

**„O revoluție care merge pe vârfuri”
De la Întâlnirea Școlilor de Teatru la reorientarea
mediului academic după 1990**

DOI : 10.46522/S.2023.01.1

Miruna RUNCAN PhD

Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș-Bolyai din Cluj
mirunaruncan2@gmail.com

**Abstract: From the European Meeting of Theatre Schools and Academies to the
change of the theatre education after 1990**

After the 80s, an entire decade of crisis and chaos brought by Ceausescu's politics of reducing the number of students and even the several domains of study in Theatre and Film Schools, the 90s witnessed not only the rebirth of the two traditional Universities in Bucharest and Targu Mureș, but also the emergence of many other new schools, public or private, in Cluj, Iasi, Timisoara, Sibiu, Craiova, Constanta, Galati etc. In this dynamic landscape, in 1993 opens at Targu Mures the European Meeting of Theatre Schools and Academies, as well as The International Festival of Young Professional Theatre in Sibiu. The paper follows the direct and indirect connections between the newborn international festivals dedicated to students and the evolution of academic theatre education in Romania.

Key words: *Theatre History; Theatre Academic Education; Theatre Criticism; Cultural Policies.*

O revoluție care, la noi, merge deocamdată pe vârfuri, tiptil, se insinuează deocamdată discret își ocupă pe furie pozițiile, folosindu-se tocmai de acea cvasi-generalizată stare de apatie. În ce ar consta această revoluție și care ar fi revoluționarii? Revoluționarii sunt aceia care își asumă riscurile de a monta piese noi, străine și românești, și care o fac din vocație, iar nu din oportunism sau din cine știe ce alte considerente. Prin urmare, revoluția ar consta într-un puternic aflus de texte scrise de autori din zilele noastre pentru spectatori din zilele noastre despre probleme din zilele noastre. [...] Un alt avanpost al acestei discrete, dar inevitabile revoluții este orașul Târgu Mureș.

Scoradeț 1999

Înființarea ori re-înființarea unor noi centre de învățământ artistic, ca și revigora-rea celor deja existente de la București și Târgu Mureș după 1990 au explicații multiple, unele obiective, altele mai degrabă simbolice ori de-a dreptul conjuncturale. Ele, ca întotdeauna în viața socială a unui stat, se amestecă uneori până la confuzie. E un dat istoric faptul că, în deceniul premergător, institutele de la București și Târgu Mu-



reș fuseseră nu doar subfinanțate, ci ajunseseră obiectul unui soi de vampirism politic, mascat, ca în cazul atâtor alte decizii aberante ale perioadei, sub justificarea ipocrită a economiilor pe care le făcea statul pentru a-și plăti datoriile. Cuplate cu implementarea sistemului autofinanțării instituțiilor publice de cultură, care duseseră la blocaje dramatice în privința producțiilor de spectacol dar și a politicilor de resurse umane, reducerile de locuri la admitere și capricioasa desființare sau alternare a anumitor specializări produseseeră o scădere și o îmbătrânire drastică a echipelor artistice și tehnice ale instituțiilor de spectacol.

Era, deci, obiectiv necesară sporirea numărului de locuri atât la liniile românești cât și la cele maghiare (despre cele germane, din pricina masivelor emigrări, lucrurile păreau să fi rămas într-un fel ceață dilematică), ca și lărgirea și întinerirea corpului profesoral. Simultan, în entuziasmul general al schimbării de sistem, încă din primii doi ani de după căderea regimului Ceaușescu, spații cultural-universitare de tradiție și-au revendicat și au obținut cu ușurință dreptul de a (re)înființa, în formule diverse, linii de studiu vocațional. Dacă la Iași catedra de teatru s-a reîntors la Conservator/Academie/Universitatea de Arte, de unde pe nedrept fusese expulzată în anii 1950, la Cluj s-a preferat, din motive complexe, dificil de explicat, înființarea unei catedre sub umbrela facultății de litere; un model urmat ulterior și de alte universități de tip humboldtian, la Timișoara, Craiova ori Sibiu. Cu excepția Clujului, unde din start au fost pornite specializări pentru actorie, regie și teatrologie, prima și ultima atât în română cât și în maghiară, în celelalte cazuri s-a optat exclusiv pentru clase de actorie; ori, la Sibiu, actorie și teatrologie, aceasta din urmă cu profil asumat de management teatral. În anii 90, în condițiile expansiunii fără precedent a învățământului superior, fie el finanțat de stat, fie privat, secții/clase de actorie au apărut, ca ciupercile după ploaie, la mai multe universități din București, Pitești, Galați, Oradea, Constanța ș.a. Încă de la mijlocul deceniului, însă, devenise evident că această invazie nu mai avea de-a face, de fapt, cu nevoile „obiective” ale pieței muncii, ci cu un melanj între orgoliul local și nevoia de câștiguri suplimentare a artiștilor năpăstuiți de tranziție. Cum s-a văzut, puține dintre aceste inițiative au rezistat multiplelor modificări ale legislației, și chiar și cele supraviețuitoare întâmpină, azi, grave probleme de sustenabilitate.

În aceste condiții debutează la Târgu Mureș și la Sibiu, în 1993, două festivaluri internaționale la prima vedere concurente, ambele înființate la inițiativa teatrelor locale, ambele dedicate tinerilor artiști sau aspiranți la statutul de artiști: *Întâlnirea Școlilor și Academiilor Europene de Teatru* și, respectiv, *Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist*. Dacă în primul caz titulatura e limpede, iar relația dintre el și școlile de teatru din București, Târgu Mureș și Cluj e vizibilă și declarativ, dar și în programul manifestării, în cazul Sibiului lucrurile sunt la fel de confuze ca și titlul însuși: simultan cu manifestarea internațională, în aceeași localitate se desfășura și un *Festival Național de Teatru Studențesc* (cu juriu, premii și secțiuni separate pentru studenții la teatru și pentru trupele de amatori de la alte facultăți), iar publicul, presa și organizatorii erau nevoite să facă, doi ani la rând, mari eforturi să nu le confunde; organizatorii trebuiau să explice, la nesfârșit, că prin „teatru tânăr profesionist” nu se înțeleg studenții, ci orice



formă de teatru care se consideră, sau e văzută de opinia specializată, drept novatoare. Ceea ce, să recunoaștem, adâncește și mai mult dificultatea de a-i înțelege profilul, chiar dacă unii jurnaliști (nu doar cei locali, specializați în promoționarea hiper-entuziaștă) priveau evenimentul sibian cu interes¹. În plus, e limpede că, exceptând câteva spectacole invitate aleatoriu, festivalul de la Sibiu nu avea o legătură directă cu învățământul teatral; de altfel Catedra/Departamentul de teatru de la Sibiu se va înființa abia în 1997, iar *Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist* va deveni foarte repede *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*.

În schimb, ecourile și urmările, directe sau indirecte, ale *Întâlnirii Școlilor și Academiiilor Europene de Teatru* de la Târgu-Mureș, ulterior mutate la Târgoviște, vor fi substanțiale, iar formula sa va influența, într-o măsură mai mică sau mai mare, atât viața culturală a orașului cât și viața unora dintre școlile de teatru ce au beneficiat de participarea la cele patru ediții succesive de la mijlocul deceniului.

