

# IMPACTUL PE TERMEN LUNG AL REVENIRII REGIZORILOR ROMÂNI DIN EXIL: INSTITUȚIONAL, CA ESTETICĂ A SPECTACOLULUI, CA POETICĂ ACTORICEASCĂ

OLTIȚA CÎNTEC\*

## *Abstract*

My study focuses on how the return home of the stage directors banned by the communist regime influenced the post-1990 Romanian theatre. They were the leaders in reconnecting our theatre to international tendencies after almost five decades of ideological censorship and political control. In this regard I was especially interested in institutional aspects, in Andrei Șerban's management of the Bucharest "I.L. Caragiale" National Theatre, as well as in his aesthetic program and stage poetics. Another director that called my attention is Alexander Hausvater, the way his creative work influenced actors, managers, technicians, the audience, etc. There are also a few references to David Esrig and his acting method.

**Keywords:** Andrei Șerban, Alexander Hausvater, David Esrig, post-communist Romanian theatre

Dintre regizorii siliți să părăsească România în vremea comunismului din motive de natură ideologică și de îngrădire a libertății de creație, majoritatea s-au întors după 1989. Unii, să lucreze (Andrei Șerban – SUA, Alexander Hausvater – Canada, Vlad Mugur – Germania, Alexandru Colpacci – Franța) sau să susțină ateliere și conferințe (David Esrig – Germania, Lucian Giurchescu – Danemarca, Lucian Pintilie – Franța), alții, definitiv (Iulian Vișa, Adrian Lupu), cu toții transferând în proiectele lor noile tendințe cu care fuseseră în contact în țările de adopție și pe care le-au practicat acolo. Reveneau din culturi teatrale cu prestigiu, unii fuseseră autentificați valoric, iar întoarcerea acasă purta această marcă axiologică. Ei au fost chemați ca „puncte de reper”, cum preciza David Esrig în 1990<sup>1</sup>, iar misiunea lor artistică era să reconecteze scena românească la tendințele internaționale la care, vreme de jumătate de veac, aceasta avusese acces limitat, exclusiv sub controlul strict al cenzurii în raport direct cu schimbările de intensitate ideologică ale partidului. Curiozitatea și entuziasmul erau mari în acele zile, așteptările dezvoltându-se pe linia sprijinului în recuperarea celor 50 de ani de închidere în sine la care teatrul românesc fusese obligat de puterea comunistă, care încercase, cu mai mult sau mai puțin succes, să îl anexeze ca instrument de propagandă.

Nu poate fi identificat un model în legătură cu intențiile autorităților culturale ale perioadei de a fructifica experiențele artistice internaționale ale lui David Esrig, Andrei Șerban, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Liviu Ciulei și ceilalți. Rechemarea acestora a fost mai degrabă un gest emoțional decât unul programatic, un demers de reparare a nedreptății care li se făcuse de către comuniști, țintele fiind de moment și nu parte a unui proiect de anvergură, elaborat și urmărit pe termen îndelungat. Responsabilii culturali ai acelei secvențe istorice nu au avut un plan organizat, proiectiv de valorificare națională a experienței și palmaresului acestor artiști. În consecință, fiecare dintre cei reveniți a amprentat arta scenică postdecembristă la scară individuală, după un program artistic personal, implementat într-un teatru sau altul, unde erau

\* Dr. Oltița Cîntec este profesor asociat la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Adresă e-mail: [oltitacintec@gmail.com](mailto:oltitacintec@gmail.com).

<sup>1</sup> Victor Parhon, *Cronici teatrale (1990–2000)*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2006, p. 266.

invitați. Așa se face că, în foarte multe dintre cazuri, influența estetică a fost punctuală, în legătură directă cu un director de teatru mai inspirat, mai insistent, care i-a adus pe unul ori pe altul să lucreze în colectivele artistice pe care le coordona (Vlad Mugur, la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, chemat de Emil Boroghină, și la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca, în directoratul lui Ion Vartic; Liviu Ciulei, la Teatrul Bulandra). Cei ce au intuit însemnătatea contribuției acestor personalități, artiști-fermenți ai mersului înainte al mișcării teatrale autohtone, au fost doar câțiva. Partea conservatoare a scenei românești a văzut în ei mai degrabă „amenințarea” unui anumit fel de a face artă scenică și pierderea unor poziții privilegiate. Și nu i-a privit cu ochi buni. În ciuda acestui tip contradictoriu de atitudine, rezultatele muncii lor creatoare au fost spectacole ieșite din obișnuitul scenei românești, descoperirea unor actori tineri, reinventarea altora din generațiile mature, familiarizarea distribuțiilor cu alte metode decât cea stanislavskiană, unica studiată în școlile de teatru, utilizarea unui limbaj teatral contemporan și, uneori, experimental.

### Impactul instituțional

Primul apelat imediat în 1990 a fost Andrei Șerban, pentru a prelua conducerea Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București direct de la New York, locul de unde iradiase faima sa mondială. Lipsise din România teatrală două decenii, revenise (începând cu 1975) practic în fiecare an<sup>2</sup>, dar nu a avut contacte cu scena, ci doar cu familia. Tot atunci li se propuseseră fotolii directoriale și altora. Dacă David Esrig și Radu Penciulescu preferă să nu-și asume o astfel de responsabilitate, alții o acceptă, în speranța de a contribui la o eventuală reformă – sau măcar revitalizare – a instituțiilor teatrale. Între aceștia din urmă îi amintim pe Vlad Mugur, care conduce câțeva vreme Teatrul Giulești/Odeon (de unde va demisiona în vara lui 1991, lăsându-l în locul său pe Alexandru Dabija) și pe Lucian Giurchescu, care se află, între 1990 și 1994, la al doilea său directorat la Teatrul de Comedie<sup>3</sup>.

