

Viata de după viață și moarte



★★★★★

HAMLET de William Shakespeare. Traducerea: Nina Cassian, Ion Vinea, Vladimir Streinu. Dramaturgia: Roxana Croitoru ● **TEATRUL NAȚIONAL** din CLUJ ● Data reprezentației: 2 octombrie, 24 noiembrie 2001 ● Regia: Vlad Mugur ● Decorul: Helmut Stürmer ● Costumele: Lia Manțoc ● Măști: Ilona Járo Varga ● Muzica: Adrian Pop, Mathias Thurow ● Distribuția: Sorin Leoveanu (Hamlet), Bogdán Zsolt/Vlad Zamfirescu (Claudius), Anton Tauf (Polonius), Emanuel Petran (Horatio), Radu Bânzaru (Laertes), Stelian Roșian (Rosencrantz), Dan Chiorean (Guildenstern, Bernardo), Petre Băcioiu (Osric), Maria Seleş (Un preot), Melania Ursu (Marcellus, Actorul rege), Miriam Cuiș (Actorul regină, Un clown gropar), Ion Marian (Actorul bătrân), Ruslan Bârlea (Prologul, Lucianus, Un clown gropar), Mihai Costiug (Fortinbras), Elena Ivanca (Gertrude), Luiza Cocora (Ofelia), Dragoș Pop/Liviu Matei (Fantoma) ș.a.

Cred că în nici o altă artă împrejurarea de a veni în contact cu opera unui creator după ce acesta s-a stins din viață nu este mai tulburătoare decât în cazul teatrului; tocmai pentru că, dintre toate artele, teatrul se opune cel mai îndărătnic ideii înseși de absență, de imobilitate, de beznă și tăcere, de incomunicare... Se întâmplă, apoi, că după dispariția autorului ei, regizorul, opera scenică rămâne, la ultima limită, exclusiv în grija actorilor – și nimeni pe lume nu mai poate spune dacă în cutare moment unul sau altul dintre aceștia a avut exact intonația sau a făcut exact mișcarea ce-i fusese cerută în zeci de ore trudnice de repetiții, de modificări, de reveniri și iar de repetiții. Și, în fine, atunci când vederea unui biet lucru neînsemnat ce a aparținut unei ființe care nu mai este ne mișcă uneori până la lacrimi, cum ne-ar putea lăsa indiferenți vederea unui organism viu despre care știm că a fost smuls, în chinuri, bucurie și durere, din sufletul și trupul acelei ființe?

Vlad Mugur știa, în timp ce lucra la **Hamlet**, că e pe moarte. Știa – și termenul indicat de medici a fost depășit cu doar o lună – și când avea să moară. S-a grăbit, de aceea, să termine spectacolul *la timp*, schimbând mereu distribuția – care nu era cea ideală –, schimbând textul, ca să-l adapteze posibilităților acestei dis-

tribuției, tăind, adăugând, lăsând rezolvarea în detaliu a unor scene „pe mai târziu” (și oricine îi cunoștea perfecționismul își poate lesne închipui cât trebuie să fi suferit la gândul că acest „mai târziu” se va petrece fără supravegherea lui), într-o teribilă cursă contra cronometru, contra boală, contra destin... Numărul special al revistei clujene „Apostrof”, dedicat spectacolului și lui Vlad Mugur, adună mărturii de excepțională însemnătate – extrem de emoționante, totodată – despre dibuirile, micile victorii și amarele înfrângeri pe care lupta cu oamenii, cu timpurile și cu propriile limite i le-a rezervat artistului pe ultimii metri ai drumului spre eternitate. Iar toate aventurile, artistice dar și existențiale, trăite de micul grup de oameni ca și izolați pe o tainică insulă vrăjită de la începutul lui martie și până la 22 iunie 2001, când a avut loc prima reprezentație cu public („Meșterul” trecea în neființă exact o lună mai târziu), își găsesc, direct sau indirect, ecoul și expresia în ceea ce vedem pe scenă.

