

tatălui ei, Andrei Șerban, de la care a învățat și căruia i-a fost asistentă. Printre altele, a participat la montarea *Trilogiei antice*, prezentată la Festivalul de la Salzburg. Totuși, la întrebarea dacă îl consideră pe Andrei Șerban principalul ei profesor, Christina Paulhofer neagă: „De fapt, n-am avut nici un profesor. De asta am suferit un pic. Mi-aș fi dorit un mentor, desigur, pentru că simțeam mereu lipsa tatălui. E interesant ce face Andrei, dar am înțeles că nu este ce vreau eu”. Modelele ei au fost Patrice Chéreau și Klaus-Michael Grüber. „Văd adeseori un teatru plicticos și prost, la care mă apucă totdeauna somnul. Montările celor doi regizori au fost însă pentru mine un fel de catalizator, arătându-mi că se

pot face și altfel de spectacole, nu numai bagatele anoste.” Următorul pas important Christina l-a făcut alături de Leander Haussmann. Acesta a vrut să o ia cu el la Bochum ca asistentă, dar ea a plecat la Paris, la Academia de Film. De la Haussmann a obținut, totuși, să lucreze câte un spectacol pe an. În total, patru. Cu cel de-al doilea, **Roberto Zucco** de Koltès, a reușit să spargă gheața. Între timp a mai pus în scenă la Hamburg, Bremen, Hanovra și Zürich. Urma să fie succesoarea lui Thomas Ostermeier, ca directoare artistică a sălii Kammer-spiele la Deutsches Theater din Berlin, condus de Thomas Langhoff. Dar „în fostul Olimp al teatrului din R.D.G.” a cunoscut „atâta amărăciune

și deprimare”, încât au părăsit-o toate idelile. A demisionat încă în timpul repetițiilor. Pentru anul viitor are deja mai multe proiecte: o premieră absolută la Hanovra, ceva contemporan la Berliner Schaubühne, apoi la Zürich și, poate, la Burgtheater din Viena. „Fac maximum trei spectacole pe an, pentru că nu lucrez formal, ci pornesc de la actori. De la început îmi clarific doar atmosfera, dar apoi, în funcție de modul cum își interpretează actorii rolurile, textul, dezvolt o formă a spectacolului. Este un lucru teribil de obositor din punct de vedere emoțional.”

Karin Kathrein

Traducerea: Paul Cazaban,
din „Die Bühne” nr. 4/2001

Croația

En attendant Hamlet

Cultura română, cel puțin în epoca intrării în modernitate, a fost și a rămas filo-occidentală. Dacă în câmpul economic mai avem de realizat reforme importante, în câmpul cultural suntem pe deplin integrați în concertul european, elitele noastre intelectuale fiind perfect compatibile cu mișcarea de idei din Occident. Se întâmplă însă, uneori, să fim prea atenți la schimbările de modă din capitalele europene și să ignorăm festivalurile de teatru sau regizorii din spațiul atât de generos al Europei Centrale. Puțină lume știe, de pildă, că la Zagreb apare o revistă de cultură de mare ținută intelectuală, „Podul” comparabilă până la un punct cu veterana noastră „Secolul 20” devenită de doar câteva numere „Secolul 21”. Revista promovează scriitorii croați din aria culturală a postmodernității, constituind un veritabil pod cultural întins peste diferențele de limbă sau peste distanța ce ne separă de această țară desprinsă din spațiul ex-iugoslav. În colecția de teatru a revistei a apărut în 1999 traducerea în engleză a unei piese de teatru a unui binecunoscut prozator și dramaturg croat: Luko Paljetak. El a tradus în croată câteva capodopere ale literaturii engleze, printre care *Ulise* de James Joyce și *Sonetele* lui William Shakespeare, a montat spectacole de păpuși, a avut câteva expoziții personale de paste-

luri, a compus și și-a interpretat propriile compoziții muzicale, semn că personalitatea sa s-a dezvoltat renaștentist. În afară de *După Hamlet*, dramaturgul a mai scris alte patru piese: *Trei farse*, *Spune-mi despre Augusta*, *În străinătate și acasă* și *Moartea domnului Olaf*, care, potrivit considerațiilor criticului și compatriotului său Tonko Maroevicz, îl recomandă drept unul dintre cei mai importanți autori croați contemporani. Figura lui Hamlet, pe care T.S. Eliot îl numea „Mona Lisa literaturii universale”, a atras de-a lungul secolului care a trecut sumedenie de interpreți ce au încercat să-i dezlege misterul, sau doar să-i adauge o pereche de mustați. Nume ca Buñuel, Tom Stoppard, Heiner Müller sau Giovanni Testori, cel care într-o piesă din 1983 plasa continuarea lui Hamlet într-un lagăr de concentrare, se pot înscrie pe lista celor ce au încercat să adauge noi sensuri piesei. În minunata carte a polonezului Jan Kott, **Shakespeare, contemporanul nostru** scena în care prințul se plimbă printre ruinele unei lumi exclamând „*Words! Words! Words!*” (criticii au demonstrat că a doua posibilă lectură a replicii este „*Swords! Swords! Swords!*”, *sword* însemnând sabie) se încarcă de sensuri diferite numai în contextul istoriei moderne, căci aceeași replică putea fi rostită în Oxfordul începutului de secol, în