Directoratul lui Andrei Șerban la TNB a devenit un „caz” demn de studiu pentru un portret al *establishment*-ului teatral și social de-atunci. Șerban, un artist cu recunoaștere internațională, dar complet lipsit de experiență managerială și, ca orice artist, impulsiv, dornic să implementeze o nouă cultură instituțională, a decis să transpună în România modelul cu care era familiarizat în lumea liberă. Impedimentul care a zădărnicit bunele lui intenții a fost puternica opoziție la schimbare a vechilor structuri, instabilitatea și haosul din viața socială și politică a României, absența unor politici culturale clare, de perspectivă. „Îmi imaginam că pot pune bazele unui teatru nou și mă bucuram că experiența pe care o căpătasem lucrând pe scene cunoscute ar putea fi acum de folos în reformularea vieții teatrale românești”, scria regizorul în *O biografie*<sup>4</sup>. Misiunea sa nu era deloc simplă, căci „din interior, Naționalul e ca un elefant [...] e ca un colos birocratic care nu poate fi schimbat. E o instituție kafkiană cu un corp administrativ greoi și în mare măsură inutil”<sup>5</sup>.

În vederea pregătirii acestui studiu, am stat de vorbă cu regizorul român care mi-a declarat în exclusivitate că „entuziasmul general mi-a dat încrederea, elanul și speranța necesare că voi putea face într-adevăr ceva, că pot schimba radical acea instituție osificată și împreună cu actorii vom pregăti viitorul în așa fel încât teatrul autohton să privească cu ochi larg deschiși spre secolul viitor”. Planurile lui vizau câteva direcții principale: 1) *workshop*-uri cu actori, regizori și dramaturgi tineri, cărora intenționa să le rezerve sala Atelier; 2) crearea unei școli de actorie și regie la TNB, „un laborator de cercetări teatrale în inima teatrului”<sup>6</sup>; 3) invitarea unor regizori de marcă ai scenelor lumii care să lucreze aici; 4) realizarea unui spectacol din legende și povești populare românești; 5) să ofere publicului noi conexiuni cu arta teatrală.

În trei ani, cât a durat mandatul, Șerban a încercat să dinamizeze repertoriul (TNB a avut, doar în prima stagiune, zece premiere, dintre care bulversanta *O trilogie antică*, realizată inițial în anii '70, la Teatrul La MaMa din New York), să instituie sistemul concurențial practicat în Lumea Nouă, să schimbe modalitatea de lucru cu actorii (prin metode testate în SUA și pe alte mari scene ale lumii pe unde colaborase, metode diferite de teatrul psihologic stanislavskian, singurul predat consistent și consecvent în

---

<sup>2</sup> A se vedea Ed Menta, *Andrei Șerban. Lumea magică din spatele cortinei*, traducere de Svetlana Mihăilescu, București, Editura Unitext, 1999, p. 176.

<sup>3</sup> Lucian Giurchescu mai condusese acest teatru bucureștean din 1969 până în 1979, când părăsește România.

<sup>4</sup> Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 285.

<sup>5</sup> Ed Menta, *op. cit.*, p. 177–178.

<sup>6</sup> Andrei Șerban, *op. cit.*, p. 286.

România) și să ofere publicului legături cu tendințele artei scenice mondiale. Dintre cele zece titluri, el a montat: în 1990 – *O trilogie antică*<sup>7</sup>; *Cine are nevoie de teatru?* de Timberlake Wertenbaker, o versiune adaptată la realitățile bucureștene, unde sălile de teatru se goleau în favoarea spectacolului public, cel politic și al străzii; *Audiția*, un colaj cu momentele susținute de tinerii actori la castingul pentru *O trilogie antică*; iar în primăvara lui 1991 – *Noaptea regilor* de W. Shakespeare<sup>8</sup>. S-au mai montat în stagiunea 1990–1991 *Cruciada copiilor* (regia Laurian Oniga), *Păsările* de Aristofan (regia Nicky Wolcz), *Avram Iancu* de Lucian Blaga (regia Horea Popescu) ș.a.

Pentru *O trilogie antică*, Șerban a selectat 20 de tineri din întreaga țară. Erau actori care până cu câteva luni înainte, conform legislației comuniste, erau obligați să rămână acolo unde îi repartizase statul după absolvirea studiilor<sup>9</sup>, în teatre din România în care repertoriul era alcătuit din piese agreeate de autorități, cu spectacole obligatoriu vizionate înainte de premieră de comisii de cenzori cu puterea de a le interzice sau de a interveni și impune modificarea unor replici ori scene considerate indezirabile din perspectivă politică. Interpreții din noile generații au fost aleși de acest important creator despre care ei auziseră doar în clandestinitate. Andrei Șerban a organizat primul casting din România, a adus în Capitală artiști tineri<sup>10</sup>, a făcut angajări pe spectacole, inițiative în premieră absolută pentru anii '90, practici complet neobișnuite pentru România, unde fiecare teatru de stat avea și atunci, și mai are încă și acum, scheme de personal fixe, propria trupă stabilă, cu număr prestabilit de angajați, cu contracte de muncă pe viață. Nu toată lumea a privit cu ochi buni aceste înnoiri radicale, mai ales actorii din vechea gardă, care s-au simțit neglijați, care și-au simțit amenințate pozițiile, iar unii dintre ei au și reacționat atât în TNB, cât și în presă, și nu întotdeauna elegant.

Distribuția decisă de Șerban a exersat cu actorii Priscilla Smith și Valois Mickens, din echipa de la La MaMa, pentru partea de tehnică vocală și antrenament corporal, atât de importante în acest spectacol în care Șerban experimentase în Off-Off Broadway „arta ca instrument al ritualului”, cum zice Susan Sontag, forța sunetului, energia ritualică eliberată de limbile moarte. Instrumentistul american Bill Ruyle, muzicianul Genji Ito au fost prezenți și ei la repetițiile de la București și s-au implicat în lucrul cu actorii. Un șarpe boa, filtre speciale pentru proiectoare, instrumente muzicale exotice au fost aduse direct de peste ocean pentru acest spectacol care impresionase foarte multă lume încă de la data premierei lui absolute, la New York. Eugen Ionescu scria, în 1973, despre creația lui Șerban: „Ca întotdeauna, Andrei Șerban caută să restituie realității o realitate și o semnificație mai mari, un adevăr universal, ceea ce înseamnă că, depășind politizarea infantilă, evenimentele istorice sau dramele dintre indivizi, el transferă totul în lumea mitului, totul devenind în același timp sacralizare și legendă”<sup>11</sup>. Referindu-se la *Medeea*, dramaturgul nota că „este vorba de o tentativă de a regăsi rituri arhaice pe care dintotdeauna le purtăm în adâncul sinelui, dincolo de cultură: modele, arhetipuri care trebuie reinventate și scoase la lumină”<sup>12</sup>.