Spectacolul are acea inegalitate - sau cum să-i spun? –, acea discontinuitate a suprafețelor pe care o știm din sculpturile neterminate ale lui Michelangelo, din statuile de Sclavi ce se zburcăm, parcă, să prindă chip din marmura informă în care creatorul lor i-a osândit să rămână pe veci

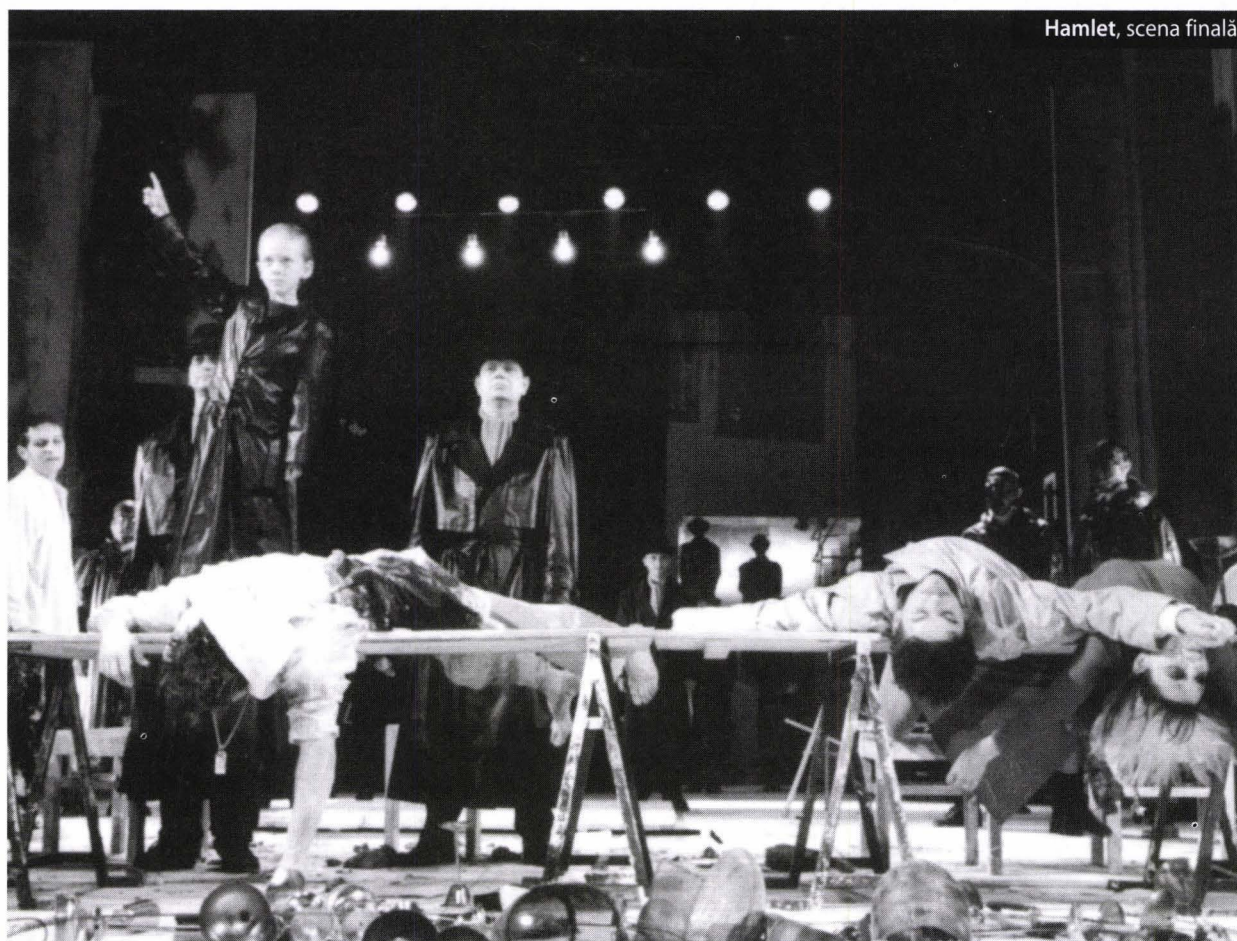
ferecați: scene de extraordinară cizelare a sensului și a formei alternează cu secvențe „de trecere”, nu neglijente (Vlad Mugur și neglijență sunt două „noțiuni” imposibil de asociat), dar schițate numai, în timp ce în unele momente *simți*, pur și simplu, că regizorul ar fi vrut să meargă mai departe, să foreze mai adânc, să șlefuiască mai îndelung. Exemplar rămâne faptul că el s-a străduit însă ca publicul să nu sesizeze nicăieri efortul – efortul de a continua și efortul de a renunța. Pentru că Vlad Mugur a dorit să facă în primul rând un spectacol pentru public. Lunga „introducere” (brechtiană, i-au zis unii), în care actorii apar – când? de unde? nu-ți dai seama – în mijlocul spectatorilor, ca și cum s-ar întrupa din aburul răsufării lor, prind pe câte cineva de mână, mângâie o frunte, ating un umăr, urmărește să „omogenizeze” atmosfera, să aducă sala și scena la aceeași temperatură a atenției, emoției, încordării. În lumina egală, actorii se așază la o masă și încep să citească textul piesei **Hamlet** ca la o repetiție, mai oprindu-se, mai poticnindu-se, atenți tot timpul la efectul lecturii lor asupra asistenței. Sunt costumați în fulgarine lungi – pot fi și halate – și au fețele grimate puternic, cu obraji albi și ochii înnegriți. Par, de la un moment dat, oaspeți (sau gazde?) într-un ciudat stabiliment în care sunt/suntem închiși laolaltă oameni „normali” și oameni care cred că ar fi alți oameni; împreună, urmează să asistăm la o întâmplare nefirească – și totuși, cât de obișnuită... E imposibil să nu-ți aduci aminte, chiar dacă nimeni nu l-a văzut, de spectacolul **Hamlet** pe care Vlad Mugur îl începuse, în 1971, la Naționalul clujean, unde era director, și pe care îl lăsase neterminat, „fugind” în străinătate: era un spectacol, povestea adesea regizorul, despre dialectica nebunie-normalitate, despre diferența imperceptibilă dintre oamenii „bolnavi” și cei „sănătoși” psihic. Racordul, peste ani, funcționează ca un răscolitor *me-*