Mic interludiu reflexiv despre metode

Ideea, ca și structura *Întâlnirii Școlilor și Academiiilor Europene de Teatru* de la Târgu-Mureș, inițiată și coordonată de Vlad Rădescu și Tino Geirun (regizor de origine română emigrat în anii '80, profesor la acel moment la Școala de Teatru „Pygmalion” din Viena) combina formula festivalieră – cu spectacole de vârf de la teatre din întreaga țară, dar și cu producții ale claselor de regie și actorie de la școlile românești și străine -, cu dimensiunea educațională propriu-zisă: în fiecare ediție au fost invitați să țină dimineața workshopuri profesori de actorie din Europa, America sau Japonia, dar și din țară. Neîndoiește, această dimensiune nu doar că a dat manifestării caracterul ei specific, ci explică și excepționalul ei răsunet atât în critica vremii cât și, mai ales, în rândul beneficiarilor, studenții de pretutindeni, mereu dornici să își îmbogățească astfel tehnicile și măiestria. Nici nu e de mirare faptul că veterana Margareta Bărbuță simțea nevoia, într-un amplu reportaj entuziast, să evoce nostalgic prima (și unica) reuniune internațională organizată cu treizeci de ani în urmă, în 1964, de Centrul Român al ITI (adică de ea însăși), cu tema „Rolul improvizăției în arta actorului” (Bărbuță 1994, 12) (era vremea vârfului de val al deschiderii României către schimburi culturale cu Occidentul): *Întâlnirea* de la Târgu Mureș constituiau (și) o punte educațională între scurta deschidere europeană a României anilor '60 și efervescentul prezent.

Într-o metropolă, teatrul este cel mai adesea înghițit fără urmă de agitația diurnă, de spațiul copleșitor și impersonal. În provincia noastră geografică există câteva orașe ideale pentru astfel de evenimente. Unul dintre ele este Târgu Mureș. Provincial și cosmopolit în egală măsură, el produce, de doi ani încoace un festival pe care organizatorii se feresc cu obstinție să-l numească «festival». Ei preferă cuvântul «întâlnire»,

¹ Vezi în acest sens Marina Constantinescu, „Prima Ediție a Festivalului internațional de teatru tânăr Sibiu”, *România literară* nr. 14, 1994, p. 4 ; sau Irina Coroiu, „Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist Sibiu 95”, *România literară*, nr. 14-15, 1995, p. 20.



aparent mai modest, aparent mai cuminte, aparent mai provincial. Festivalul lor așa se și numește: *Întâlnirea Școlilor și Academiiilor Europene de Teatru*. Și nu ai nevoie decât o zi, două, ca să te contaminezi de starea de întâlnire și să înțelegi că întâlnirile de la Târgu Mureș sunt, într-adevăr, altceva decât un «simplu» festival de teatru. De fapt, chiar Prima întâlnire.. (desfășurată în aprilie 1993, laureată a programului Kaleidoscope susținut de Comisia Culturală a Comunității Europene) s-a dovedit a fi un triplu festival. Iar structura schițată atunci a fost păstrată și dezvoltată cu ocazia celei de-a doua întâlniri: secțiunea «serioasă», nocturnă a fost, în fond, un festival național de teatru, organizat exemplar, ce a adus, la Târgu Mureș cele mai importante producții teatrale din ultima vreme. O altă secțiune - acea spectacolelor studențești - este o variantă ideală a ceea ce s-a încercat în festivalul de la Costinești. În sfârșit acestora li se adaugă și un consistent capitol de workshopuri și demonstrații ce vin să illustreze cele mai diverse strategii de predare a artei actorului practicate în Europa, dar și pe alte continente.

Scoradeț 1994, 16

La momentul deschiderii *Întâlnirilor* de la Târgu-Mureș, sistemul educațional din vechile și noile facultăți ori catedre de teatru din România era unul omogen, copiind aproape fără rest modelul fostului IATC, la rândul lui o combinație, în ce privește actoria, a procedurilor vechilor clase de maestru ale Conservatorului interbelic, cu mai noile metode de tip stanislavskian importate (adesea fără aprofundare) de la sovietici. Desigur, metodele de lucru depindeau în mare măsură de talentul, imaginația și dedicația profesorilor coordonatori (unii de legendă și azi, ca Ion Cojar, Beate Fredanov, Sanda Manu, Octavian Cotescu ș.a.) Însă informațiile care răzbat în urma anchetelor și meselor rotunde organizate, succesiv, de revista *Teatrul* în anii 1964-1965 și, mai ales, 1968-1970, vin să confirme faptul că, exceptând predarea regiei de teatru (în formula regândită de Radu Penciulescu și David Esrig), reforma IATC, tentată și anunțată cu surle și trâmbițe, s-a limitat la dezbaterile din presă². Mai toate discuțiile referitoare la selecția și definirea metodei/metodelor utilizate în procesul didactic de pregătire a actorului pluteau oarecum în vag: lucru care se poate explica, măcar parțial, prin lipsa de contacte între școala românească și cele central și vest europene ori americane, ca și prin absența unor bibliografii consistente în domeniu. Abia de la mijlocul deceniului 1970-1980 apar în presă referințe concrete la diverse metode utilizate în străinătate, dar aceste referințe se degajă numai cu prilejul unor interviuri ale lui Octavian Cotescu (Iosif 1975), poate cel mai „la zi” cu bibliografia câmpului, în urma unei călătorii de studii la Paris; în deceniul următor se publică în serial unele fragmente din mult întârziatul volum al lui Ion Cojar *O poetică a artei actorului* (Cojar 1983 și 1984), însă și în fragmentele acestea de curs (aparent dedicate amatorilor, conform unei note care apare în subsolul primului articol) trimiterele bibliografice sunt puține, reducându-se în genere la Stanislavski și Viola Spolin.

² Vezi în acest sens Miruna Runcan, *Teatru în diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. Amăgitoarea primăvară 1965-1977*, București, Editura Tracus Arte, 2020, pp 207-262.



E, de aceea, important de subliniat că, dincolo se atmosfera de sărbătoare și de efervescența creată, profesioniștilor și publicului, prin prezentarea atâtor spectacole din țară și străinătate, principalul beneficiu al *Întâlnirilor* a fost acela de a fi oferit tinerilor aspiranți români la statutul de actor, prin atelierile zilnice, o întreagă bogăție de stiluri și metode de lucru complet diferite de ceea ce găseau în acel moment în sălile lor de curs de acasă.