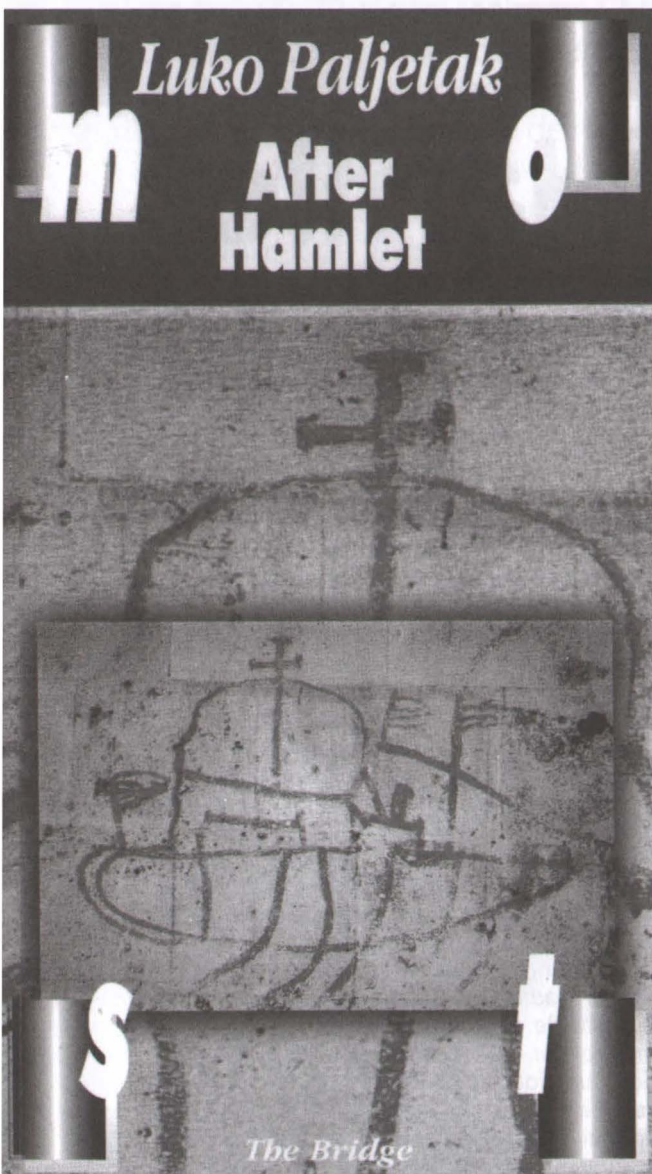
liniștita epocă victoriană sau în universitățile din Budapesta sau Praga, asediate pe rând de tancurile sovietice. În cultura română, diferitele montări ale piesei, analizate cândva de profesorul Nicolae Manolescu într-o dezbatere televizată, propuneau viziuni regizorale foarte diferite, într-un fel interpretând Ion Caramitru înaintea de '89 partitura prințului, și în alt fel Adrian Pintea, în montarea Naționalului din Craiova, regizată de Tompa Gábor. Hamlet în vremea dictaturii, adăugând replicilor nuanțe în binecunoscutul stil esopic al culturilor oprimate, nu putea fi identic cu cel al liberei exprimări, un Hamlet ce se mișcă într-o lume zidită cu cărți, ca lumea lui Don Quijote. Faptul că Hamlet al lui Paljetak rostește această replică în premieră pe scena unui teatru din Dubrovnik, unul din orașele croate în care tunurile tiranului Miloșevici au distrus clădiri de patrimoniu, vechi de sute de ani, nu poate fi nici el întâmplător. În Hamlet se înfruntă două lumi foarte diferite: Wittenberg, cetatea universitară, cea care îi dă eroului dragostea pentru tipărituri, manierele desăvârșite, arta de a cânta la flaut și măiastra mânăuire a floretei, dar și Elsinore, lumea putredă, guvernată de meschine instincte de dominare, de relații incestuoase, o lume în care oamenii devin șoareci. Singura punte între cele două lumi e

