

Un atu al spectacolului : jocul de lumină și culoare

## Opera Română din București

# HAMLET

de Pascal Bentoiu

Dacă sîntem de acord să considerăm orice spectacol liric drept *operă de artă* și nu drept simplă vizualizare a unui demers poetic-muzical, altminteri suficient sie însuși (așa cum experiența radiofonică și discografică modernă a demonstrat-o, pînă și pentru lucrările create pe vremea cînd o altă ipostază decît cea scenică era de neconceput); dacă, apoi, cădem de acord asupra acestui mod de a privi spectacolul liric și în cazul lui *Hamlet* de Pascal Bentoiu — operă anume *gîndită*, în scopul realizării unei plenitudini artistice exclusiv prin expresia ei sonoră (dovadă — a intenției —, declarația autorului; dovadă — a reușitei —, audiția în concert și cea radiofonică): dacă, în sfîrșit, pe de altă parte, refuzăm să socotim montarea unei opere drept o întreprindere în care drama muzicală ar servi ca prilej (dacă nu chiar pretext) pentru o spectaculoasă punere în valoare a fanteziei și ingeniozității regizorului și scenografului; dacă, deci, ne situăm pe această poziție, întrebarea de la care trebuie să pornim, analizînd spectacolul cu opera *Hamlet*, este următoarea: corespunde oare concepția scenică, elaborată de regizorul George Teodorescu și scenograful Roland Laub, cu esența filozofică, poetică și muzicală, a partiturii lui Pascal Bentoiu? Și, mai departe: reușește ea, oare, nu numai să exprime fidel și convingător această esență, dar și să o aprofundeze, să o amplifice, să-i intuiască și să-i dezvăluie

sensuri noi, semnificații neașteptate de autorul însuși? Devine evident faptul că, doar în cazul răspunsului afirmativ pentru ambele întrebări, spectacolul poate fi socotit o creație; iar — dacă îmi e îngăduit să anticipez propriile-mi concluzii — după mine, cu toate rezervele pe care le pot (și le voi) formula, acest răspuns este afirmativ.

George Teodorescu și-a fundamentat concepția pe adevărul că *Hamlet* de Pascal Bentoiu e, prin structura sa, o operă de idei — nu de acțiune. Ca urmare, cele zece scene, reprezentînd tot atîtea momente-cheie ale dramei, au căpătat, în viziunea lui, o expresie ce duce cu gîndul la arta gravurii. (Ori la procedeul cinematografic stop-cadru. Ca și acolo, ideea te izbește cu forța de șoc a surprizei, iar insistența cu care obiectivul zăbovește asupra imaginii te obligă să o contempli îndelung, să-i studiezi detaliile, să o diseci și să o recompuți.) Dezbrăcate de orice fast spectacular, abstractizate (și, prin aceasta, extrem generalizate în timp și spațiu), decor, costume, mișcare — toate sînt drămuite cu maximă parcimonie. Imobilitatea statuare, investită cu putere de simbol, devine mai grăitoare decît orice patetică gesticulație (vezi în special rolul regelui, interpretat de Gheorghe Crăsnaru cu remarcabilă tensiune interioară, și cel al reginei, susținut cu prestanță de Iulia Buciuceanu\*, în timp ce

\* Cu toată prețuirea pentru talentul, muzicalitatea, sensibilitatea cîntăreței, îndrăznesc să afirm totuși că Iulia Buciuceanu nu era indicată pentru acest rol: vocea sa, foarte timbrată și foarte vibrată, nu se mariază — cred eu — nici cu acelea ale partenerilor și (lucru încă mai important) nici cu genul de scriitură al operei. După cum Marcel Angelescu, cu statura sa impunătoare, cu distincția gestului și a atitudinii, nu corespunde imaginii pe care o avem (sau, cel puțin, o putem accepta) despre un Polonius a cărui uriciune morală s-ar cere răsfrîntă și asupra fizicului.

pantomima dobîndete frumusețe și expresivitate picturală (cîntărețul Florin Diaconescu-Hamlet, în scena uciderii lui Polonius, și balerinul Adrian Gheorghiu-Lucianus, în scena „teatrului în teatru“).