Clădirea Teatrului Național din București, un edificiu construit în vremea dictatorului Nicolae Ceaușescu și inspirat de arhitectura modernistă a anilor '60<sup>13</sup>, a fost folosită de Șerban într-o manieră neobișnuită pentru acel moment, intențiile sale artistice căpătând valoare simbolică. Formulele de teatru ambiental au „remodelat” practic edificiul prin actul teatral, plimbând publicul prin spații unde nu avusese acces, transformate în locuri de joc: un coridor din subsol, sala Atelier lăsată în beznă totală, atelierul de tâmplărie (unde se aduna corul înainte de procesiunea cu care începea *Troienele*), buzunarele scenei mari utilizate pentru secvențele de sclavie, spectatorii care stăteau pe gradene simple, din lemn, în zona scenei

<sup>7</sup> Decor Dan Jitianu, Lucu Andreescu, costume Doina Levița, muzica Liz Swados. *Medeea* după Euripide și Seneca cu Leopoldina Bălănuță/Maia Morgenstern/Olga Delia Mateescu, Ovidiu Iuliu Moldovan/Mircea Rusu/Alexandru Georgescu, Simona Bondoc/Maria Filimon, Tatiana Constantin/Beatrice Bleonț/Iuliana Moise ș.a. *Troienele*, adaptare liberă după Euripide cu Ileana Stana Ionescu/Ioana Bulcă, Raluca Penu/Tatiana Constantin, Silvia Năstase/Ecaterina Nazare/Liliana Hodorogea ș.a. *Electra* după Sofocle cu Carmen Galin/Ana Ciontea, Claudiu Bleonț/ Mircea Anca, Florina Cercel/Ilinca Tomoroveanu/Adela Mărculescu, Costel Constantin/Andrei Finți ș.a.

<sup>8</sup> Un alt spectacol notabil creat de Andrei Șerban pe scena TNB a fost *Livada de vișini*, cu premiera în aprilie 1992.

<sup>9</sup> Înainte de 1989, nu existau facultăți de teatru decât la București și Târgu Mureș, iar cifra de școlarizare era în jur de 10 studenți; erau foarte multe cazuri de aspiranți care dădeau admitere ani la rând până reușeau să prindă unul dintre locuri.

<sup>10</sup> A avut un impact extraordinar asupra mulor actori, precum Ilinca Goia, Claudiu Bleonț, Beatrice Bleonț (azi Rancea) etc.

<sup>11</sup> Eugen Ionescu, în articolul scris în 1973 și apărut în volumul *Le travail d'Andrei Șerban*, Paris, Gallimard; fragment redat în programul de sală al spectacolului de la TNB (traducere de Sanda Râpeanu).

<sup>12</sup> *Apud* Andrei Șerban, *Călătoriile mele. Teatru/My Journeys. Theatre*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2008, p. 44.

<sup>13</sup> Noul sediu al TNB, proiectat de arhitecții Horia Maicu, Romeo Belea și Nicolae Cucu, a fost inaugurat în decembrie 1973. După incendiul produs în 1978 la Sala Mare, Ceaușescu, căruia, pare-se, nu-i plăcuse niciodată edificiul, cere să i se aducă modificări. Ca urmare, în anii '80, fațada corpului principal este acoperită de o „carcasă” care avea să mascheze inclusiv acoperișul în formă de pălărie – element distinctiv al clădirii. Astăzi, după lucrările de restaurare, sediul TNB și-a recăpătat la exterior aspectul inițial.

mari pentru a urmări de aproape partea a doua a *Troienelor*, loja centrală, unde altădată ședeau exclusiv înalții oficiali comuniști, devenea spațiul pentru uciderea Clitemnestrei. Implicarea publicului – itinerat prin aceste perimetre, aflat în picioare printre actori în anumite momente pentru a resimți mai intens ce se petrece acolo – era inedită și năștea stări și emoții nemaieperimentate până atunci. Creația a bulversat Bucureștiul și întreaga țară, de unde veneau spectatori să o vizioneze, dar și alte spații culturale, pe unde fusese selectată în festivaluri (Milano, Paris, São Paulo, Salzburg, Edinburgh etc.), devenind ambasadorul unei mișcări teatrale, a noastră, deloc cunoscută în lume.

Cum a fost receptat de public acest spectacol care valorifica pe linia cercetărilor lui Peter Brook cu *Orghast*, încă din anii '70, la ediția princeps, forța sunetului, energiile ancestrale depozitate în limbile ieșite din uz? Prima reacție era de contrarietate: textul nu se putea înțelege, fiind în limbi dispărute; reprezentația *Troienelor* debuta cu o procesiune la care trebuia să participi, în loc să o privești din fotoliu! Pe de altă parte, publicul autohton care văzuse în deceniul nouă creațiile unor regizori ca G. Harag, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor ș.a. era familiarizat cu inovațiile în materie de limbaj teatral. Sigur, erau inovații de altă natură decât cele propuse de Șerban, dar ele creaseră un orizont de așteptare ce permitea auditoriului să se acomodeze relativ repede cu limbajul scenic al *Trilogiei*. Marian Popescu remarca în cronică sa de spectacol (1991) „limitele unui gust în materie de spectacol, dar și adâncimea unor prejudecăți privind natura artei teatrale” printre *unii* spectatori și „rigiditatea intelectuală (...) inapetența pentru dinamica ideilor teatrale, pentru experiențe care pot îmbogăți percepția estetică”<sup>14</sup>. Dar, pe pagina imediat următoare, Marian Popescu vorbește despre „succesul enorm” al *Trilogiei*. Și, într-adevăr, spectacolele au fost jucate multă vreme cu casa închisă.

Reacții de respingere au venit în schimb din interior, din partea unor seniori din trupa celui mai mare așezământ scenic de la noi, și au fost atât de ferme și de umorale încât au reușit să înfrângă talia internațională a regizorului, determinându-l să plece de la cârmă. După trei ani de directorat la TNB, Andrei Șerban a demisionat. „La Național, se schimbaseră ceva esențial în atmosfera instituției. *Trilogia* a fost catalizatorul ideal pentru producerea acestui miracol. Era cadoul pe care dorisem să-l fac tuturor, revenit în teatrul românesc după 20 de ani de absență”, mi-a declarat regizorul.