La Târgu-Mureș nu s-a făcut teorie, ci practică. Pedagogii au lucrat cu studenții proprii sau cu cei găsiți la fața locului, ai Academiei târgumureșene sau ai celor invitate. Studenții au avut posibilitatea de a lucra, pe rând, cu mai mulți profesori, ceea ce le-a înlesnit cunoașterea pe viu a mai multor metode și încercarea forțelor proprii în adaptarea la cerințele diverșilor pedagogi, de diverse formații, limbi și culturi. Astfel, exercițiile conduse de Christine Kimberley de la Actors' Institute din Londra vizau, între altele, stabilirea unui raport între actor și spațiu, descoperirea corpului ca sursă a limbajului sau luarea în posesiune a spațiului. Felix Rellstab de la Academia de Teatru din Zurich urmărea raportul dintre atitudinea corporală și respirație ca sursă a emoției, dar numerotarea emoțiilor și împărțirea lor pe grupe și modele prezenta pericolul unei mecanizări rigide a actorului. Profesorul Boguslaw Semotiu de la celebra Academie de Film, TV și Teatru «Schiller» (de la Leon Schiller) din Lodz ne-a invitat la un exercițiu de pregătire pentru teatrul clasic, iar clasa de regie a Institutului de Arte din Chișinău, condusă de prof. Veniamin Apostol, a făcut un studiu regizoral de text, în două variante, pe baza unei scene din *Pescărușul* de Cehov. Revendicându-se de la metoda activă a lui Augusto Boal cu al său «teatru al oprimatului», scoțianul Scott Johnston a însuflețit studenții printr-o serie de exerciții stimulatoare.

Bărbuță 1994, 11

Câtă vreme, conform relatărilor din presă și mărturiilor lui Vlad Rădescu dintr-un interviu luat de autoare³, la întâlniri au participat, succesiv, echipe din Argentina, Marea Britanie, Irlanda, SUA, Suedia, Ungaria, Moldova, Hong Kong, Japonia, Venezuela, Polonia, Germania, Olanda, Serbia, Bulgaria, Croația, Austria, o bună parte dintre dascăli conducând și workshopuri, unele dintre ele în câmpuri și cu metode complet nefrecventate/necunoscute studenților (nu doar din România, pare evident că transferul de experiență directă a reprezentat un stimulent serios și pentru studenți, și pentru profesori. Din propria experiență, îmi amintesc emoția și dedicația cu care tinerii au participat la întâlnirea cu tehnicile de arte marțiale condusă de Akira Wakabayashi, în 1994 și 1995, la demonstrațiile și trainingul lui Hikaru Otsuko, maestru buto, ori la inițierea în Kabuki propusă de Setsuko Takahara și Hirotaka Motoyama în 1995 și 1996. Ca să nu mai vorbim de workshopurile succesive – de la Augusto Boal la dialoguri de improvizație –, oferite de Scott Johnston, și astăzi prieten nedespărțit al Universității târgumureșene. Prezența lor, alături de atâția alții, operând cu tehnici dintre cele mai diverse au constituit un prilej excepțional pentru stârnirea curiozității și, eventual, pentru deschiderea

³ Interviul cu Vlad Rădescu, 23.09.2022, arhiva personală.



(potențială? practică?) a unor noi direcții în educarea universitară a actorului. Ori, măcar, pentru adaptarea și revigorarea vechilor metode.

Reflectarea în presă, ecouri și efecte

Întâlnirea europeană a școlilor de teatru a fost destul de vizibilă în presa cotidiană și cea culturală, iar din studierea arhivelor punem reconstitui parțial și nodurile de interes ale acestei promovări, dar și efectele ei – dorite sau nedorite. S-au scris, la fiecare ediție, rânduri consistente referitoare la faptul că manifestarea s-a născut dintr-o necesitate reală și vine să acopere, cu grăbire, deceniile de blocaj comunicațional, deschizând porți de cunoaștere:

În peisajul festivalier național, *Prima întâlnire a școlilor și academiilor europene de teatru* a fost o manifestare importantă și necesară. În condițiile actuale, dinamismul social-politic al societății, efervescența mișcării teatrale românești, recunoscută și pe plan internațional, particularitățile de creație ale tânărului om de teatru cereau un asemenea cadru de dezbateri. Amfitrionul acestei originale întâlniri a fost Teatrul Național din Târgu-Mureș, iar animatorii ei, directorul Vlad Rădescu și regizorul Țino Geirun de la Școala de Teatru „Pygmalion” din Viena. Experiența săptămânii, 24-30 aprilie, a fost egal de pasionantă pentru public, studenți, profesori, actori, regizori și critici. Au participat șapte școli de teatru. S-au vizionat spectacole, au avut loc ateliere urmate de discuții profesionale. Unele dintre aceste momente au depășit exigențele strict didactice și s-au detașat prin fantezia și libertatea imaginativă a studenților interpreți.

Patlanjoglu 1993, 12

Jurnaliștii culturali și criticii care au urmărit evenimentul au încercat să surprindă și să ierarhizeze cele mai reprezentative ori cele mai spectaculos-atașante contribuții aduse de spectacolele studențești ale multelor școli participante, punând în lumină felul în care particularitățile metodelor de studiu se regăsesc în specificul (nu doar estetic al) fiecăruia dintre ele. Participarea școlilor de teatru românești a fost astfel pusă într-un context comparativ, de cel mai mare succes bucurându-se, însă, acele spectacole construite de regizori consacrați, care la acel moment erau și profesori: între acestea, *Adunarea pășărilor*, spectacol de absolență al păpușarilor conduși de Cristian Pepino la București, *Tartuffe* regizat de Tompa Gabor, ori *Tom Paine* de Paul Foster în regia lui Victor Ioan Frunză la Târgu Mureș. Totuși, între multe altele, de un succes reflectat și în presă s-au bucurat și spectacolul-examen de anul III semnat de Beatrice Bleonț cu *Nunta* de Cehov, *Dragostea celor trei portocale* de Carlo Gozzi, în regia Nonei Ciobanu, ori fragmentul straniu al vrăjitoarelor din *Macbeth* de Shakespeare, „studiu antropologic” al studentului Theodor Smeu Stermin. Într-una dintre relatări se strecoară, lucru rar, și laude dedicate excelentei promovări interne a manifestării, printr-un caiet program de înaltă calitate. Iar autoarea, regretata Anca Rotescu, își declară la final, printre rânduri, optimismul cu privire la rolul fertilizant pe care *Întâlnirile* îl au în raport cu evoluția însăși a educației teatrale de la noi:



Consistentul caiet informativ, realizat de o echipă coordonată de Vlad Rădescu, directorul manifestării, s-a dovedit a fi un ghid prețios pus la dispoziția tuturor. În paginile sale se află date orientative despre fiecare școală, despre temele atelierelor deschise, referințe despre spectacole și creatorii lor, amănunte despre alte evenimente și puncte de interes. Dacă la sfârșit nu se poate vorbi în detaliu despre fiecare școală sau sistem de lucru în parte, nu mai puțin adevărat este că imaginea unora a început să se contureze, iar multe dintre cele văzute pot fi creditate drept repere certe. Cu surprindere am constatat că toate acestea sunt valabile și pentru institutele de artă teatrală din România, prea puține lucruri fiind cunoscute din intimitatea procesului de formare a actorilor noștri.