Îndrăzneala unei asemenea versiuni scenice ascunde însă în ea propria-i negație; căci, fără să vrei, te întrebi de ce, ajungînd atît de departe pe drumul esențializării, regizorul și scenograful n-au mers pînă la capăt? De ce acel inutil joc de pînze transparente, ridicate și coborîte în fundal, cînd paravanele în spatele cărora se ascund regele și Polonius erau de ajuns? De ce acele așa-zise oglinzi (de altfel, total nereușite — urite și strigîndu-și artificial), suspendate înclinat deasupra scenei? De ce inevitabila (chiar dacă nedorită, neintenționată trimitere la o epocă și la un spațiu geografic și cultural inconfundabile, prin scena duelului? (Vezi și costumele gen samurai ale celor doi „scutieri“).

Desigur, alegînd kendo-ul ca tehnică de luptă, regizorul a urmărit să evadeze din banalitatea (ca să nu spun vulgaritatea) în care duelul cu florea a fost coborît prin excesiva lui utilizare în filmele de capă și spadă. Noblețea și solemnitatea (în care, indiscutabil, kendo-ul excellează) erau, ce-i drept, indispensabile unui tablou ce reprezintă momentul suprem al dramei: jertfa vieții, adusă cunoașterii adevărului și împlinirii dreptății. Dar oare n-ar fi fost mai potrivit, față de gradul înalt de abstractizare al întregii concepții regizorale, să se prefere acțiunii, *suggestia*, uzîndu-se și aici de pantomima combinată cu un inteligent joc de lumini? (Deschid o paranteză ceva mai amplă. Dincolo de reproșul neconcordanței cu specificul spectacolului, în ansamblul lui, acest duel este, pe lîngă ineditul lui pe scenele românești, de o desăvîrșită frumusețe și expresivitate. Mihail Stan a creat nu numai o admirabilă compoziție plastică, dar și o perfect muzicală interpretare a partiturii sonore; iar cei doi protagoniști — Florin Diaconescu și Nicolae Constantinescu — îi conferă autenticitate și tensiune dramatică. Duelul devine, astfel — alături de „piesa“ jucată de actorii lui Hamlet —, unul dintre cele două momente de acțiune propriu-zisă ale operei. Pasionant, el este urmărit cu o emoție, cu un interes ce nu sînt provocate în nici una dintre montările celebre, cunoscute la noi, ale dramei shakespeareene.)

Jocul de lumină și culoare este, fără îndoială, principalul atu al spectacolului. Procesul de abstractizare merge pînă acolo încît o linie netă separă adevărul de minciună, îmbrăcîndu-le în „uniforme“ simbolice: tot ce este minciună va fi pictat în tonuri reci, sumbre sau orbitoare, iar tot ce este adevăr, în tonuri calde, vii, naturale. Întocmai ca (din nou o trimitere la a 7-a artă!) într-un film tehnicolor, unde, pentru a sugera irealul, regizorul intercalează imagini alb-negru. Numai că, aici, adevărul fiind sufocat de minciună pînă în ultima clipă, alb-negru este cel care