Atunci, în acel context social-politic complex, confuz, instabil și fără ținte precise, era încă prea devreme pentru transformările structurale pe care le intenționa Șerban. La întrebarea mea despre ce crede că a schimbat în teatrul românesc revenirea lui și *O trilogie antică*, regizorul, care a continuat în toți acești ani să monteze intermitent în teatru și operă la Sibiu, București, Cluj, Iași și să lucreze cu tineri actori în cadrul Academiei itinerante ce-i poartă numele, mi-a răspuns: „Nimic. Sau aproape nimic. Am demisionat și plecat după trei ani, când mi-am dat seama că nu puteam să îmi realizez idealul și să pun în aplicare proiectul meu major de restructurare. După ce entuziasmul inițial s-a evaporat treptat, teatrul fiind, cum bine zice Bardul, oglindă a vieții, cum în societate totul se degrada vertiginos, cum mi se ridicau cu toptanul obstacole și rezistențe din afară și din interior, m-am simțit din ce în ce mai singur, mai trădat tocmai de cei cărora le dădusem ce aveam mai bun: arta mea. Am realizat că elefantul muribund care era uriașa mașină instituțională a Naționalului<sup>15</sup> nu putea fi salvat. Din ce însemna prin ce am creat sentiment fluid și grațios, s-a evaporat și treptat totul devenise greoi; birocrăția și ea greoaie, aceeași lege comunistă a teatrelor, veche și mai greoaie, care nu s-a schimbat nici până azi, actorii prost plătiți, obligați să facă ciubucuri, telenovele, publicitate și mici roluri în filme străine, încet, dar sigur atmosfera s-a degradat cumplit și florile cu care am fost primit în '90 nu numai că s-au veștejit, dar bălegarul care le făcuse să crească mirosea a ceva foarte toxic. În avion spre New York, plecând voluntar în al doilea exil, mi-am clarificat de ce plec: am creat o utopie, dar acea utopie a fost distrusă din interior”.

Într-adevăr, una dintre problemele teatrului românesc în căutarea noutății și în stimularea creatorilor o reprezintă lipsa unei politici culturale/teatrale coerente, pe termen măcar mediu, a unei legislații clare, simple, ușor aplicabile, stimulatoare care să netezească drumul spre experiment. În condițiile în care evaluarea activității instituționale se face preponderant cantitativ (număr de premiere, de reprezentații, de spectatori, de premii, de selecții în festivaluri etc.) și mai puțin calitativ (proiecte multianuale, coproducții internaționale, laboratoare de creație), momentul în care teatrul românesc va contribui exploziv la înnoirea artei teatrale internaționale e încă destul de îndepărtat.

<sup>14</sup> Marian Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, Editura Unitext, 1997, p. 356-357.

<sup>15</sup> TNB avea, în 1990, aproximativ 500 de angajați, iar acum are 480, din care 72 de actori angajați permanent, 6 săli de spectacole cu 2000 de locuri.

## Estetica spectacolului

Regizorii români cu experiențe internaționale dinaintea de 1990 veneau pe scenele de-acasă cu noi moduri de a face teatru, pe care le perfectaseră în culturile de adopție. Pentru niciunul dintre ei nu a fost simplu să se acomodeze în țările unde se stabiliseră. Alexandru Colpacci a plecat din România în 1982 și a ajuns la Lyon, unde, până să intre la Théâtre de la Clepsydre, a fost coordonator de *concierges*, șomer, cronicar teatral, a predat istoria teatrului la Universitatea de vară din Lille, a făcut adaptări, a scris scenarii. Colpacci spunea în 1990, despre componenta cheie a noului teatru autohton care urma să părăsească teatrul esopic, cu „supape” și subînțeleșuri: „Cred că perioada care începe este cea a căutării și a experimentării esenței actului teatral. De unde până acum ne angajam pe o pistă a pseudocurajului, prin tot felul de mijloace laterale, bazate pe conivența cu sala, acum lucrurile se schimbă. Înainte exista o serie de coduri de comunicare pe care strada, viața de pe stradă le-au înlăturat. Ele se adăugau discursului scenic și de multe ori succesul unui spectacol depindea și de acest lucru, de aceste adăugiri.”<sup>16</sup> În aceeași notă, Lucian Giurchescu remarcă într-un dialog cu criticul Victor Parhon dificultățile lui de adaptare la noul mediu teatral (Danemarca) unde a lucrat după fuga din România comunistă, generate în principal de obișnuința regiei aluzive, metaforice, practicate ca măsură de evitare a cenzurii. Spectatorii occidentali, educați în spiritul democratic al libertății de expresie, se așteptau ca lucrurile să fie spuse direct și nu pe ocolite. „Un anumit mod al nostru de a ne exprima – să zicem, de acasă – nu mai găsea ecou la publicul care aștepta să i se spună direct un lucru sau altul, nu pe ocolite, nu prin aluzii și nici chiar prin metafore.”<sup>17</sup> Pe linia direcției mesajului avea să evolueze și scena românească în primii ani după 1990, într-un proces care a însemnat și schimbarea de stil a creatorilor, și așteptările publicului. Nu de puține ori, scurtcircuitarea obișnuințelor, șocul artistic au fost mijloacele prin care noul a pătruns în estetica spectacolului teatral postdecembrist.

