

Ada Lupu Hausvater

MANIFESTUL
BROAȘTEI
ȚESTOASE

Sistemul de regie al lui
Vsevolod Meyerhold
și teatrul românesc contemporan
—
de la teorie la exemplificări scenice

Prefață de Sorina Bălănescu

Ada Lupu Hausvater

MANIFESTUL BROAȘTEI ȚESTOASE

Sistemul de regie al lui
Vsevolod Meyerhold
și teatrul românesc contemporan

—

de la teorie la exemplificări scenice



Editura UNIVERSITARIA
CRAIOVA, 2017

Referenți științifici:

prof. univ. dr. Sorina Bălănescu, conducător științific
Universitatea de Arte "George Enescu" Iași

prof. univ. dr. Nicolae Manda
rector Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică București

Copyright © 2017 Editura Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
LUPU-HAUSVATER, MARIA-ADRIANA

Manifestul broaștei țestoase : sistemul de regie al lui Vsevolod Meyerhold și
teatrul românesc contemporan : de la teorie la exemplificări scenice / Maria-
Adriana Lupu Hausvater. - Craiova : Universitaria, 2017

Conține bibliografie

ISBN 978-606-14-1242-6

PREFAȚĂ

Cultura teatrală a lumii se mândrește cu numele lui Vsevolod Meyerhold; la noi, însă, rămâne un cvasicunoscut. Este de presupus că, atunci când s-a prins în aventura lucrului la cartea despre Meyerhold, Ada Lupu Hausvater știa prea bine ce așteptări atrage studiul ei. Știa prea bine că are o răspundere morală și profesională: să urmărească destinul excepțional al artistului, fără a pedala patetic pe finalul de martir al omului, dat fiind că marele regizor a fost reabilitat post-mortem, la 15 ani după execuție, iar familia a aflat oficial „amănunte” cum ar fi ziua și locul execuției, pentru o vină imaginară (spionaj în favoarea Japoniei și a Angliei, formalism subversiv în artă, activitate troțkistă, subversivă, îndreptată împotriva statului sovietic) abia în 1988. Pentru a respecta exigențele cercetării temeinice, autoarea avea nevoie de: răbdarea documentaristului, de sfiala ucenicului atent la lecțiile modelului studiat, de știința – și inteligența – de a dezghioca esența din noianul detaliilor, de empatia artistului doritor să dea chip expresiv cuvintelor care îmbrățișează descoperirile ce au schimbat fața teatrului modern. Legat de cuvinte și de putința lor expresivă, o notă bună merită organizarea discursului critic pe secvențe tematice scrise cu nerv, cu simțul ritmului consonant „acțiunii” ce nu și îngăduie momente de răgaz – și nu le îngăduie nici povestitorului-comentator.

Dată fiind puținătatea informațiilor accesibile, cartea debutează, firesc, cu o micromonografie Meyerhold. Se reface traseul celor mai semnificative momente în devenirea artistului, cu o minimă oprire asupra celor privilegiate, de biografie creatoare – acolo unde creația și viața se confundă. Apreciabile sunt lămuririle legate de conceptele care dau unicitate sistemului de regie Meyerhold, începând cu tipul de teatru pe care artistul îl profesază – teatrul de convenție (conștientă), teatrul stilizat (teatrul de stil), teatrul statuar, teatrul procesiunilor, trecând prin agit-prop, prin grotescul expresionist, pentru a ajunge la constructivism. Pagini esențiale scrie autoarea despre biomecanică și despre actorul total, stăruind asupra spectacolelor care au făcut istorie – *Încornoratul magnific* și *Moartea lui Tarelkin*, unde modalitățile precise, aproape ingineresti, de lucru regizoral, atrag formule matematic gândite despre „maxima productivitate actricească” în reprezentarea teatrală, despre raportul autor dramatic-regizor-actor-spectator. Nu scapă nelămurite chestiunile de ordin formal, cum sunt suprimarea cortinei, a celui