teatrul, cu limbajul lui oblic, simbolic, o minunată modalitate de a proiecta umbrele primei lumi asupra celei de-a doua. Titlul piesei, *After Hamlet*, e la rândul său simbolic, indicând atât succesiunea strict temporală a celor două texte, cât și o anumită modestie a autorului croat, care se pune pe sine pe planul al doilea. Orice asemenea rescriere conține cu necesitate o revizitare, o recitare a textului inițial, relația fundamentală fiind cea de *intertextualitate*, descrisă cu decenii în urmă de Julia Hristeva, inventatoarea termenului. Piesa inițială, un hipotext, este transformată în arhi-text, autorul păstrând câteva din elementele shakespeariene, cele ce dau

proza apropiată de stilul oral. De asemenea, nu lipsesc fragmente din scurte poezioare în stilul *nursery rhymes*, scurte cântecele sau un lanț infinit de jocuri de cuvinte, renumitele „puns” care abundă în piesele „lebedei de pe râul Avon”. Șoarecii care, în textul inițial, apar menționați doar în titlul piesei în piesă „Cursa de șoareci”, umplu scena, iar unul dintre ei este ucis chiar în scena duelului. Intrarea în spațiul teatral este până la un punct similară celei din piesa inițială. Cele două santinele așteaptă, cu nervii încordați, apariția fantomei lui Hamlet, cea pe care, într-un altfel de *En attendant Godot*, Horatio însuși o invocă de douăzeci de ani. Drama lui Horatio e cea a omului modern, condamnat să trăiască într-o „*Hamletless world*”, iar tragismul e închis într-o singură propoziție: „Încă o noapte fără prințul meu”. A-i supraviețui lui Hamlet nu înseamnă neapărat a descoperi fericirea. Replicile lui Horatio merită citate: „Îl aștept să apară, să vină, să-mi spună din nou ce am de făcut, cum să înaintez, pentru că am senzația că nu mai știu nimic. Mi-a spus: Eu mor, Horatio, eu mor, Horatio al meu. Acestea mi le-a spus. Spune întregii lumi povestea mea, Horatio, iar restul e tăcere, tăcere este totul, el mi-a spus...” Când, aparent, cercul citatului s-a închis, ca un scurt-circuit ironia aruncă în aer perspectiva nostalgică, deconstruiește trecutul: „Aceasta, bineînțeles, din pricina cuvântului multi-significant, poate fi tradus după cum urmează: tăcerea e o zonă de odihnă, o zonă de ruptură. Tăcerea e o proptea, un contrafort”.

Piesa lui Luko Paljetak nu poate fi înțeleasă fără ajutorul cărții filosofului francez Jacques Derrida, recent tradusă în românește, *Spectrele lui Marx*. Într-o vreme „ieșită din țâțâni”, totul începe cu apariția unui spectru masculin, care se prezintă în piesa lui Shakespeare: „*I Am Thy Father's Spirit*”. Lumea spirituală își trimite semnele de dincolo prin intermediul fantomelor care sunt la jumătatea distanței dintre *Ghost* și *Geist* (corespondentul german al englezescului *Spirit*). Și lumea piesei lui Luko Paljetak este surprinsă la începutul acestui proces de spectralizare; dar fantoma lui Hamlet este înlocuită de apariția fantomei Ofeliei – semn că Spiritul s-a feminizat –, cea care îi transmite lui Horatio că, în urma amorului ei cu Hamlet, s-a născut un fiu ce apare în piesă sub titulatura Nepotul groparului. Acesta este noul Hamlet, cel care, vreme de cinci acte,