Un aport considerabil l-a avut și Alexander Hausvater, atât prin repertoriul abordat, cât și prin stilistica teatrului său puternic atât pentru actori, cât și pentru spectatori. Format ca artist în Israel și Canada, afirmat deja internațional, regizorul avea un cu totul alt *background* profesional. A descoperit, după cum mi-a declarat, „actori talentați, dar care nu cântau, nu dansau, nu jonglau, nu practicau diferite modalități teatrale la care se ajunge în urma atelierelor de creație, exerciții de explorare și o căutare personală continuă”. Instituțiile noastre erau bulversate după trecerea acestui uragan artistic care le-a schimbat total interpretelor înțelegerea a ceea ce este teatrul. Opțiunile repertoriale, temele abordate, versiunile scenice, maniera specială, de cantonament artistic în care repeta, seturile de exerciții fizice care-i extrag pe interpreți din rutine și îi pregătesc pentru viziunea regizorală, pentru construcția de personaj, celebra sa „fizicație”, atenția acordată eclerajului, conceptul de *light design* pe care le-a implementat au avut un impact puternic asupra teatrului autohton din acei ani. În conversația pe care am avut-o pe această temă, Hausvater mi-a mărturisit că „în România, am găsit un teatru care funcționase perfect într-un trecut apropiat, dar era total nepregătit pentru prezent și viitor. Până în ziua de astăzi teatrul românesc nu răspunde la necesitățile unei societăți care evoluează într-un ritm rapid, în paralel cu o tehnologie și cu metode de aplicare care sunt inovative și necesită o comunicare rapidă și completă. Ocupația primordială rămâne producerea spectacolului și se evită aproape cu desăvârșire alte activități adiacente”. Observațiile sale, perfect justificate, vizează nu doar aspecte estetice, ci și elemente legate de modul de producție teatrală. Prezentarea la public a premierelor rămâne, încă pentru multe instituții, cel mai important, dacă nu chiar unicul tip de eveniment, adesea cu o frecvență aleatorie, cauzată fie de lipsa de creativitate a programului managerial, fie de motive de natură bugetară și organizatorică. „Latura tehnică era dezorganizată, ducând la un fenomen unic, care era premiera, relativă în funcție de momentul în care era gata decorul sau costumele. Bineînțeles că oamenii erau șocați când lucrau cu mine, când le ceream să facă planuri, schițe, programe pe hârtie care trebuiau realizate la termen”, mi-a mai declarat Alexander Hausvater.

Prima sa creație în România a fost la Odeon, ... *au pus cătușe florilor...* după Fernando Arrabal (1991)<sup>18</sup>, și a reprezentat un cutremur estetic de magnitudine ridicată. Alexander Hausvater își amintește că „inconștient, am atins un nerv istoric, lucru ce se întâmplă rar sau deloc în cariera unui artist. Nu aveam atunci o explicație, dar eram martor al unui fenomen artistic/politic care anunța venirea unei noi ere în

<sup>16</sup> În: Victor Parhon, *op. cit.*, p. 273–274.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 270–271.

<sup>18</sup> Scenografia Constantin Ciubotariu, distribuția – Dragoș Pîslaru, Florin Zamfirescu, Dan Bădărău, Marius Stănescu, Ionel Mhăilescu, Carmen Tănase, Camelia Maxim, Oana Ștefănescu, Mirela Dumitru, Simona Gălbenușe, Angela Ioan, Mircea Constantinescu, Migur Arvunescu, Laurențiu Lazăr.

cultura română. Ce mi s-a părut cu adevărat revoluționar era abnegația și sacrificiul colectivului de actori care s-au autodepășit în căutarea unui adevăr brut, violent, dureros, dar nespus de strălucitor”<sup>19</sup>. Despre Alexander Hausvater nu se știa aproape nimic în țară la acea oră istorică, dar ...*au pus cătușe florilor*... l-a dezvăluit ca pe un mare inovator în toate compartimentele actului teatral.

Creațiile lui Alexander Hausvater transmit o vibrație specială, vor să spună totul, dacă se poate, te copleșesc adesea prin multitudinea de semne teatrale reunite în scenă și prin dinamica înfățișării lor. Alexander Hausvater are el însuși o magnitudine creativă de invidiat. Lucrează mult, iar trecerea anilor nu pare să-i erodeze inspirația și forța artistică. Carisma a făcut ca peste tot pe unde a trecut să-i fanatizeze pe cei mai mulți colaboratori. Pe unii i-a adoptat în ansamblul cu care continua să lucreze dacă revenea. Pe alții, mai puțin dispuși să se schimbe, să testeze zone inedite, i-a înspăimântat de-a dreptul. Peste tot în România, Hausvater a lăsat în urmă nu numai producții care au atras atenția, ci și artiști și tehnicieni transformați. Au fost trupe în care era văzut ca un salvator, în care artiștii de-abia așteptau să înceapă noul spectacol. Ajunseseră la ei veștile despre implicarea totală pe care o pretinde, despre metodele lui, mai puțin obișnuite pentru sistemul teatral românesc, croit după un singur model pedagogic, iar majoritatea doreau să treacă prin experiența Hausvater. Că recunosc sau nu, că uneori nu era chiar pace pe unde trecea, interpreții care au lucrat cu el nu mai erau ca înainte. Magnetismul și metodele regizorului îi contaminau pe toți cei din echipă. Nu le îngăduia nimic altceva, regulile sunt reguli, adică ferme, și încep întotdeauna cu el. Nu cere nimănui nimic din ce nu poate face. Are știința fiecărui mare regizor de a vedea în actor exact cât poate duce, până unde poate merge. Și îl duce până acolo, chiar mai departe, până în puncte pe care nici actorul însuși nu și le știa, adesea cu împotrivirea celui în cauză, cu nemulțumiri exprimate, comentarii și mici refuzuri<sup>20</sup>. Dar chiar asta e menirea directorului de scenă, să-și poarte camarazii prin perimetre tematice și stilistice pe unde nu mai fuseseră! Pentru Florin Zamfirescu (Teatrul Odeon București), Hausvater e „un talent ieșit din comun și un caracter imposibil”<sup>21</sup>; pentru Ada Lupu (Teatrul Național Timișoara), „e omul care «dresează tigrii»”; „...un om teribil de dur, pentru Mihaela Arsenescu Werner (Teatrul Național Iași), orgolios la culme, e tiran uneori, răcnește fioros și nu admite replică”. Richard Balint de la teatrul din Oradea recunoaște că în trupă era un freamăt emoțional înainte de a veni Hausvater: „Mai întâi a fost «vine Hausvater!», i-a venit numele înainte, precum buzduganul Zmeului, apoi au venit zvonurile despre ce mai făcuse prin alte teatre, despre câți actori au intrat în spital după ce au lucrat cu el”. Unii actori din teatrele în care urma să lucreze nu veneau la audiții pentru că i se dusesse vestea „regizorului care dezbracă actorii” (Vitalie Bichir, Teatrul Național București). Alții nu veneau din cauza solicitării fizice din timpul repetițiilor, timpul acela de fizicație obligatorie cu care începe ziua de lucru.