de al patrulea perete. Achizițiile noii arte, cinematograful, sunt benefice pentru teatru – consideră Meyerhold și colaboratorii săi fideli. Așa apar prim-planurile cinematografice, cineaizarea spectacolului de teatru și, nu în ultimul rând, segmentarea, scenarizarea textului dramatic în vederea trecerii acestuia în spectacol. Enigmaticul spectacol cu *Revizorul* gogolian, tratat în cheie tragic-grotescă, îi aduce recunoașterea publicului parizian, cu ocazia turneului din 1928, dar și o anume rezervă din partea esteților formați la școala Cartelului – spectacolul lui Meyerhold i-ar fi dezamăgit pe francezi! Preluând informația, Camil Petrescu îi dă credit deplin teatrologului german Julius Bab, autorul cărții *Schauspieler und Schauspielkunst*, după cum dă credit deplin observațiilor nu tocmai binevoitoare ale lui Alexandr Tairov la adresa regizorului Meyerhold (la rândul lui, Meyerhold nu fusese nicidecum binevoitor cu Tairov). De reținut, pentru a aprecia fără părtinire difuzarea ideilor teatrale în România postbelică, faptul că Tairov era, în mediile europene, mult mai bine cunoscut decât Meyerhold. Dovadă: cartea lui Tairov, *Teatrul descătușat*, circulă în repetate ediții, în varianta germană, începând cu anul 1927, iar aceste ediții se bucură de o bună primire în mediile culturale românești. Numele lui Tairov este cel invocat de Ion Sava în conferințele lui, tot Tairov apare des în referințele lui Victor Ion Popa. Într-o frază din *Modalitatea estetică a teatrului*, Camil Petrescu pomenește de „înscenarea” lui Meyerhold, de la Petrograd, din 7 noiembrie 1920, ca un fel de „dată în istoria teatrului”, dar nu uită imediat să menționeze că respectiva reconstituire a asediului Palatului de Iarnă n-a fost la fel de reușită când regizorul a amestecat publicul cu interpretii. Or, Camil Petrescu este unul dintre numele cele mai prestigioase ale criticii teatrale românești, care nu știe mare lucru despre Meyerhold, nu a văzut nici un spectacol regizat de acesta, iar judecățile lui critice par mai degrabă pre-judecăți, explicabile, bineînțeles, în contextul vremii. Nu altfel este privit Meyerhold de V.I. Popa, G.M. Zamfirescu ori Soare Z. Soare, Ion Sava ori Aurel Ion Maican. Poate fi vorba de o înrăurire a ideilor lui Meyerhold în România interbelică? Firește că nu, vine răspunsul bine documentat al autoarei: „Deoarece Vsevolod Meyerhold își bazează sistemul pe personalitatea eclatantă și independentă a regizorului, el nu are corespondent în mișcarea teatrală românească interbelică, aceasta aflându-se într-o fază de căutare, într-o fază de explorare a propriilor deziderate și mijloace”. Publicul, dar mai cu seamă oamenii de teatru nu sunt pregătiți psihologic pentru un teatru revoluționar, când modelele de urmat, frecventate la sursă, se numesc Max Reinhardt, Jacques Copeau și Charles Dullin, Karlheinz Martin, invitat, de altfel să regizeze la București spectacole în cheie expresionistă. O mare admirație stârnește turneul de la București al actorilor ruși din trupa de la Praga, grupul de refugiați, desprins din trupa mare a Teatrului de Artă din Moscova – este unul dintre puținele contacte directe cu arta teatrală rusă. Alte contacte, nemediate, le prilejuiește refugiul bucureștean al unor pictori scenografi de mare talent, ruși și români basarabeni, formați la Petersburg și la Moscova. Se scrie și se vorbește prea puțin astăzi despre risipa de fantezie a costumelor create de Elena Barlo (născută la Jitomir, în Ucraina), despre imaginația luxuriantă a refugiatului rus Poguedaëff (din 1924 va fi an-

