarea e foarte generoasă cu absolvenții, însă instrucțiunile de aplicare a legii la absolvenții I.A.T.C. ar putea fi îmbunătățite.

GEORGE CARABIN: Fără îndoială; nu avem o bună punte de legătură oficial stabilită cu beneficiarul — directorii de teatre.

ILEANA POPOVICI: Nu putem, față de noi înșine, să ignorăm cealaltă față a realității: de ce să vrea tînărul actor să meargă într-un teatru unde nu are certitudinea că va găsi un climat de creație, un regizor, o trupă bună? Destule teatre din țară suferă din pricina lipsei regizorilor-artiști și pedagogi.

VALERIU MOISESCU: E aproape imposibil să convingi un absolvent să se ducă de bună-voie într-un teatru, dacă acesta nu-i poate prezenta cel puțin un spectacol după care el să zică: „aș vrea să joc în teatrul ăsta”.

MIRA IOSIF: A existat într-o perioadă ideea de echipă. Nucleu care gravitau în jurul unui animator au însușit la vremea respectivă multe teatre din provincie. Ne amintim „momentul” Moiescu la Galați, Crin Teodorescu la Iași, Penculescu la Oradea și altele. Azi, la Tg. Mureș lucrează Dan Micu, un foarte talentat regizor tînăr, cu bune rezultate. Oare ideea repartizării colective a actorilor în jurul unui regizor animator n-ar da roade mai bune?

GEORGE CARABIN: Care este teatrul care poate să ofere dintr-odată atitea posturi? Asta se poate întîmpla numai cînd se înființează un teatru nou.

PETRE VASILESCU: Avem nevoie de animatori de teatru. În măsura în care aceștia ar exista, atît școala de teatru cît și teatrele ar vedea cum se rezolvă multe din aceste probleme.

MIRA IOSIF: Totuși, studentul este pregătit în școală pentru teatru, și nu pentru programul duminical al televiziunii. Cum de ajunge el să prefere prezența lui nesemnificativă, chiar neserioasă, pe micul ecran, veritabilei activități într-un teatru de provincie?

ILEANA POPOVICI: În ultimă instanță, esențialul nu e dacă absolventul joacă în București sau la Botoșani, dacă face un rol de tragedie greacă sau un show la TV; esențial e cum își abordează profesia, în ce măsură i se dăruiește, sau vede în ea doar o soluție simplă de a se exhiba în mod avantajos și rentabil. Sînt actori tineri care pleacă din teatrele cele mai bune, chiar de

la Piatra Neamț și Tg. Mureș, unde au animatori, regizori și program artistic; superficialitatea, egoismul, lipsa de înțelepciune îi fac să dea cu piciorul propriului lor interes. Alții pleacă fiindcă sînt într-adevăr nemulțumiți, chinuți de nepotrivirea între aspirații și cotidianul cenușiu al spectacolului de rutină. Poate că pregătirea lor pentru cariera aleasă ar trebui să prevadă în mod special construirea echilibrului personal între lupta pentru afirmarea idealului artistic și acceptarea realității a anumitor îndatoriri, mai puțin ideale, fără de care, totuși, teatrul nu poate trăi. Mă gîndesc mai ales la tinerii regizori; prin natura profesiei lor, ei au o funcție activă. De pe băncile școlii, vin cu niște preferințe ferme și categorice, care arareori se pot integra repertoriului teatralului; tînărul regizor refuză spectacolele ce i se propun, iar la rîndul său colectivul îl privește chiorîș pe tînărul care refuză să țină seama de planul de incasări și de obligațiile deplasărilor. Multe necazuri și dizolvări de nucleu își au sursa aici. Ar trebui făcut ceva, din timp, pentru a preveni criza de adaptare, a cultiva atitudinea de profesionist în stare să rezolve conștiincios sarcinile curente, și înțelepciunea de strateg capabil de a-și cuceri astfel pas cu pas dreptul și autoritatea de a-și impune ideile, gustul. Într-o oarecare măsură, asta e valabil și pentru actori.

VALERIU MOISESCU: Ne-am pus această problemă de adaptare și în ce privește literatura dramatică. Studenții-regizori lucrează pe texte de Shakespeare și pe ale altor genii ale teatrului, și e cumva firesc să se dezintereseze de tot ce nu e capodoperă; mai tîrziu, însă, le vine greu să accepte că teatrul se hrănește și cu scrieri obișnuite, din care timpul va cerne. Ne gîndim ca, prin anii II—III, să le cerem să facă și propuneri de înscenare a unor piese ce ne interesează în primul rînd tematic, să învețe și să lucreze cu autorii...

FLORIN TORNEA: Problemele învățămîntului teatral sînt, în finalitatea lor, aceleași — și tot atît de variate, de spinoase (și de pasionante) pe cît sînt problemele profesionale ale teatrului. Nu le vom putea da de capăt într-o oră, două, de discuții. Ceea ce și cît am putut realiza, la această întîlnire a noastră, acum, mi se pare totuși, în multe

privințe util, revelator și promitător. Fîndcă, discutînd despre promoția (și condițiile promoției) anului '74 — eu m-aș încumeta s-o numesc promoția anului '30, nu doar de circumstanță, ci convins de zestrea ei de conștiință, civică și profesională, cu care „între în lume” — am pus în discuție, la urma urmelor, pe de o parte momentele-cheie ale dezvoltării Școalei românești de teatru, în acești ani, pe de alta, perspectivele spre care această școală este chemată să se îndrepte — deopotrivă, în sensul direcțiilor ei și în sensul meliorizării ei: de la o bază de selecție din ce în ce mai puțin subiectiv-arbitrară a viitorilor slujitori ai artelor noastre scenice, la un proces de *formare* a profilului lor profesional, din ce în ce mai organic angrenat în complexul devenirii materiale și spirituale a societății noastre, mai activ și mai înarmat angajat în slujirea acestei devenirii. În acest context am înțeles că s-au plasat, în dialogul nostru, și chestiunile privind structura programei analitice, și cele privind legăturile studentului cu viața cetății; și chestiunile relațiilor I.A.T.C. cu instituțiile teatrale ce împînzesc țara, solicitîndu-i an de an (promoție cu promoție) „tributul” de cadre artistice; și chestiunile, dificile, ale animatorilor și ale forței de atracție și ale climatului stimulator de pasiune creatoare în aceste instituții, și chestiunile pregătirii culturale (dar și etice, și patriotice), ale studentului; și chestiunile apropierii lui de universul uman, ideatic și conflictual, în continuă îmbogățire și diversificare stilistică, al dramaturgiei naționale; și atîtea și atîtea alte chestiuni mai evidente sau mai ascuns înrudite, aici abia atinse, ori cîte dintre ele chiar trecute cu vederea, dar — sînt convinși — nu și ignorate, de nimeni dintre noi. Am ferma credință că actorul de mîine al teatrului românesc — peste cotele strălucit cucerite pînă azi de înaintași — va cuceri noi orizonturi în stare să impună și pe mai departe, ba să și adauge prestigiului de care se bucură azi, noi carate. Și leg această încredințare, de încredințarea că, în bună, substanțială, măsură, ceea ce *va fi* actorul nostru de mîine, se va datoră și *școlii* — și dascălilor — care i-au deschis și netezit drumul, drumurile.

Vă mulțumesc.