În teatrele unde se instalaseră comoditatea și rutina, stilul de lucru occidental al lui Alexander Hausvater venea ca o gură de aer proaspăt. Cadența repetițiilor e echivalentă unui cantonament. Cei implicați trebuie să se impregneze de atmosfera spectacolului, să-l treacă în prim-planul vieții lor artistice și civile, să i se consacre exclusiv. Nu e ușor, nu toată lumea rezistă acestui tip de angajament profesional. Mai ies și scânteii, dar fără scânteii și fum nu e nici foc. Și disciplina de pe parcursul repetițiilor e tot apuseană. El le cere de fapt actorilor ceva obligatoriu în artă, să-și depășească limitele, să fie altfel și altcum de la un rol la altul. Noua producție e rezultatul unei concentrări trup și suflet, care nu îngăduie preocupări de viață extra-teatru ori îndreptarea atenției asupra altor proiecte profesionale. Dedicarea e regula numărul unu la el! În România, țară în care continuă să domine cvasiexclusivismul, la douăzeci și șapte de ani de la Revoluția din decembrie 1989, rețeaua instituțională a teatrelor de stat, a trupelor stabile, cu angajări pe termen nedeterminat, cerințele de tipul acesteia tulbură rutina unui program care, privind din afara sistemului, pare destul de relaxat: spectacole, mai ales, în *weekend*, câteva repetiții. În lumea culturală care funcționează pe baza contractelor temporare, alerta profesională e mult mai mare, actorii sunt preocupați de-a fi mereu în formă, de-a descoperi lucruri noi care să-i sprijine în meserie, de a-și găsi plasamente, sprijiniți de un agent, de a fi flexibili, capabili să se adapteze rapid, din mers, unei maniere complet noi de a lucra. Așa îi formează școala de arte, așa îi menține piața muncii artistice! În sistemul în care angajații din teatre au contract,

<sup>19</sup> <http://artactmagazine.ro/alexander-hausvater-despre-au-pus-catușe-florilor-spectacol-reper-al-teatrului-romanesc>, consultat la 8 octombrie 2016.

<sup>20</sup> Prețioase informații din interior în privința stilului său de lucru pot fi găsite în jurnalele de repetiții ale Cristinei Rusiecki, *Despre dictatori și alți demoni. Iulius Caesar, jurnal de repetiții*, Editura Atent/Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, 2013, și Alina Mazilu, *Judecata de pe locul mortului. Jurnal de repetiții*, Timișoara, Editura Diacritic, 2014.

<sup>21</sup> Cuvintele lui Florin Zamfirescu, Ada Lupu, Richard Balint și Vitalie Bichir sunt preluate din lucrarea Cristinei Modreanu, *Măștile lui Alexander Hausvater*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2005.

indiferent de cât și cum joacă, până la pensie, cu un salariu mic, dar care vine lunar, chiar dacă și-au mai pierdut din calitățile fizice, vocale, din tehnică și din interes, a lucra cu un regizor ca Alexander Hausvater poate deveni inconfortabil. Cere efort! Dar e ca o reciclare profesională de care mulți actori din România ar avea nevoie la un moment dat, în ciuda unei posibile rezistențe la schimbare. Pentru Alexander Hausvater, „lupta”, confruntarea cu un nou text, cu un nou personaj, cu dificultățile cărora trebuie să le faci față ca artist este o sursă a creației. Creația e un labirint complicat din care se iese numai în echipa călăuzită adecvat. Etapa de lecturi la masă e foarte scurtă, sunt, de fapt, câteva întâlniri în care se discută despre proiect, în care nou-veniții trebuie să ia pulsul, să se familiarizeze cu cadrele de ansamblu. E un „intro” de prezentare generală, dar și teoretică, pentru că Hausvater poate teoretiza, plăcut, accesibil, făcând conexiuni intelectuale de mare ajutor pentru interpreți. Momentele acestea, de exemplificare cu pilde și modele din cultura universală, sunt o constantă a procesului de ridicare a noului spectacol. Apoi, la scenă! Obligatoriu, întâlnirile zilnice sunt prefațate de celebra „fizicație”. Toată lumea știe câtă „fizicație” face înainte de fiecare repetiție! Cei care au mai repetat cu el, din propria experiență, ceilalți, din auzite!

Fizicația e un sistem de exerciții care îi deschide pe actori pentru ceea ce urmează să edifice interpretativ în cadrul proiectului. Sunt exerciții pe care le execută și regizorul împreună cu ei, pentru a le demonstra fezabilitatea. Pentru mulți dintre actorii români, mai puțin obișnuiți cu antrenamentul fizic, exercițiile acestea par dificile. Sunt un pachet de pregătire corporală pe care fiecare ar trebui să-l practice măcar săptămânal, pentru a-și menține calitățile fizice, pentru a fi în standardele timpului nostru, când actoria nu mai înseamnă numai rostirea unui text pe scenă, ci obligatoriu și expresivitate corporală. Și cât „excitament” – *excitement*, un alt termen asociat definitiv lui Hausvater, prin care înțelege fierbere, entuziasm – presupune implicarea în realizarea unui nou spectacol, participarea la repetiții... Baza acestor antrenamente e în general aceeași, variațiile venind din adăugirile specifice fiecărui proiect nou. Nu numai mușchii și articulațiile actorilor trebuie să funcționeze, dar și întregul corp al spectacolului. Fizicația mixează rotiri, aplecări, întinderi, ridicări, pașiri, respirații, dar exersează și creativitatea participanților, cărora li se cere să privească cu ochii minții, să coboare în propria interioritate și să scoată de-acolo lucruri latente, uitate. Să se scuture de metodele și tiparele validate anterior și să se aventureze pe o cale nouă. „Suntem o materie explozivă”, le induce actorilor; „când te uiți în sus, te conectezi cu necunoscutul”; mișcărilor nu trebuie să fie mecanice, exterioare, „ele vin din interior, din mintea ta, din ce gândești, din ce simți”. Exercițiile sunt mai întâi individuale, apoi sunt executate câte doi, „energia se dublează”, apoi în grup, apoi, cu toții. Repetițiile sunt intense, dar tensiunea se mai eliberează prin câte o ironie, o poantă bună plasată exact atunci când trebuie.