Rotescu 1996a, 16

Cum articolele apărute în epocă nu dau decât detalii minimale cu privire la finanțarea manifestării și la formula sa organizatorică, în interviul suspomenit am cerut de la Vlad Rădescu lămuriri în aceste privințe. Reiese că, de fapt, principalul finanțator a fost Naționalul din Târgu-Mureș, dar și că a fost accesat un prim program de sprijinire a culturii inițiat de Comunitatea Europeană și, surpriză, echipele participante, fie ele ale școlilor, fie ale spectacolelor invitate din diverse teatre, au jucat benevol, bugetul *Întâlnirilor*, cel mai probabil cu sprijinul autorităților locale, acoperind doar cazarea și masa:

Principalul finanțator a fost, cu avizul Ministerului Culturii, chiar TNTgM. Nu am plătit niciun teatru (ori vreun artist) sau școală de teatru, am asigurat cazarea și masa. Toți erau fericiți să participe, să se întâlnească unii cu ceilalți, să sărbătorească Teatrul. Și asta am reușit să păstrăm de-a lungul tuturor celor patru ediții! Vremuri demult apuse... Între timp, prin bunăvoința lui Nic Ularu, (scenograful renumit stabilit acum în SUA), în 1992, am avut acces la *application forms* pentru programul cultural *Kaleidoscope* al Uniunii Europene. Am apelat la Alina Cadariu (Alina Nelega) cu care am făcut echipă excelentă și la cea de-a doua ediție și, împreună, am descoperit cu plăcută surprindere că efectiv toate rubricile din formularul de finanțare se suprapuneau cu viziunea noastră, cu acoperirea geografică a participanților, cu parteneriatele deja încheiate, categoriile de finanțatori ș.a.m.d. În câteva luni am primit și scrisoarea de confirmare a acceptului, dar nu am accesat în cele din urmă finanțarea pentru că nu am înțeles perfect cum funcționează din punct de vedere financiar. Am amânat, cu înțelegere din partea UE, și abia la a patra ediție, cea din 1996, asistați de Aura Corbeanu, directorul economic al UNITER, am consumat alocarea banilor. Cu titlu de anecdotă, în intervalul 1993-1996, am fost vizitați de o doamnă de la Bruxelles, care dorea să-l cunoască pe cel care a accesat primul din România fonduri europene destinate culturii din țara noastră..."⁴

Faptul că mecanismele de obținere și derulare a finanțării printr-un proiect european (se pare, pentru prima dată în spațiul cultural de la noi), puteau stârni confuzii și bălbâieli contabilicești nu e deloc de mirare – nici teatrul, ba chiar nici Ministerul Culturii nu

⁴ Intervi cu Vlad Rădescu, 23.09.2022, arhiva personală.



aveau persoane specializate în scrierea și, mai ales, în implementarea (birocratic exactă) a unor asemenea instrumente. Pe de altă parte, încă din relatarea amplă a Margaretei Bărbuță, pomenită mai sus, apar semne referitoare la anume tensiuni manifestate în colectivul teatral, dar și între organizatori și Academia de Artă. Iar într-un articol vindicator din toamna lui 1994, apărut în presa locală (Cristescu 1994) și colportând tot felul de zvonuri, informații neverificabile – inclusiv referitoare la contribuția austriacă la finanțarea programului –, ori acuzații provenind din disensiunile interne între facțiuni ale artiștilor, sunt lansate și suspiciuni cu privire la execuția bugetară; semn că se produsese (cumva inevitabil) o confuzie între managementul teatrului și cel al *Întâlnirilor*. „Scandalul” – ca și cele survenite în același an în alte teatre din București și din țară -, prinde fără să vrea coloratură politică (vezi Constantinescu 1994b) și e menit să îi îndepărteze din instituție pe Rădescu, dar și pe Victor Ioan Frunză, se pare potențial candidat la directorat: ceea ce se și întâmplă. Vlad Rădescu, cu ajutorul criticului de teatru Victor Scoradeț (la acel moment director de programe la UNITER și titular de rubrică la *Contemporanul*), va muta următoarele două *Întâlniri* la Târgoviște, profitând de faptul că orașul, încă lipsit de teatru, sărbătorea în 1995 jumătate de mileniu de la atestarea documentară. Rămâne, oricum, de domeniul micilor miracole ale anilor 1990 (contrabalansând parțial multele tulburări și răsturnări politice și administrative ale aceleiași perioade) faptul că autoritățile locale dâmbovițene și-au asumat, doi ani succesiv, parte din finanțarea și logistica unei manifestări de asemenea proporții. E, de altminteri, revelatoriu faptul că Universitatea de Arte a resuscitat peste ani, în 2006 și în 2019⁵, – cu mari eforturi financiare și logistice – inițiativa *Întâlnirilor*, păstrându-le spiritul viu, dincolo de toate vicisitudinile.

Urmări și urmași. Evoluții în școlile de teatru și consecințele lor

Chiar dacă *Întâlnirile școlilor europene de teatru* n-au avut, cel puțin declarativ, urmași direcți, manifestări de tip festivalieri dedicate studenților din universitățile teatrale au apărut, în deceniul următor în multe locuri din țară, limitate însă, din pricina restricțiilor de finanțare și logistică, la școlile românești. Există totuși, imediat după momentul în care *Întâlnirile* iau sfârșit, câteva inițiative care, direct sau indirect, moștenesc câte unele dintre motivațiile lăuntrice, din spiritul și cutezanța festivalului târgumureșean, iar noi le vom aminti aici doar pe cele care s-au bucurat, pe bună dreptate, și de o vizibilitate și de o eficiență ieșite din comun.

Mai întâi de toate, ar trebui reamintit festivalul înființat de studentele bucureștene Beatrice Bleonț și Alina Moldovan (Massaci), aceasta din urmă fiind și cea dintâi din țară care și-a alcătuit lucrarea de licență exact din și prin structurarea unui asemenea eveniment: *Festivalul studențesc de regie de la Slobozia* (1996-1999). După cum se vede, cele două foste participante la ambele ediții anterioare ale *Întâlnirilor* au avut

⁵ Vezi în acest sens Oana Leahu, „Întâlnirea școlilor de teatru Târgu Mureș”, interviu de Ada-Maria Ichim, *Teatrul azi*, nr. 1-2, 2019, pp 143-146.



ideea, încă în paralel cu ultima ediție de la Târgoviște, de a reuni examenele anilor II și III din facultățile românești într-o reuniune de sine stătătoare, dar așezată sub semn competițional (cu juriu și premii) și localizată într-o reședință de județ complet lipsită de viață artistică coerentă, în speranța constituirii, în timp, a unui public dedicat.

Premieră în calendarul manifestărilor teatrale, Festivalul Studențesc de Regie, desfășurat în perioada 7-10 martie la Slobozia, și-a propus să «deschidă ușa publicului specialist și nespecialist la ceea ce se întâmplă în școli și, în același timp, să crape o altă ușă spre ceea ce se va întâmpla în teatrul românesc». Declarația de intenții aparține directoarei festivalului, Alina Massaci, studentă în ultimul an la secția Teatologie din ATF. La capătul drumului de la gând la faptă a stat programul alcătuit, foarte dens, dar atent echilibrat între secțiunea de concurs, partea teoretică și cerințele publicului. Pentru prima categorie, portofoliul de preselecție l-au constituit examenele de semestrul I ale studenților-regizori din anii II și III, considerați suficient de avansați pentru montări încheiate, dar care nu au încă acces la scene profesioniste. Criteriul reprezentativității a funcționat numai la nivelul limitei inferioare de minimum un spectacol din fiecare centru universitar. Prin urmare, la faza finală au participat șapte spectacole: două de la ATF-București, patru de la Facultatea de Teatru din Cluj și unul de la Academia de Teatru din Târgu-Mureș.