mento, a cărei implicită nostalgie e drastic amendată de întreaga ambianță a montării: Vlad Mugur și scenograful său preferat, Helmut Stürmer, au instalat Curtea de la Elsinore în mijlocul unui șantier (dacă de construcții sau de dărâmări nu se știe), unde grămezile de scânduri, mormanele de moloz, gropile cu var, schelele metalice desenează contururi brutale, accidentate, amenințătoare. Nici o suprafață nu e netedă și sigură aici, planurile alunecă, obiectele cad, se rostogolesc, zornăie, ca animate de un duh malefic; din când în când, privirile fug spre marea oglindă cu ape tulburi din dreapta și spre uriașele porți întunecate din fundal, a căror rară deschidere dezvăluie lumina rea, orbitoare a unui reflector... Am anticipat. Deocamdată, toate acestea sunt ascunse privirii de un ecran alb, neutru, în fața căruia actorii-personaje, stând pe bănci, își citesc partiturile și țeș, încet-încet, istoria prințului Hamlet, pe când spectatorii, deprinși acum cu lumina aprinsă din sală, intră treptat în joc și urmăresc, atent, însă fără „implicare”, meandrele poveștii. Dar timpul nu iartă: e miezul nopții și se arată iar stafia. În acest moment, ecranul se ridică, lumina din sală se stinge, actorii aruncă filele din mâini... Începe