Fizicația lui Hausvater nu e o banală gimnastică de dimineață pentru trezirea agilității musculare. E o manieră de a-i duce pe actori, prin introspecție, spre sine. Dar devine și modalitatea de a stabili treptat puncte de legătură dezvoltate în conexiuni și țesătură de relații în cadrul ansamblului. Aici, în aceste mini-ședințe de pregătire fizică, se plămădește spiritul spectacolului, modelat în crescendo până la data premierei. E vital ca ele să se desfășoare în spațiul în care se va juca spectacolul, pentru ca ambientul să se transforme dintr-o simplă locație într-un mediu artistic<sup>22</sup>.

„Ce ai reușit să schimbi în teatrul nostru din punct de vedere artistic? ”, l-am întrebat și pe Alexander Hausvater în vederea pregătirii acestui studiu. Mi-a răspuns: „Pot să spun doar că la fiecare teatru unde am lucrat, cu fiecare distribuție, creatori și echipe tehnice am instalat și inventat sisteme de lucru care au fost acceptate, mai ales, pe parcursul lucrului cu mine. Asta include sesiunile de pregătire cu actorii înainte de fiecare repetiție, utilizarea de metode de lucru în care actorul exersează o varietate de metode și stiluri ca să ajungă la adevărul ultim, cel prezentat publicului. Pregătirea intelectuală a actorului și încurajarea unui proces de conștientizare obiectivă și subiectivă a fenomenului tratat în spectacole, necesitatea discuțiilor colegiale în timpul repetițiilor și după fiecare spectacol, pentru a elabora reacțiile personale ale fiecăruia etc. Am ajuns să conving actorul prin antrenament că poate să fie totodată dansator, cântăreț, jongleur sau muzician”. Contribuția lui Hausvater s-a extins asupra tuturor compartimentelor de producție, tehnică de scenă și ateliere de realizare a decorurilor și costumelor. „În legătură cu producția tehnică a spectacolului, totalitatea echipei era provocată să fie parte din procesul artistic, să fie prezentă la fiecare repetiție și să lucreze după un plan de lucru exact și un program strict. În zona producției de decor-costume-recuzită, s-au

---

<sup>22</sup> Pentru detalii, vezi studiul meu „Alexander Hausvater și epifania prin teatru/Alexander Hausvater, Epyphany through theater”, din volumul colectiv bilingv *Golem. Mit și spectacol cu regizorul Alexander Hausvater/Golem. Myth and performance with the stage director Alexander Hausvater*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2014.

făcut inovații de la stadiul de schițe până la construcția finală. În zona sunetului, schimbările radicale s-au făcut în ceea ce privește crearea de spații sonore, utilizarea muzicii, a efectelor sonore, sisteme de microfoane deschise etc.”. Schimbări semnificative a produs regizorul în sectorul eclerajului scenic. „Cel mai dificil aspect era lumina, neglijată pe scenele românești, cu toate că teatrul modern necesită un *lighting design* specific fiecărei producții. Am creat conceptul de *lighting designer* și mulți dintre profesioniștii de astăzi continuă sistemele de gândire introduse atunci de mine. Am intervenit, de asemenea, în ceea ce privește regia tehnică, deoarece lipsa de echipament tehnic ducea la o dificultate de comunicare între regizorul tehnic și echipa tehnică de spectacol. În concluzie, schimbările aduse de mine teatrului românesc sunt până la urmă vizibile în oameni, acei artiști care lucrează în domeniul teatrului, fie ei actori, oameni de concepție, tehnicieni etc. Ei sunt aceia care într-un mod conștient sau inconștient continuă o tradiție începută cu mine”.

Venind din orizonturi culturale în care publicul este factor determinant al succesului unei creații, Alexander Hausvater mi-a mărturisit că a descoperit în România un public care „m-a surprins încă de la primul spectacol. Era un bun cunoscător de teatru, curios, angajat în pocesul artistic și mai ales dornic să participe la o revoluție culturală ca o consecință a Revoluției trăite în decembrie '89”. Caracterizarea făcută publicului autohton în comparație cu cel străin e foarte interesantă: „Naiv și intrigat în același timp, a acceptat noutățile, inovațiile, stilurile artistice diferite ca pe un fenomen natural, ca și cum poarta unei celule s-ar fi deschis și deodată totul era posibil. Publicul nord-american, cu care eram obișnuit, era versat în experimentele anilor '60-'70, cum ar fi instalații, acțiuni Agitprop, nonverbalul, participarea activă a publicului, mișcare în spațiu etc. Dar nu avea cunoștințe de bază legate de repertoriul clasic și cel contemporan în afara dramaturgiei nord-americane, a celei franceze și a celei engleze. M-am legat imediat de publicul român deoarece el venea la teatru cu credința că scena e locul mărturisirii unui adevăr care nu poate fi exprimat în nici un alt loc. Confesiunea artistică ducea la o înțelegere mai bună a vieții din epoca respectivă. Marea diferență era că publicul în străinătate uita fenomenul teatral luând *drink*-ul tradițional după spectacol, pe când publicul românesc era în continuare măcinat de experiența trăită pe scenă. Am fost impresionat de publicul la Teatrul Odeon și total surprins de publicul Teatrului Național din Iași, care au acceptat primele mele producții acolo<sup>23</sup> ca fenomene ale orașului și ale țării. Mi se părea așa de extraordinar că publicul revenea la spectacole din nou și din nou. Întâlneam oameni care au văzut ... *au pus cătușe florilor*, *La țigănci*, *Teibele*, *Roberto Zucco* de multe ori. Experiența teatrală parcă devenise o parte integrantă a vieții lor.”