va repeta, ca în vechile tragedii antice, destinul tatălui său. Pentru că Rosencrantz și Guildenstern sunt morți, regele Angliei le trimite cenușa la Elsinore închisă-n sticle de șampanie, alături de cele veritabile, cu care regele Fortinbras va celebra cei douăzeci de ani de la urcarea sa pe tron. Undeva, departe de granițele regatului danez, se desfășoară, discret, un nou război, condus de Voltimand, pornit să rupă doar o bucată din pământul Poloniei (paralela cu războiul în timpul căruia Dubrovnik-ul a fost asediat nu ar putea fi trecută cu vederea). Noua Ofelia e Helia, fiica lui Horatio, cea de care Fortinbras se îndrăgostește, renunțând la regina sa Wiltrude (Helia rimează cu Ofelia, iar Wiltrude cu Gertrude), dar este refuzat de aceasta, deși fusese amenințată cu o cruntă răzbunare. Ciudat și cu atât mai supărător pentru noi este că discursul Groparului a fost înlocuit cu un lung monolog despre... România: „Astăzi, e cel mai bine să eviți moartea. Peste tot în lume. Dar în special în România. Cel mai ieftin coșciug te dă pe spate, nepoate, și-l poți plăti într-o lună și jumătate. Un coșciug de lux așa cum ei îi spun, de lux etern, te costă salariul pe trei luni sau 33 500 de lei. E imposibil să găsești vreun loc în cimitire. Ca și la noi. Îți iau 50 000 de lei, echivalentul chiriei unui apartament de stat pe o sută de luni. E bine să fii gropar la ei. O coroană de flori artificiale costă 600 de lei, cât două kilograme de banane. Să nu mai vorbim despre florile naturale. Acestea te-ar costa 3 000 de lei, cam cât vreo 15 kilograme de zahăr. Adaugă la listă serviciul funerar, hârția, transportarea sicriului, care fac toate încă 7 000 de lei. Cu tot bănetul ăsta poți cumpăra 100 de kg de pâine, 6 kg de roșii și 15 kg de cartofi. Asta e țara unde merită să te faci gropar, nepoate!”. Eu aș adăuga doar că prețurile sunt la nivelul anului 1998 și ar trebui indexate cu rata inflației ultimilor doi ani! Lăsând gluma la o parte și revenind la piesa propriu-zisă, ar trebui spus că aceasta conține foarte multe pasaje ce ar putea-o transforma într-un succes de public în oricare din teatrele românești. Ironia lui Paljetak, perfect comparabilă cu cea a lui Mircea Cărtărescu din *Levantul* sau cu tonul blând al pieselor lui Vlad Zografi, poate singurul nostru dramaturg postmodern, alcătuiește structuri de semnificație în palimpsestul cărora se poate citi întotdeauna textul original. Astfel, celebra replică „*To be or*



nucleul simbolic inițial. *After Hamlet* este scrisă în vers alb, dar dramaturgul croat păstrează distincția între stilul înalt, al literaturii, rezervat nobililor, reproducând cuvintele servitorilor în

not to be" (Derrida vedea în aceasta distincția tranșantă între real și non-real, efectiv și non-efectiv, viu și non-viu) slăbește, se transformă într-un citat. Astfel, acesta devine tema pentru acasă pe care Helia trebuie să o transforme într-o „disputatio”. Nepotul groparului i-o cere și încearcă să o rezolve: „*Esse ut non esse, haec est questio?* Nu-i mare brânză, și n-are rost să-ți bați capul cu ea decât dacă o primești temă pentru acasă. A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea, și aceasta nu e, una o exclude pe cealaltă, printr-o conjuncție care, ca un pod între a fi și a nu fi, stă singură, abandonată, pentru că, deopotrivă, a fi sau a nu fi sunt două drumuri ce pornesc din ea, înainte și înapoi, pe care un călător se poate întoarce și spune ce a auzit aici sau de pe care poate sări...”. Alte asemenea inserturi intertextuale sunt extrem de bine realizate, în spiritul lui Shakespeare. Discutând despre coroana lui Hamlet, ce se găsește în turn, expusă pentru posibilitii vizitatori, Nepotul groparului folosește metafore apropiate de stilul originalului: „Vântul i-ar fi putut ajunge drept coroană, și roua miezului de noapte strălucind în părul sub stelele care, cu un cuțit de diamant, au retezat pe Elsinore piatră cu piatră”. Pentru că un asemenea text ar trebui să găsească un traducător foarte iscusit, cheștiunea receptării corecte a sensurilor din piesa lui Luko Paljetak se complică puțin. Foarte originală este tratarea pasajului ce conține scena cu craniul lui Yorick. În locul binecunoscutului monolog apare fantoma bufonului Curtii, cel

care îi oferă lui Lactantiu, într-un gest simbolic, o oglindă. Acesta vorbește pentru prima oară despre Doamna Vierme, un simbol baroc împrumutat din poezia lui William Blake despre viermele triumfător, semn că intertextualitatea lui Paljetak nu operează doar în cadrul strict al operei lui Shakespeare, ci își are rădăcina în câmpul mai larg al culturii engleze. Am reținut, de asemenea, scena celebrării Zilei Norilor, o alegorie a pluralității lumii postmoderne, în care regele Fortinbras dăruiește câte un nor fiecărui personaj. Sărbătoarea fusese instituită pentru a reaminti supușilor discuția dintre Hamlet și Polonius, scena a doua din actul doi al piesei Hamlet. Fortinbras e cel care îi explică semnificația: „Am înțeles acest eveniment ca o imagine a pluralității care rezultă din schimbarea norilor, și așa, sărbătorim în fiecare an, prin voie-bună și prin jocuri, prin cimilituri, prin care vrem să confirmăm constanța”. Competiția constă în a da răspunsul corect la o ghicitoare: „*In the dirt, body sheen, rosy shirt, always clean*” (în țărână, corp lucind, cămașă trandafirie, totdeauna strălucind). Răspunsurile pe care Helia le notează pe o foaie de hârtie sunt „cheile” întregului trecut: „Un ac, un țipar, un vierme, o trestie, un pește, o femeie”. Răspunsul corect e, bineînțeles, un vierme. Nu lipsesc din textul lui Luko Paljetak cântecele Ofeliei, care trec în gura fantomei sale (aceasta are părul ud și pești împlețiți în păr), toate acele elemente de teatru popular, de farsă și de comedie bufă preluată din