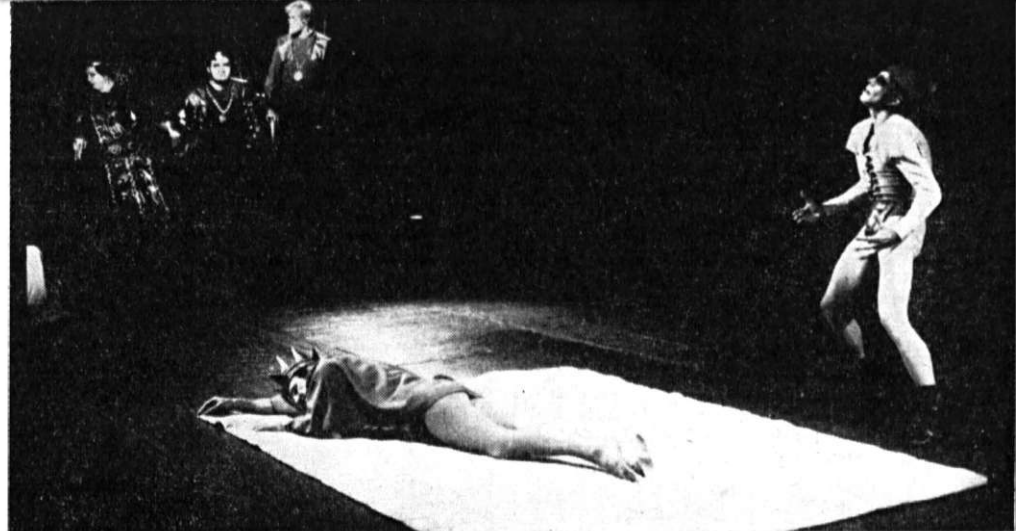
predomină. Judecînd după simbolica cromatică, descoperim, astfel, singurele momente de adevăr: „teatrul în teatru“, unde nu numai lumina și culoarea, dar și gestul, mișcarea au alt diapazon — în mod paradoxal, excesul creînd impresia firescului (tablou de aleasă frumusețe plastică, beneficiind, în plus, de o interpretare vocală pe măsură: Ion Stoian — regele piesei — și, mai ales, Maria Nistor Slătinaru, care realizează, cu rolul reginei din piesă, una dintre marile creații ale carierei sale), moartea lui Hamlet, din crîmpei din personajul Osrick (pălăria de bufon, care îl definește caracterologic).

Osrick este, de altfel, un personaj asupra căruia se cuvine să zăbovim — și nu numai pentru că Octav Enigărescu i-a subliniat, prin inteligența unei interpretări subtile, importanța în contextul dramei. Osrick participă împreună cu Hamlet, prin începutul scenei de invitație la duel, la singurul moment comic al operei — moment de sfîșietor contrast în înlănțuirea vertiginoasă, către deznodămint, a situațiilor tragice.

Ceea ce, iarăși, e demn de remarcat în spectacol, este modul convingător în care autorul și regizorul compun rolul Ofeliei, în contradicție cu interpretarea obișnuită a personajului shakespearean. Dacă, în piesă, Ofelia parcurge drumul de la lumină către întuneric, nebunia scoțînd la suprafața nevinovăției sale o nebănuită vulgaritate, în operă, ea este — șocant — la început vicleană și cochetă, pentru ca abia prin nebunie să-și recapete candoarea. (Contribuția Silviei Voinea la creionarea acestei evoluții este demnă de laudă: însăși vocea ei — în concordanță cu sugestiile muzicale ale partiturii — se preface de la o scenă la alta, limpezindu-se parcă, purificîndu-se.) În plus, Ofelia lui Pascal Benteoiu nu moare. Nici un cuvînt, nici un gest nu indică un asemenea sfîrșit, ce nici nu e necesar, de altminteri, noaptea conștiinței fiind, la urma urmei, mai cutremurător tragică, decît dispariția ei.

De altfel, Hamlet însuși este altul decît în piesă. Îi lipsește, în primul rînd, șovăiala caracteristică eroului shakespearean. Hamlet declanșează un proces pe care îl urmărește pentru a-și demonstra și a demonstra tuturor justetea intuiției sale. (De aici, deplasarea celebrului monolog; de aici, prezența lui permanentă în scenă, imobil, în prim plan, martor întîmplărilor la care nu participă.) Hamlet, deci, nu ezită, ci așteaptă; el nu poate acționa înainte de a deține dovada — iar pentru a o dobîndi, își pune în joc viața. Iată o viziune prin excelență modernă și totodată profund impregnată de spiritul românesc (mioritic, aș îndrăzni să spun).