În privința înnoirii metodelor pedagogice din universități, dintre cei plecați David Esrig a avut cea mai importantă contribuție. Ori de câte ori a fost invitat, a ținut *workshop*-uri în țară, la festivaluri sau facultăți de teatru, și a avut discipoli români chiar la Academia Athanor (pe care a creat-o în Germania) sub forma unor ateliere de perfecționare, contribuind la familiarizarea cu alte poetici actoricești decât cea stanislavskiană. Într-un interviu din 1990, întrebat ce anume considera că ar trebui studiat în universități, regizorul a enumerat științele limbajului, sociologia structural-funcționalistă (pentru Regie) și teoria rolurilor. În anii de experiență artistică și didactică germană, David Esrig a elaborat o metodă proprie bazată pe un teatru existențial. Artistul consideră că „teatrul pe care l-am făcut și l-am clădit într-un parcurs metodic pornește de la acea convingere a mea că arta este, în primă linie, un drum trăit și mult mai puțin o marfă terminată și oferită”. Că „deosebit de semnificativă – pentru o percepere a artei dramatice ca un proces intens de cunoaștere și recunoaștere a omenescului, precum și a lumii în care el viețuiește și supraviețuiește, ceea ce constituie, de fapt, nucleul generator al metodei care a crescut în mine și cu mine – este încorporarea dimensiunii *neconștiente*”. Că, în acord cu această metodă, textul e „analizat până la punerea în evidență a tuturor temelor existențiale care mișună până în adâncul lui, până la acelea care nici măcar nu sunt gândite de autor, ci, uneori, doar intuite”. Credința lui Esrig este că un spectacol „devine, într-adevăr, un drum de cunoaștere când el se exprimă în limbajul său specific. Imitarea realității pe scenă devine doar un comentariu la procesul existenței, o notă de subsol. Un spectacol care se concentrează pe mijloacele noastre de exprimare artistică, un film care e sută la sută filmic sunt modalități spirituale de cunoaștere atât de pregnante, încât unii spectatori vin și revin la același spectacol/film pentru că el devine pentru ei un partener de dialog”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> ... *au pus cătușe florilor*..., la Odeon București și *Teibele și demonul ei* de Isaac Bashevis Singer, la Teatrul Național din Iași, 1998.

<sup>24</sup> În Florin Vidamski, *Drumul spre spectacol prin Metoda David Esrig pentru un teatru existențial*, Bistrița, Editura Charmides și Iași, Editura Artes, 2015, p. 23–25.



## Concluzii

Regizorii reveniți din exil au facilitat teatrului românesc reluarea legăturilor estetice cu străinătatea, au creat o serie de spectacole memorabile, lăsând urme mai ales printre actorii cu care au repetat, au avut discipoli, au deschis drumuri pentru viitoare evoluții. Impactul lor nu a avut puterea să determine transformări radicale la nivel de sistem, iar cauza principală a fost rezistența mare a unei părți însemnate din lumea noastră teatrală. Privind în urmă, până la borna 1990, e limpede și simplu de observat că, în România, schimbarea cere mai mult timp decât prin alte părți. Influența acestor creatori asupra vieții noastre teatrale a fost importantă, a constituit o infuzie rapidă a noului european, după decenii de izolare și control politic, dar insularizată, manifestându-se în primul rând estetic și mai puțin instituțional. În discuția mea cu Andrei Șerban, regizorul a conchis că ceea ce lipsește în continuare teatrului românesc este „această atitudine a căutării [...]. Există prea multă negativitate, prea multă mediocritate [...]. Tinerii nu au destul curaj [...], independenții nu sunt nici destul de independenți, dar nici nu sunt finanțați cum trebuie; iar teatrele de stat sunt, cu mici excepții, fără elan creator, lipsite de vitalitate”. La aceeași întrebare privind peisajul teatral autohton actual, Alexander Hausvater mi-a răspuns prin următorul crochiu: „Din punct de vedere instituțional, structurile sunt similare celor de dinainte de '89 și foarte puține teatre sunt conduse de membrii noii generații. Din păcate, nu s-a născut un sistem de gândire independent, în care Uniunea Actorilor să fie separată de instituțiile care produc Festivalul Național, Premiile Naționale, Galele Naționale etc. Teatrele nu se deosebesc în alegerile repertoriale, când firească ar fi fost ca fiecare teatru să aibă un specific tematic și stilistic propriu. Se vorbește în continuare de generația trecută de actori, cu toate că generația prezentă e la fel de capabilă sau chiar mai mult, doar că pur și simplu nu a fost promovată mediatic și prezentată publicului ca vedetele de astăzi. Teatrele în general nu și-au îndeplinit misiunea de a încuraja dramaturgul român contemporan, de a-l pune în valoare și de a-l prezenta pe marile scene egal cu Caragiale, Sebastian etc. E evidentă lipsa unei mișcări a generațiilor. Ar fi trebuit să se clădească un adevărat teatru independent, în colaborare cu structuri financiare independente în statul român, care trebuiau să ducă la înființarea de companii private, clădiri noi de teatru în întreaga țară, companii care continuă producții de succes ale diferitelor teatre, companii care se specializează în zone diferite reprezentând societatea modernă (de exemplu, muzical, feminist, politic, gay, teatru de vară, nonverbal etc.). În general, efervescența postdecembristă împreună cu potențialul profund al creatorului român nu au dus la rezultatele anticipate, optime. Lipsa unei fraternități artistice, a asociațiilor de idei, de școli, de sisteme de lucru, dar mai ales o politică globală care frânează voit progresul unui proces de teatru profund atât de necesar în România, toate astea mă fac să cred că se putea mult mai mult”. Navigând în continuare în culturi teatrale diverse, Alexander Hausvater rămâne și acum, la 27 de ani de la revenire, prin felul în care gândește și prin proiectele sale artistice de la noi, una dintre vocile reformiste. Care ar fi soluțiile? „Condiția rămâne o reformă globală, începând de la putere până la cea mai mică instituție teatrală în cel mai mic oraș. De asemenea, pe plan actoricesc trebuie schimbate formulele și sistemele de educare și formare, trebuie introdus procesul de antrenament permanent în teatre”.

Din cauză că au fost doar câțiva, că unii nu au mai lucrat în România după revenire, că cei care au lucrat au preferat să se concentreze punctual asupra scenei, iar „sistemul” a fost opac la transformarea structurală, în favoarea conservării unor poziții și beneficii, a unor ierarhii întreținute politic ori mediatic, impactul regizorilor reveniți după 1990 a fost atomizat. Ceea ce au început ei imediat după '90 e dezvoltat acum de tineri regizori conectați profesional la tendințele mondiale, care prin poeticile lor regizorale mențin teatrul nostru conectat la pulsul estetic global. Distanțarea pe care regizorii exilați în vremea comunismului o au, expertiza lor internațională, detașarea în raport cu mecanismele de producție teatrală autohtone le acordă circumstanțele unei evaluări obiective, garantând perspectiva detașată. Le îngăduie o analiză comparativă, la care cu toții ar trebui să fim atenți.