gajat al trupei Anna Pavlova și va lucra la Praga, la Paris, Berlin), despre scenografia inspirată a basarabeanului Victor Feodorov. E drept că toți aceștia au descins din școala lui Bakst și Benois, adepți ai stilului de secol XVIII, cu totul altul decât excentrismul și constructivismul secolului XX. Și mai există o realitate politică de neignorată: Rusia Sovietică a rupt unilateral relațiile diplomatice cu România, în 1918, și a sechestrat tezaurul românesc, situație care blochează orice schimburi culturale directe. Ce e de văzut – se vede la Paris ori la Viena ori la Praga, ce e de aflat se află din presa franceză și germană ori din cărțile rușilor, traduse în franceză ori germană. Surprinzător, în sensul bun al cuvântului, este, în cartea pe care o prefațăm, tipul de comparativism practicat, pentru a stabili cât mai precis posibil, impactul idelor meyerholdiene în mișcarea teatrală din România interbelică. Fiecărei situații întâlnite și semnalate prob – spectacol, regie îndrăzneată, declarație ieșită din obișnuit, autoarea îi „ajustează” o cheie de aflat într-o zicere sau alta a maestrului regiei ruse. Se obține o lectură ingenioasă, în oglindă, unde defazarea dintre cei doi termeni ai comparației clasice – realitatea teatrală de la noi și fermentul ideilor meyerholdiene care au revoluționat teatrul se vede clar, nepărtinitor. Se proiectează astfel o privire proaspătă, neafectată de poncife, asupra unui teren familiar, privire cernută printr-o grilă nouă, neașteptată. Când cercetarea țintește fermentul ideilor lui Meyerhold, așa cum apare acesta în revistele avangardei românești, vom fi satisfăcuți să aflăm că revistele care se autointitulează – constructiviste, integraliste – îl citează în repetate rânduri pe maestrul Meyerhold pentru invențiile sale constructiviste, etalate la expozițiile europene de la începutul anilor 20, că un pictor cubist de talia lui Maxy creează două portrete în manieră cubistă, portrete ce-i reprezintă pe cei doi veșnic rivali – Tairov și Meyerhold, că Marcel Iancu și nu numai tânjește declarat după o răsturnare socială și ideatică de amploarea celei rusești, care să atragă și primenirea revoluționară a valorilor artistice.

Înarmată până în dinți cu achizițiile sistemului de regie Meyerhold, autoarea trece la subiectul propriu-zis: receptarea lui Vsevolod Meyerhold în teatrul românesc contemporan: „Am încercat să cercetăm în ce măsură în spatele lui B. Brecht, A. Artaud sau J. Grotowski, unii dintre creatorii de astăzi regăsesc prezența importantă a sistemului lui Vsevolod Meyerhold”. Și, pentru a regăsi această prezență în creația celor care l-au cunoscut numai din scris și din referințele ultimilor martori, Ada Lupu Hausvater apelează la declarațiile, în premieră, ale unor mari regizori români. David Esrig mărturisește că, pentru domina sa, moștenirea lui Meyerhold este un reper, o certitudine a virtuților artei mai presus de vremuri și nevoi, dar și un stimulent. Cătălina Buzoianu vrea să lase, prin spectacolul realizat în 2006, *Richard al III-lea se pregătește să moară* de Matei Vișniec, un omagiu memoriei celui care a pierit în împrejurări zguduitoare.

Încă din anii adolescenței, Alexander Hausvater a fost cucerit de personalitatea regizorului rus. Spectacolele sale, montate după sistemul de lucru al lui Meyerhold, pe scenele românești, începând cu anul 1990, concretizează nevoia de model absolut, pe care teatrul românesc l-a ignorat.