Rotescu 1996b, 17

De la bun început, producătoarele au preluat, însă, și formula organizării zilnice a atelierelor, invitând pentru asta regizori, scenografi și critici renumiți (Alexandru Dabija, Dragoș Galgoțiu, Cristian Pepino, Nic Ularu, Dragoș Buhagiari, Ion Caramitru, Marian Popescu ș.a.), plătiți modic din bugetul configurat prin asocierea de fonduri publice – Primărie, Consiliu Județean -, fonduri private și sponsorizări. Au adăugat însă și conferințe și dezbateri pe teme de interes major pentru viitorii absolvenți de regie, scenografie și actorie, configurând astfel o atât de necesară platformă de dialog inter-generațional. Remarcabil, efortul lor a fost însoțit în mod solidar de câțiva colegi din câmpul criticii și jurnalismului cultural, fie ajutând direct în plan logistic și promoțional, fie prin materiale de presă, lucru care semnala și la acest nivel schimbarea de generație.

Ce s-a petrecut la Slobozia a căpătat consistență și pregnanță mai ales prin secțiunea teoretică și prin cea în afara concursului. În atelierile de regie, Theodor-Cristian Popescu a încercat să racordeze studenții-regizori la problematica dramaturgiei contemporane. Atelierele sale fiind complete - în același perimetru, dar în altă cheie, să-i zicem critico-teoretică - de colocoliu susținut de Victor Scoradeț și intitulat «Fuga de real»; masa rotundă cu tema «Compania teatrală independentă - alternativă sau utopie?», moderată de Mihai Iancu de la Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, și-a propus să găsească posibile soluții la problemele cum ar fi viabilitatea sistemului teatral actual, bazat pe teatrul de repertoriu, sau tranziția de la o structură centralizată, în care statul este unic proprietar și plătitor de subsidii, către o producție teatrală flexibilă, cu modele de distribuție conduse de creativitate și inițiativă independentă, însă discuțiile au condus la descoperirea unor probleme mai concrete și mai dureroase ale artistului pornit în aventura creării unui spectacol - greutatea obținerii de finanțări, obligația



artistului de a fi și manager, lipsa managerilor culturali -, concluzia, anume că «dacă nu ți le faci tu pe toate, nu ți le face nimeni», nefiind deloc încurajatoare; întâlnirile «Față în față cu regizorii», conduse în fiecare seară (ba chiar bătând spre miezul nopții) de Miruna Runcan, s-au coagulat în jurul întrebărilor «De ce acest text?», «De ce această distribuție?», «Cum ați colaborat cu scenografia?», ajungându-se la discuții de principiu (teoretizante) pe aceste teme.

Semen 1998, 18-19

De altminteri, Alina Moldovan va extinde și completa ideea, încă din 1997-1998, organizând la Cluj, București și Iași un Festival al Absolvenților din Facultățile de Arte, intitulat *Gata!* Și, între 1999-2000, trei ediții ale Festivalului Internațional de Teatru Alternativ *AltFest* la Bistrița, un alt oraș lipsit de teatru profesionist.

Urmări, dezvoltări

Dacă e însă vorba de urmările directe și indirecte și de relația dintre acestea și învățământul artistic, e, desigur, momentul să ne reîntoarcem la Târgu-Mureș și la ambițiosul program al *Dramafest* inițiat de Alina Nelega în chiar anul următor închiderii *Întâlnirilor*. Programul a avut de la bun început o adresabilitate și scopuri diferite de cele ale precedentei manifestări internaționale: așa cum știm, ținta sa era crearea unui spațiu de reflecție și de noi practici cu privire la scriitura pentru scenă, o chestiune stringentă la acel moment, dacă ne gândim la dezinteresul teatrelor față de dramaturgia autohtonă românească nouă, dar și la dezechilibrul deja evident între ceea ce am numit „modelul teatral românesc” (estetic, dar și mentalitar, reflectat de modalitățile de producție) și bogăția de formule de expresie teatrală din alte spații culturale europene. *Dramafest* nu se adresa punctual studenților și profesorilor, de aceea nici nu e de mirare că niciuna dintre instituțiile academice nu s-au numărat printre organizatori. Altminteri, în cele trei etape, cea a Colocviului și atelierelor din 1997, și cea a festivalurilor succesive din 1998 și 1999, *Dramafest* a impus un model competitiv, transparent și extrem de complex de finanțare și colaborare organizatorică internațională, implicând, prin Fundația DRAMAFEST, Primăria municipiului Târgu-Mureș, Ministerul Culturii, Teatrul Național din Târgu-Mureș, Teatrul Ariel, Consiliul Județean Mureș, programul „Kaleidoscop” al Uniunii Europene, ca și partenerii din țară și din afara ei, ca Open Society Institute din Budapesta, Consiliul Britanic și Royal Court Theatre din Marea Britanie, Revista *Vatra* și secțiunea UNITER a AICT în România⁶.

Absența reprezentării directe a școlilor de teatru în corpusul organizatorilor are o explicație legată, mai întâi de toate, de conceptul însuși al manifestării, care se dorea una de alternativă în raport cu teatrul instituționalizat, dar și cu curricula academică (încă) centralizată și debitoare moștenirii din comunism. De altfel, atât noțiunea de *alternativă*, cât și cea de *experiment* revin frecvent în discursul public al inițiatoarei, în

⁶ Cf. *Cuvântul liber*, 8 mai 1997; *Cuvântul liber*, 14 aprilie 1998; Miruna Runcan, „Dramafest Târgu-Mureș – Piață problematică și estetică”, *Scena*, nr. 2, 1998, p. 32.



transcrierea discuțiilor ce s-au desfășurat în cadrul colochiului sub titlul „Textul românesc de teatru – un gen pe cale de dispariție sau un mutant”⁷, ca și în eseurile publicate în cele trei numere (1998, 1999 și 2000) ale revistei *ultimaT*, legată nemijlocit de program. Cu toate acestea, un număr substanțial de studenți și foarte tineri absolvenți ai facultăților din București, Târgu Mureș și Cluj au participat direct în atelierile coordonate de specialiștii de la Royal Court, ba chiar și unii tineri profesori s-au implicat în activitățile proiectului, dac-ar fi doar să amintim de Theodor Cristian Popescu, Andreea Vălean (aici s-a lansat premiera extra-universitară, de mare succes, a piesei *Eu când vreau să fluier, fluier*), Radu Afrim, Teodor Smeu-Stermin, Gavril Pinte, Gelu Badea, Anca Maria Colțeanu, Adina Dabija, Teodora Herghelegiu ș.a.