teatrul adevărat! Sub o prelată de pe scenă tresare, se mișcă, se zbate ceva: o apariție înspăimântătoare pare că se încheagă din noroi și praf de var; este – cum o să spună în actul V Groparul – un fost om, un om mort de patru luni și intrat în putrefacție, a cărui teribilă „mască” zemuiește de sucuri alburii și sângerii, o creatură hădă, și cumva grotescă, și cumva înduioșătoare. Nu mai puțin, un mesager – chiar fără vorbe, căci scoate doar un șuier pe care, totuși, fiul său îl înțelege – al veșniciei, al vieții de după viață și de după moarte. Ca și teatrul, care, spune undeva Vlad Mugur, este viața-mai mult-decât-viață. Metafora, în spectacol, e limpede și atât de izbitoare, de plină de speranță și de deznădăjduită încât îți taie, literalmente, respirația.

Este una dintre acele scene care se ivesc din masa spectacolului cu incredibilă forță – cel ce le-a gândit și pus în imagine era un om de 74 de ani, greu bolnav – și care te urmăresc apoi, fără să vrei, zile în șir. Tot astfel este marea scenă a teatrului în teatru, combinată, în reducția pe care a făcut-o Vlad Mugur textului piesei, cu scena monologului „A fi sau a nu fi”. Actorii – și sunt doar patru, umili în aparență, fără bagaje și alai – intră în scenă prin „porțile împărătești” din

fundal; travestiul nu are semnificații ascunse (regizorul „s-a descurcat”, pur și simplu, cu interpretele de care dispunea), chiar dacă un erudit ar putea citi aici, pe invers, situația din vremea lui Shakespeare, când bărbații jucau și rolurile de femei. Celebra tiradă despre uciderea lui Priam și despre bocetul Hecubei este rostită cu sobrietate și înflăcărare (Melania Ursu creează impecabil momentul), fără nici o urmă din ironia „postmodernă” cu care e tratat îndeobște episodul în montările de azi: pentru Vlad Mugur, actorii din Hamlet nu sunt niște cabotini, nici niște saltimbanci de trei parale; de aceea, și piesa-capcană montată pentru demascarea regelui ucigaș este jucată cu toată seriozitatea. Dar, până atunci, e momentul monologului „A fi...”: rostite cu infinită simplitate, cu blândețe și sfială, la urechea unui Hamlet rușinat și furios de propria-i neputință, de propria-i ne-voință de acțiune („Ce vită sunt!”), cuvintele celebre vor fi spuse, pe rând, de toți actorii piesei din piesă, dar și de Polonius, Rosencrantz și Guildenstern, pe care Vlad Mugur îi absolvă, astfel, de o parte din vina ce zace în însăși firea lor. Este una dintre cele mai surprinzătoare soluții din acest spectacol surprinzător pe cât de zguduitoare – și ea este, aș zice,



Hamlet, scena finală

foto: Nicu Cherciu

Anton Tauf (Polonius) și Sorin Leoveanu (Hamlet)