Când practicieni de seamă din lumea teatrală, de la noi și de pe alte meleaguri,

se întorc spre sistemul gândit de Meyerhold, omiterea în continuare a sistemului Meyerhold din programele școlilor de teatru ar echivala cu o sărăcire voită a pregătirii viitorilor actori. Instituirea unui curs de tehnică meyerholdiană a actoriei în instituțiile de învățământ superior de profil și în teatre, ca și a unui curs de analiză a sistemului Meyerhold la cursurile de regie, cu accent pe exercițiile de biomecanică, sunt propunerile concrete ale autoarei, care ar avea drept rezultat un beneficiu greu de cuantificat acum. Tehnica de lucru pentru care optează, în dubla ei calitate, de regizor-practician și de manager al unei mari companii teatrale de stat, se bazează pe încrederea în elaborarea științifică a proiectului de lucru cu actorii. Eliminând, pe cât posibil, domnia hazardului, spectacolul și interpretii săi capătă încredere în ceea ce au de făcut pe scenă, ritmul individual al interpretării subordonându-se celui colectiv, prefigurat de regizorul-dirijor al ansamblului, dă consistență și siguranță de edificiu fără fisură spectacolului. Reabilitarea post-mortem a artistului-vizionar Meyerhold, dincolo de actul oficial, semnat în noiembrie 1955, înseamnă înțelegerea sistemului în toate articulațiile sale, mai înseamnă difuzarea noțiunilor în forme care să facă sistemul accesibil actorilor și regizorilor, mai înseamnă utilizarea în practica reprezentațiilor scenice a părții experimentate cu succes în trecut. Ceea ce Ada Lupu Hausvater plasează în finalul cărții vine să confirme eficiența metodei bine înțelese și inteligent puse în practică. Propriul spectacol după *Scrinul negru* de G. Călinescu nu este o încercare, așa cum autoarea își intitulează capitolul, ci o încercare reușită, în care actorii și tehnicienii Naționalului din Timișoara s-au lăsat antrenați cu evident folos pentru cariera lor prezentă și viitoare. Pe parcursul a patruzeci de pagini, autoarea își explică alegerea. De ce *Scrinul negru*? De ce Ioanide? Când Dosarul *Scrinului negru* acuză o triplă presiune asupra romancierului: a cenzurii oficiale, a celei neoficiale a trimișilor puterii și autocenzura. Rezultatul: un roman-frescă, stufos, cu o mulțime de personaje și linii tematice, construcție epică oscilând între punctul de vedere al romancierului-narator de factură balzaciană, dar și proustiană, și punctul de vedere al celui obligat să concilieze cu puterea, pentru a salva scrierea de la iminenta interdicție. Această ambiguă poziționare – privire asupra lumii în prefacere – autoarea scenariului o neutralizează prin... dramatizare, mai precis, prin scenarizarea după lecția meyerholdiană. Materia epică se concentrează în 71 de scene, adunate în jurul unor teme cinematografic selectate, astfel încât și personajele, prin forța lucrurilor, se reduc la număr, păstrând în canavaua întregului doar personajele pregnante pentru mersul acțiunii. Dar, repetăm: câștigul covârșitor al cinematizării acțiunii este retragerea mânătorului de sfori, naratorul, în spațiile făpturilor create, făpturi care, la rândul lor, se mișcă în virtutea unei dinamici și a unui ritm mai presus de firea lor. Cel două lumi – una sortită pieirii și cealaltă, grobiană, ignorantă, care îi ia locul – se conjugă la vedere, într-un dans – mișcare aproape neîntreruptă, care evită pronunțarea vreunei sentințe. Regizorului-scenarist Ada Lupu Hausvater, care rescrie romanul înainte de a-l așeza în matricea spectacolului, i se potrivește prea bine o spunere aforistică a lui Meyerhold însuși: „Regizorul este cel care, în sfera regiei, este tot atât de mult autor pe cât este

dramaturgul în sfera sa. El elaborează și interpretează piesa din punct de vedere teatral". Inspirată scenaristic este și ideea de a aduce un personaj nou, proustian plasat în textura spectacolului – copilul Filip Hangerliu, cel care, la vârsta matură, ce coincide cu primii ani de după 1989, descinde în București să-și recapete proprietățile și comentează, cu vocea copilului de altădată, imaginile strălucitoare ale personajelor care, în anii 50, se zbat jalnic, în așteptarea americanilor ce întârzie să vină și să-i salveze. Lumea de șantier, într-o larvară mișcare, ocupă planul din fundal, umplând spațiul scenic pe verticală și orizontală, în timp ce scrinul negru, obiectul-personaj central, mai important decât arhitectul Ioanide, se așază dominator, sclipind aristocratic și distant, în prim-planul scenei, în timp ce arhitecta reprezentației, regizoarea, orchestrează abil întreaga mișcare, preocupată să elibereze ritmul colectiv și cel ale grupurilor, într-o veghe permanentă asupra orchestrării liniilor, culorilor, eclerajului, mișcării ritmate, cu ritmuri ce se schimbă în funcție de situație.

Ada Lupu Hausvater a risipit inteligență, erudiție, pasiune și talent în paginile cărții sale, convinsă fiind că oamenii de teatru români merită o carte lucidă și bine așezată în adevăr, despre Vsevolod Meyerhold și destinul teatrului contemporan.

Sorina Bălănescu