Ecourile *Dramafest* au fost, credem noi, mult mai ample decât reflectarea sa în presa centrală (chiar dacă, în fiecare an, evenimentul a beneficiat și de promovare la televiziunea națională): în mica lume a jurnalismului și criticii de teatru a momentului, o lume fracturată între două secțiuni ale AICT (una sub umbrela UNITER, cealaltă sub cea a Fundației Teatrul XXI), această reflectare evoluează de la entuziasmul atașant al unora, la ironia insidioasă și scepticismul celorlalți. Într-un articol intitulat cu umor scrâșnit „Mutanți, amante, critici, dramaturgi”, Alice Georgescu minimalizează blazată (stupefiant, dacă iei, ca termen de comparație, transcrierea din *Vatra*) dezbaterile colochiului din 1997, permițându-și chiar, la final, jocuri de cuvinte la limita injuriei:

După cum se vede, formulările provocatoare n-au lipsit, măcar la nivelul propunerilor de discuție lansate de organizatori [...] unde însă, de fapt, s-au cam și oprit. Pentru că nici prima, nici a doua sesiune, intitulată, mult mai cuminte, «Între Teatru și Literatură», nu au adus, în fond, nimic nou în comparație cu eternele dezbateri care, de vreo douăzeci de ani încoace (și fac socoteala numai de când am început eu să le frecventez ...), atacă subiectul în felurite împrejurări și pe felurite tonuri. S-a vorbit, adică, despre soarta tristă a dramaturgiei românești (mai ales) contemporane, s-a deplâns insuficiența ei prezență în repertoriul teatrelor, s-a bătut șaua tranziției ca să priceapă ... nu e prea clar cine, s-a monologat interminabil, s-a dialogat lamentabil (nu avem, m-am convins încă o dată, obișnuința - sau educația necesară - de a ne asculta interlocutorul). Ca atare, semnele de întrebare din titluri și subtitluri au rămas netulburate la locul lor, urmând, poate, să producă răspunsuri concrete cu ocazia Festivalului Noii Dramaturgii Românești, anunțat de Fundație pentru aprilie 1998. Altfel, impecabil organizat, Colochiul le-a dat, sper, «amantelor ratate» mai proaspete ori mai obosite satisfacția că statutul lor socio-profesional nu încetează să-i preocupe obsesiv pe cetățenii onorabili. Care ar fi gata oricând să sprijine o lege a caselor de toleranță.

Georgescu 1997, 39

Într-o altă relatare de la a doua ediție a Festivalului, din 1999, Magdalena Boiangiu nu pare să perceapă orizontul prospectiv deschis de metodă și noua structură, îmbinând

⁷ Revista *Vatra*, nr. 10, octombrie 1997, pp 62-65.



reflecția teoretică cu practica directă, propusă de organizatori, și se arată sceptică cu privire la șansele de revigorare a dramaturgiei, în pofida argumentelor Alinei Nelega, pe care o citează cu câteva fragmente de interviu. Mai mult decât atât, la final își dezvăluie „opinia” că ceea ce propune coordonatoarea și aliații ei (referința trimite, probabil, la redacția *ultimaT*) e „sectar” și, deci, lipsit de viitor:

Pentru spectatorul neutru care am fost, departe de nucleul creator și creativ al atelierelor, senzația de grup închis, autosuficient a fost foarte puternică. Ceea ce este valabil pentru o sectă (orice credință a fost o sectă, care s-a bucurat la un moment dat de o participare masivă) poate deveni periculos pentru teatru. Desprinderea de pluton riscă să-i lase pe partizanii acestui experiment înconjurați de dușmani și departe de intențată.

Boiangiu 1999, 10

Dramafest s-a bucurat însă și de multe relatări și reportaje analitice dedicate, semnate, între alții, de Victor Scoradeț (*România literară și Contemporanul*), Saviana Stănescu și Anca Rotescu (*Adevărul literar și artistic*), Ionela Liță (*Ora*), Cristina Rusiecki (*Cultura*), Caludiu Groza (*Tribuna*) ș.a., ba chiar de autoarea acestui studiu:

DRAMAFEST este deci mult mai mult, dar oarecum și mai puțin decât un festival, în definiția uzuală a termenului. Resturile sale nu au practic nici o legătură cu competițiile obișnuite, acoperind de fapt, cu ingeniozitate și curaj, confruntările de opinii, încercarea de a schița o piață problematică și estetică a textului tânăr, educarea dramaturgului într-un spirit nou, mult mai elastic, de colaborare directă la elaborarea spectacolului teatral, dar și educarea regizorilor, în sens complementar.

Runcan 1998, 32

În timp, însă, consecințele *Dramafest* se vor reflecta, direct ori indirect, mai ales în viața școlilor de teatru: probabil și datorită creșterii autonomiei universitare, profitând de schimbările din legislație, acestea se emancipează treptat în raport cu dogma centralizată, fiind martore, nu fără tensiuni, la schimbări de mentalitate direct proporționale cu schimbarea de generație. În ordine strict cronologică, C.C. Buricea Mlinarcic va transforma la Cluj, începând cu 1999, cursul de Teatologie din anul III în „Prelucrarea textului de spectacol”, a cărui țintă era familiarizarea practică a studenților cu dramaturgia de scenă, adaptarea textelor de proză și scriitura pentru teatru în general. Cinci ani mai târziu, fondează, împreună cu autoarea acestui studiu, un program extra-curricular interdisciplinar, bazat pe cercetare antropologică de teren, dedicat studenților de la Teatru, Litere, Film și Jurnalism și intitulat Laboratorul de Dramaturgie a Cotidianului. Roadele sale vor da în pârg după 2010, în munca unor dramaturge ca Alexa Băcanu, Alexandra Felseghi, Petro Ionescu, Brândușa Ban, Ana Cucu Popescu, dar și a unor regizori precum Cristian Ban, Raul Coldea, Olivia Grecea ori Leta Popescu.

În sânul IATC, studenții regizori sunt cei ce iau inițiativa, mai întâi prin decizia (sprijinită de profesorii Valeriu Moisescu și Nicu Manda) ca întreaga promoție 2002



(Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu) să-și dea licențele cu dramaturgie contemporană. Tot ei vor constitui nucleul prim al grupării *DramAcum*, ce va stimula, ani la rând, creația de scriitură tânără, neconvențională de teatru. Cum despre *DramAcum* s-a scris în extenso, nu voi reveni aici cu amănunte, marcând însă faptul, deloc lipsit de importanță, că la UNATC se deschide, în 2005, primul Masterat dedicat Scrierii Dramatice. Facultatea de Teatru și Film a UBB va înființa la rândul ei un modul și ulterior un masterat de Dramaturgie/Scenaristică în 2007, iar UATg Mureș unul similar în 2009.

Mult mai discrete, din punctul de vedere al vizibilității, dar mai importante decât par la prima vedere, sunt, din punctul nostru de vedere, tentativele succesive ale unora dintre școlile de teatru de a-și pune în contact studenții și masteranzii prin schimburi reciproce, mai ales cu caracter experimental. Nu ne referim aici la festivalurile absolvenților, organizate la final de an de universități, ci la momentele de întâlnire de lucru, colaborative care, din păcate, nu s-au desfășurat cu destulă regularitate. 2005 este, de exemplu, anul în care se organizează două sesiuni de schimb de experiență, în principal în probleme legate de dramaturgie, între IATC și Facultatea de Teatru și Film a UBB Cluj, una în februarie la Cluj, cealaltă în octombrie la București. Deosebit de dinamice, cele două întâlniri au pus față în față, cu metodologiile și rezultatele lor de parcurs, o parte dintre membrii *DramAcum* cu cei din Dramaturgia Cotidianului, și au fost reflectate selectiv în revista *ManInFest*. În 2008 și 2009, în urma câștigării de către Asociația ArtReSearch a doua granturi ADCN succesive pentru organizarea Taberei de Dramaturgie a Cotidianului, Universitatea de Arte din Târgu Mureș și Teatrul 74 au devenit parteneri ai FTT/UBB și au găzduit atât lucrările taberei de cercetare și creație (la care au participat studenți și cadre didactice din ambele universități), cât și procesul de diseminare a rezultatelor acesteia.