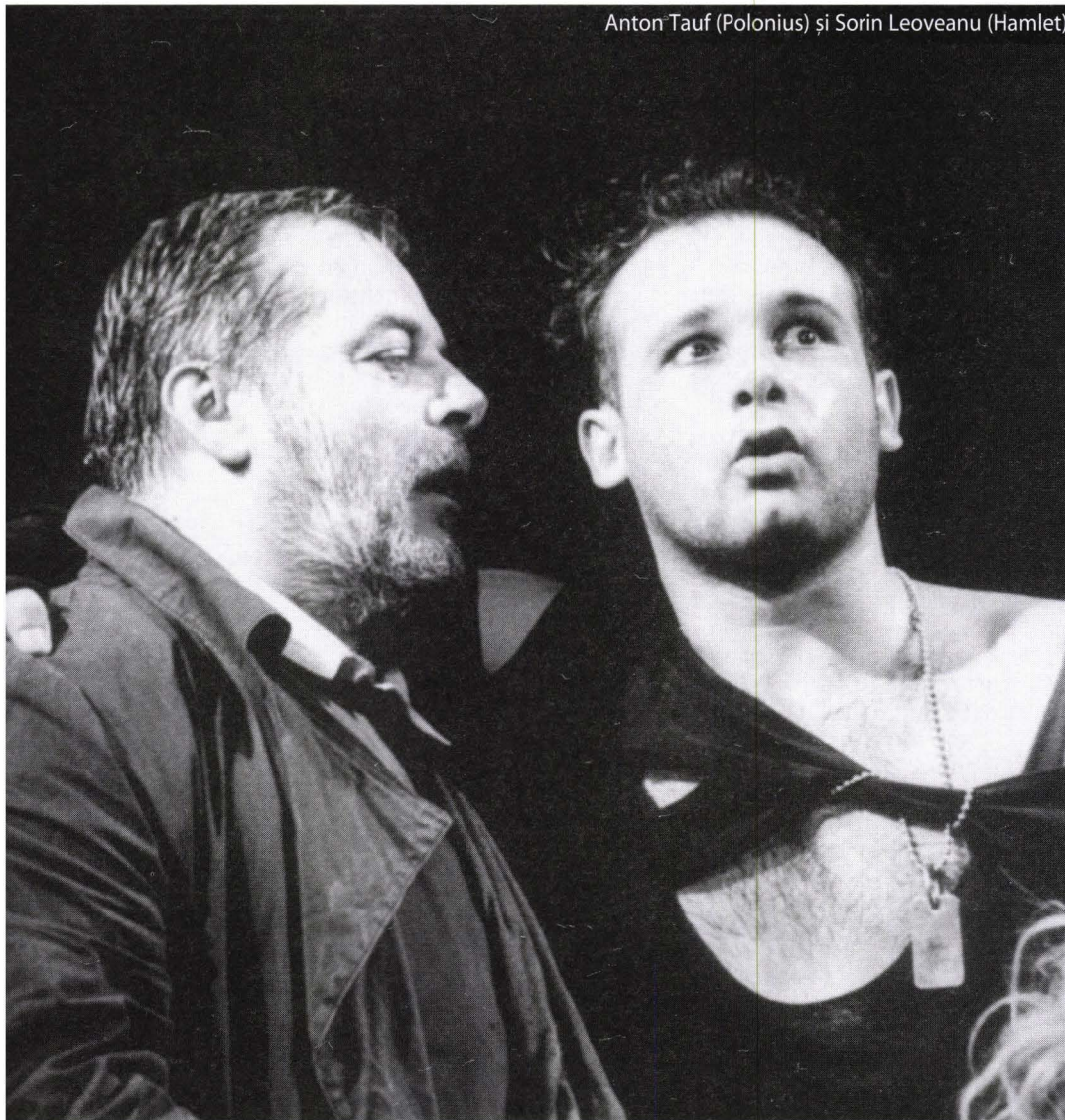


foto: Nicu Cherciu

suprema declarație de dragoste pe care le-a făcut-o interpreților săi regizorul ce a dorit ca, după moarte, cenușa să-i fie înhumată la Bellu, printre mormintele marilor actori ce odihnesc acolo.

Insistența cu care îmi revin în discurs cuvintele acestea legate de sfârșitul vieții nu e întâmplătoare: în spectacolul lui Vlad Mugur moartea este o prezență dominantă, mută dar continuu simțită, văzută, adușă. Ea există pretutindeni, când palpabilă și respingătoare, ca în scena dintre Hamlet și Gertrude, unde mama și fiul, în luptă-îmbrățișare, se rostogolesc peste cadavrul lui Polonius, când hazliu-macabră, în gust popular, ca în scena Groparilor (Clovni-gropari, de fapt), unde meșterul și calfa se joacă nepăsători cu mingile-cranii, când solemnă și misterioasă, ca în scena înmormântării Ofeliei, unde aceasta este adusă, purtată pe picioare și tot astfel coborâtă în groapa cu var,