În această dramă a cunoașterii și dramă a înfruntării destinului (soră bună cu *Oedip-ul* enescian, cum de la bun început critica noastră muzicală a remarcat), evoluția eroului cere interpretului un efort vocal și scenic puțin obișnuit. De la imobilitatea chipului, desprins ca un medalion din bezna scenei, la



Imobilitate statuară investită cu putere de simbol

sugestivitatea gestului-simbol al orbirii în fața spectrului, la agitația febrilă din scena „teatrului în teatru”, la pantomima tensionată a tabloului ce culminează cu uciderea lui Polonius și, în sfârșit, pînă la lupta kendo — regizorul a caligrafiat o partitură dificilă, încărcată de nuanțe, pe care Florin Diaconescu a început prin a o executa (nu întrutotul convins și convingător în primele două scene, poate și din pricina inevitabilului trac al premierei), a continuat interpretînd-o cu naturalețe actoricească (vezi scena „teatrului”), și a sfârșit prin a o trăi cu o pasiune contaminantă (ce a culminat admirabil în scena duelului și a pedepsirii regelui ucigaș). Principala sa partener, spre sfârșit, Nicolae Constantinescu a învins, la rîndul lui, dificultățile unui rol de mare densitate, concentrat în final — deci pe un punct de maxim al tensiunii dramatice. Dacă în scena cu Ofelia regizorul i-a împus lui Laertes o excesivă sobrietate în gestică — ceea ce creează impresia de stingăcie în exprimarea compasiunii firești față de nenorocirea surorii sale —, în schimb, scena revoltei, complotul, duelul, cu mustrările de conștiință și expierea trădării, sînt excelent gândite și interpretate.

Desigur, nu vom putea explica niciodată îndeajuns în ce grad concepția regizorală este generată de cea muzical-dramatică. Tocmai de aceea, poate că nu e lipsit de interes să arătăm cum unele elemente secundare, determinate de necesități de ordin funcțional, s-au transformat pe parcurs în veritabili piloni ai demersului regizoral și scenografic. Așa este, de pildă, supraetajarea orchestrei (prea mare pentru fosa teatrului), prin ridicarea „la vedere” a perucii și harpei — de unde a decurs, în special într-una din paginile-cheie ale muzicii, fuga, un efect stereofonic de mare forță emoțională. Un rezultat similar îl produce preludiul operei, scris nu pentru orchestră, ci pentru cor a cappella (fapt — se pare — unic în literatura genului) și execu-

tat, în consecință, pe scena acoperită de întuneric, în locul cortinei ce ar fi oprit sunetul.

Așa este, apoi, banda magnetică ce intervine în două rînduri pentru a depăna mai întii povestirea spectrului și apoi complotul regelui cu Laertes; ea determină direct mișcarea scenică, impunînd direcția jocului lui Hamlet (către public, vocea tatălui pîrînd a se auzi din sală) și respectiv situarea celor două personaje în fundul scenei, cu spatele la public, șoaptele lor răsunînd amplificate, ca printr-unul din acele neobișnuite fenomene acustice întîlnite uneori în vechile palate. Iar impresia pe care o creează procedeul este, și într-un caz și în celălalt, copleșitoare: trăim senzația de a auzi gîndurile eroilor (din nou, ca în arta cinematografică!).

Subliniind măsura în care, în spectacol, sunetul determină imaginea, am recunoscut implicit necesitatea absolută, pentru echilibrul și autenticitatea întregului, ca interpretarea vocală (solistică sau corală) și orchestrală să fie deasupra oricăror obiecții. Și îmi face o deosebită plăcere să pot afirma că, achitându-se de această obligație, colectivul Operei Române a realizat, sub bagheta dirijorului Paul Popescu, o versiune impecabilă, o versiune demnă a fi gravată pe disc, iar cum o fericită coincidență face ca tot într-un sfârșit de septembrie, acum 17 ani, să fi răsunit pe aceeași scenă, în premieră românească, *Oedip-ul* enescian cu care — am văzut — *Hamlet* de Pascal Bentoiu are atîtea puncte de tangență, profit de acest lucru pentru a spune că, așa cum evenimentul înscris în istoria națională a genului de ziua de 22 septembrie 1958 se leagă de numele lui Constantin Silvestri, tot astfel — sînt sigură — evenimentul marcat 26 septembrie 1975 va rămîne legat de numele lui Paul Popescu.

Luminița Vartolomei