În prelungirea colaborării UAT cu facultatea din Cluj, în anul universitar 2008-2009, Theodor Cristian Popescu, pe atunci lector și conducător al Masteratului de Regie, și Raluca Sas-Marinescu, pe atunci asistentă la FTT/UBB, ambii doctoranzi, au realizat un program unic: acela al colaborării dintre câteva studente, toate membre ale echipei Laboratorului Dramaturgia Cotidianului, și masteranzii târgumureșeni de la regie, în realizarea unor producții-examen comune. E, credem, remarcabil faptul că, rememorând acum experimentul, se dovedește că toate numele intrate în jocul colaborativ sunt, azi, ale unor profesioniști: Adi Iclezan, Laurențiu Blaga, Mihai Pintilei, Cătălin Mândru, Alexa Băcanu, Petro Ionescu, Cristina Iancu, Ana Cucu-Popescu, Brândușa Ban... Lucru care ne obligă să mergem către pasul următor:

Practica teatrală în regiunile de centru și nord-vest – 2010-2012/13

Și în România, dar și în multe alte țări europene, mediile și-au făcut un joc de societate din a bombarda universitățile cu acuze referitoare la proasta absorbție a tinerilor licențiați pe piața muncii. Opinia publică era, și continuă să fie, intoxicată, de aproape două decenii, cu clișeu lipsei de „fiabilitate”, al producției de „șomeri” artistici etc. Cel



mai adesea, fraza argument pe care o auzi în aceste discursuri simplificatoare/simpliste, care pun carul înaintea boilor, e aceea că „studenții ies cu prea multă pregătire teoretică, dar nu știu să aplice practic ceea ce au învățat”. Într-un asemenea context, mai degrabă restrictiv și dezamăgitor, programul *Practica teatrală în regiunile de centru și nord-vest*, finanțat european și desfășurat între 2010-2013, nu a fost doar o excepție fericită, ci și, în felul său, un model unic de gândire pedagogică și managerială creatoare, menit să dezmembreze din rădăcini clișeul mediatic al rupturii dintre teorie și practică.

E important de spus aici că inițiativa acestui proiect – care, hrănindu-se din experiențele anterioare ale manifestărilor naționale și internaționale dedicate studenților la teatru, le-a dus, în mod original, mult mai departe – a venit din zona independentă. O zonă ce rămăsese încă firavă după douăzeci de ani de experiență socială și artistică democratică, în absența unui mediu artistic prietenos, bazat pe legislație permisivă și politici culturale flexibile și inteligente, pe termen mediu și lung. Din acest punct de vedere, Târgu-Mureș a reprezentat din nou, oricât ar părea de paradoxal în raport cu multele tulburări de ape care s-au succedat, o insula măcar aparent fericită. Fiindcă Teatrul 74 e cel care a avut ideea și a conceput proiectul care a câștigat finanțare europeană, încheind parteneriate cu UAT și cu alte universități transilvane; echipa condusă de Teo Marton a știut și ce face și cum să facă, și - mai ales – *de ce să facă așa ceva*: nu doar pentru a diversifica tehnicile și metodele de pregătire profesională, ci și pentru a încuraja, simultan, atât gândirea liberă și critică a absolvenților de nivel licență și masterat din universitățile teatrale, cât și coeziunea și solidaritatea artistică dintre aceia care, dincolo de specializarea lor, sunt, în final, cu toții responsabili de calitatea ultimă a unui produs artistic finit.

Au participat la proiect câteva sute de studenți din facultățile de profil de la Târgu Mureș, Cluj și Sibiu, unii dintre profesorii lor (Alina Nelega, Oana Leahu, Theodor Cristian Popescu, Radu Nica, Miklos Bacs, Judit Dobre-Kothay ș.a.), dar și, ca traineri, mai mulți regizori, scenografi, coregrafi, actori, critici, specialiști în management cultural (Vlad Massaci, Gianina Cărbunariu, Cristian Juncu ș.a.) care nu aveau activități constante în câmpul educațional. Materialele de presă apărute în epocă păstrează cu limpezime structura originală, deosebit de eficientă, a proiectului, organizat pe două etape de câte trei săptămâni, corespunzând celor două semestre ale anului universitar. Studenții din cele trei școli erau repartizați prin tragere la sorți, spre a forma 12 echipe de sine stătătoare, reunind un dramaturg, un regizor, un scenograf, un manager de proiect care era, în același timp, și responsabil cu promoționarea și, firește, o echipă de actori (în principiu, provenind dintr-una dintre clasele de actorie ale școlilor implicate în proiect).

Fiecare echipă intra, în prima etapă, într-un proces de training intensiv, care să conducă la omogenizarea sa și la asumarea și dezvoltarea ulterioară a unui spectacol, plecând de la scriitura de text (în colaborarea dramaturg-regizor). Echipa simula, în toate situațiile, crearea unei companii de teatru independent, iar spectacolul avea sarcina impusă de a fi realizat pentru „spațiu mic” – de altfel, simularea companiei, ca și producția pentru spațiu mic constituiau pilonii centrali ai întregului proiect POSDRU.



Și în prima, și în a doua etapă, dedicată producției propriu-zise, echipelor le erau repartizați tutori/traineri pentru actorie, regie și management, iar teatrologii, în a doua etapă, aveau nu doar de manageriat fiecare câte un proiect, ci și de participat la trainingul de PR care se finaliza cu un caiet program și cu realizarea în comun a revistei unui festivalul cu premii, ce încheia fiecare dintre ediții.

De altminteri, unii critici locali și urmărit cu atenție ambele ediții (și jumătate, cum vom vedea) ale excepționalei manifestări:

Principalul sau scop este cel de a face mai ușoară tranziția studenților de la școală la viața activă, ajutând la «absorbția tinerilor pe piața de muncă». E vorba despre acel proiect care a reușit performanța de a obține 830 000 euro din fondurile UE, ocupând locul al doilea pe axa sa și al șaselea între toate proiectele din 2007-2010 finanțate din fonduri europene și gestionate de Guvernul României. La el participă 248 de studenți din anul terminal sau de la Master, cu toate specializările Facultăților de Teatru din Universitatea de Arte Tg. Mureș, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj și Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu. În a doua etapă douăsprezece companii virtuale de teatru s-au înființat pentru a produce un spectacol cap-coadă. Adică începând de la scrierea textului (au rezultat cam zece texte noi) până la materialele promoționale care invitau publicul la teatru sau la managerul ce saluta politicoșii spectatorii la intrare. Aceiași manageri avansaseră la începutul celor trei săptămâni de practică proiecte serioase în funcție de care managerul întregului program, Theo Marton, și expertul economist Stela Vatamanescu au bugetat fiecare companie în parte.