oscilând inert între Hamlet și fratele ei și fiind scoasă apoi de clownii-gropari, într-o tăcere de plumb, prin sală, prin mijlocul spectatorilor. Tot ea, moartea, se desfășoară regește în final, în scena duelului, scenă faimoasă pentru numărul celor pe care Shakespeare îi face să sfârșească sub ochii noștri; sfârșesc și în spectacolul acesta, fără gesturi multe, căci duelul se petrece, în cea mai mare parte, la masă (e evidentă simetria față de începutul reprezentației), o masă literalmente acoperită cu spade, măști de scrimă și cupe de metal, obiecte cu sclipiri reci, chirurgicale și care vor fi treptat măturate pe podea, în sunete scrâșnit-înghețate, ce înfioară nervii. Și va mai apărea o dată ea, moartea, în ultima secvență a spectacolului: sosirea norvegului „cu drepturi vechi în Danemarca”. Venind între soldații-gărzi îmbrăcați în lungi mantale negre, purtând, la rându-i, o lungă manta neagră, Fortinbras cel

tânăr este un copil de 8-9 ani, blond și cu ochii albaștri; chipul inocent are o puritate și o răceală de gheață: e un înger al morții. Și când glasul-i subțirel citește alb ultimele replici ale piesei, îndemnând la uitare și liniștire a patimilor, efectul este aproape insuportabil și lacrimile îți împăienjenesc brusc privirea. Nu, moartea nu e nici frumoasă, nici sublimă, și nici măcar teatrul nu ne poate apăra de ea. Dar teatrul o poate, totuși, înfrânge un pic, seară de seară, căci viața lui nu poate fi ucisă: e o viață altfel decât viața. E o viață eternă ca și moartea.

... Nu-i deloc ușor să scrii despre un spectacol pe care îl vezi după ce creatorul lui nu mai este. Poți să spui că prima reprezentație (premierea oficială de la Cluj din 2 octombrie) a fost mai colțuroasă, mai dură, mai puțin „împlinită”, poate, dar mai genuină decât cea de a doua (din deschiderea Festivalului Național de Teatru de la București), unde totul a mers mai lin și a fost mai „amabil” la adresa publicului. Poți să spui că unii actori au fost foarte buni, iar alții mai puțin buni și îi poți numi pe cei dintâi: Sorin Leoveanu, marea descoperire a lui Vlad Mugur, cerebral și aspru în Hamlet, izbutind „să țină” spectacolul de la început până la sfârșit în starea de tensiune necesară, Anton Tauf, ireproșabil în Polonius (un Polonius cumsecade și ghinionist), relevând o știință a interpretării care-i propulsează rolul în planul întâi, Elena Ivanca, altă favorită a „Meșterului”, actriță tânără dar de mare vigoare (o Gertrude autodestructivă, alcoolică), Bogdán Zsolt (Claudius), evoluând, la Cluj, cu un fel de surdină, parcă, până în splendida scenă a rugăciunii, și Vlad Zamfirescu, dându-i aceleiași personaj, la București, mai mult din energia malefică „tradițională”, Miriam Cuibus, impunându-și ambele ipostaze (Groparul și Actorul regină), Luiza Cocora, în dificila redesenare a Ofeliei, personaj asupra căruia regizorul și-ar fi dorit să mai revină, Liviu Matei, în rolul mut al regelui-cadavru. Poți să spui că toți interpreții au jucat cu deplină dăruire.

Nu poți însă avea siguranța că ai văzut întocmai ceea ce regizorul ar fi vrut să se vadă. Mai ales când acel regizor s-a numit Vlad Mugur. Ai, în schimb, atunci, teribila siguranță că, fără el, teatrul românesc va fi mai sărac și mai urât. Și îți dorești ca el să nu fi dispărut, adică îți dorești imposibilul. Și cu acest sentiment nu-i ușor de trăit.

Alice Georgescu