direcția ubuescă a teatrului lui Jarry. Astfel, Fortinbras îl hrănește pe Gonzago, crocodilul ce trăiește în lacul din apropierea palatului (acvaticul constituind un topos foarte important al piesei), cu unul dintre supușii săi, Magnusson. Singurul personaj tragic din piesă rămâne Polonius, cel care declară că ar dori să se retragă la mănăstire, unde „să copieze una câte una operele marelui Will”. Piesa dramaturgului croat Luko Paljetak, operă a sfârșitului de secol XX, e o piesă a lumii care nu-l mai găsește pe Hamlet, care așteaptă zadarnic de la *the sweet prince* un semn că monarhul absolut al teatrului universal nu ne-a uitat și încă se gândește să rezolve într-un fel sau altul haosul absurd al lumii ce ne înconjoară. În scena finală, scena duelului, Nepotul groparului și Helia ies pe rând din scenă direct în moarte, semn că Doamna Vierme și-a făcut, în cele din urmă, datoria. Piesa, în varianta ei croată, a fost reprezentată pe rând la Dubrovnik și la Zagreb și s-a bucurat de un real succes de public. Poate că vreunul dintre secretarii literari ai teatrelor din România, citind acest scurt sinopsis al unui text supraetajat și care oferă foarte mult unui regizor, va avea inițiativa să recomande **După Hamlet**. Și atunci, modesta contribuție a autorului acestui articol, care e și traducătorul pasajelor citate, se va transforma într-un act cultural autentic. Dar, până atunci, ne alăturăm lui Horatio, *en attendant Hamlet*...

Iulian Băicuș

Citește până la final!

În 1995, în vârstă de 23 de ani, Sarah Kane (absolventă de teatru la Bristol și deținătoare a unui masterat în dramaturgie la Universitatea din Birmingham) debutează furtunos la Teatrul Royal Court din Londra cu **Blasted** (traducere aproximativă: „Aruncați în aer”). Piesa, foarte directă în felul în care scrie și descrie realitatea, împarte teatrul britanic în două tabere, de apărători și denigratori ai scrisului lui Kane. Pe parcursul a patru ani, englezoaica mai scrie încă patru texte de teatru (pe unul dintre ele îl și regizează) și un scenariu de film, la fel de radicale, dar nu la fel de controversate. În 1999, ajunsă într-un spital de boli mintale, scriitoarea se sinucide. În

prezent, pe parcursul a două luni și jumătate, Teatrul Royal Court îi dedică lui Sarah Kane o stagiune comemorativă, prezentând piesele ei cele mai importante. Pe primul plan este, bineînțeles, **Blasted**, montată de regizorul care a lansat textul acum șase ani.

Realismul salvează

Din „Stagiunea Sarah Kane” am văzut, în total, trei producții: **Blasted** și două spectacole-lectură cu **Phaedra's Love** (Dragostea Fedrei) și **Cleansed** (Curățați, în sensul de „lichidați”, „omorâți”). Fraza de pe frontispiciul programului de sală concentrează, de

fapt, genul de teatru pe care-l face Kane: „Nu există nimic care să nu poată fi reprezentat pe scenă. Dacă spui că nu poți vorbi despre ceva, îi negi existența”.

Toate trei spectacolele sunt regizate de James Macdonald. Dintre ele, lecturile (una are loc în decorul de la **Blasted**, cealaltă – „la buza scenei”, cu cortina trasă) sunt, culmea, mai penetrante decât producția cu **Blasted**, în sine. Asta pentru că, în lateral, așezat direct pe scândură, ca un sufleur la vedere, regizorul (bănuiesc) dă glas didascalilor, care sunt foarte detaliate, unele extrem de poetice, altele mai dure chiar decât replicile. Cele din urmă sunt redată cumva alb de către actorii apelați