Rusiecki 2011, 11

Pentru victorioșii și competenții membri ai echipei Teatrului 74, derularea proiectului POSDU s-a transformat, în 2012, într-un adevărat coșmar din pricina incompetenței manageriale crase a forurilor ministeriale românești și Guvernului României ca atare (fondurile de participare au fost amânate luni întregi, nu s-au putut realiza deconturile, organizatorilor li s-au blocat conturile în bancă luni și luni la rând). Din pricina întârzierii deconturilor, cu acceptul finanțatorului european programul a mai fost prelungit cu șase luni peste cei doi ani inițiali. Pe de cealaltă parte, însă, pentru participanții studenți programul târgumureșean a rămas și va rămâne, probabil, cea mai fascinantă și mai eficientă experiență educațională de care au avut parte în întreaga lor studenție. Una, în fapt, incomparabilă, fiindcă nici o universitate și niciun teatru, fie el finanțat de stat sau independent, nu s-a mai avântat într-o întreprindere de asemenea proporții, dar și de o asemenea eficiență. Să ne amintim că, alături de foarte mulți actori azi binecunoscuți, fie în teatre subvenționate, fie în spațiul independent ori privat, aici au debutat ca dramaturgi Elise Wilk, Székely Csaba, Roxana Marian, Alexandra Pâzgu, ca regizori Alexandra Felseghi, Botos Balint, Rareș Budileanu, Cristian Bojan, Leta Popescu, Raul Coldea, Diana Dragoș și câți alții. Alături de ei, s-au afirmat pentru prima dată viitori manageri culturali, curatori ori critici, ca Andrea Andrei, Ivona Vâștraș, Bogdan Zenko, Panna Adorjani, Reka Szabo, Simina Corlat



ș.a. Iar modelul companiei independente care lucrează preponderent în spații mici a înflorit, după 2013, în mai toate marile orașe ale țării.

În ciuda tradiției mioritice a fatalității, instituită de ciobanul moldovean, directorul Teatrului 74, Theo Marton, și echipa lui și-au luat soarta în propriile mâini și au creat un program care să îi învețe pe studenții la teatru cum să își găsească un loc de muncă după terminarea facultății. Problema e veche și spinoasă căci școala nu ajută studentul să transforme ceea ce învață în realitate (teoria ca teoria...). Proiectul *Practică Teatrală în Regiunile de Centru și Nord-Vest* a obținut finanțare din fonduri europene pentru doi ani, timp în care studenții români și maghiari de la universitățile din Tg Mureș, Cluj și Sibiu învață să creeze companii independente [...] Mai mult decât exercițiul necesar al facerii și vinderii unui spectacol, studenții au învățat lucruri esențiale ale meseriei. Că teatru se face în echipă (și e al naibii de greu să lucrezi în grup, cu oameni pe care atunci i-ai cunoscut și care au, poate, opinii diferite de ale tale). Că fiecare element dintr-un spectacol e important și unul fără altul nu funcționează (trebuie să ai text bine scris, regie inteligentă, actori buni, scenograf creativ și o echipă de marketing dinamică). Că teatrul e aici și acum, ce ți-a ieșit bine azi, mâine s-ar putea să nu mai funcționeze și asta e cel puțin neplăcut.[...] Teatrul 74 din Tg. Mureș face treabă când alții stau, asta ca mai târziu actualii studenți să nu aibă regrete fataliste de tipul «ce artist mare aș fi fost dacă m-ar fi angajat cineva». Viitorul ni-l construim singuri, uneori, cu bani europeni. Pentru că a pus ciobanul mioritic la treabă, Theo Marton și echipa lui merită diploma de onoare. Chapeau, Theo și ne vedem la anul!

Stoica 2011

În felul său, *Practica teatrală în regiunile de centru și nord-vest* a reprezentat încununarea a două decenii de evoluție a gândirii și acțiunii mediului teatral asupra școlilor de teatru, însă și afirmația reciprocă e, în bună măsură, la fel de valabilă. În plus, a fost un semnal puternic cu privire la forța de avangardă a spațiului independent în ceea ce privește prospectarea și implementarea unor noi formule de expresie dar și de educație teatrală.

REFERINȚE

- BĂRBUȚĂ, Margareta, 1994. „Pedagogie și artă”, *Teatrul azi*, nr. 10-11-12, 1994, p. 12.
- BOIANGIU, Magdalena, 1999, „Desprinderea de pluton”, *Scena*, nr. 10, 1999, p. 10.
- COJAR, Ion, 1983 și 1984, „Inițiere în arta actorului”, *Teatrul*, publicat în serial între nr. 1, 1983 și nr. 8, 1984.
- CONSTANTINESCU, Marina, 1994a „Prima Ediție a Festivalului internațional de teatru tânăr Sibiu”, *România literară* nr. 14, 1994, p. 4.
- CONSTANTINESCU, Marina, 1994b. „Cuvântul bumerang”, *România literară*, nr. 37, 28 septembrie 1994.
- COROIU, Irina, 1995. „Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist Sibiu 95”, *România literară*, nr. 14-15, 1995, p. 20.



- CRISTESCU, Mariana, 1994. „Când corabia se scufundă”, *Cuvântul liber*, 9 iulie 1994.
- GEORGESCU, Alice, 1997. „Mutanți, amante, critici, dramaturgi”, *Teatrul azi*, nr. 6-7, 1997 p 39.
- IOSIF, Mira, 1975. „Dialog de atelier cu Octavian Cotescu”, *Teatrul*, nr. 3, 1975, pp. 37-40.
- LEAHU, Oana, 2019. „Întâlnirea școlilor de teatru Târgu Mureș”, interviu de Ada-Maria Ichim, *Teatrul azi*, nr. 1-2, 2019, pp 143-146.
- PATLANJOGLU, Ludmila, 1993. „Șapte capitale europene la Târgu Mureș”, *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993, p. 12.
- ROTESCU, Anca, 1996a. „Întâlnire la vârf”, *Teatrul azi*, nr. 6-7, 1996, p. 16.
- ROTESCU, Anca, 1996b. „Un festival pentru viitor”, *Teatrul azi*, nr. 6-7, 1996, p. 17.
- RUNCAN, Miruna, 1998. „Dramafest Târgu-Mureș – Piață problematică și estetică”, *Scena*, nr. 2, 1998, p 32.
- RUNCAN, Miruna, 2020. *Teatru în diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. Amăgitoarea primăvară 1965-1977*, București: Tracus Arte.
- RUSIECKI, Cristina, 2011. „Viitorul se numără în multiplu de 2x12”, *Cultura*, 31 martie 2011.
- SEMEN, Marie-Louise, 1998. „Slobozia. Alt spațiu teatral”, *Scena*, nr. 7, 1998, pp 18-19.
- SCORADEȚ, Victor 1994., „Teatrul ca întâlnire”, *România literară*, 3 iunie 1994, p. 16.
- SCORADEȚ, Victor, 1999. „O revoluție pe furiș”, *Contemporanul*, 12 iunie 1999.
- STOICA, Oana, 2011. „Ce înseamnă să fii independent”, *Dilema veche*, 24 martie 2011.
- .