

Miruna RUNCAN

Horatio-Hamlet: scrisoare din pântecul mausoleului

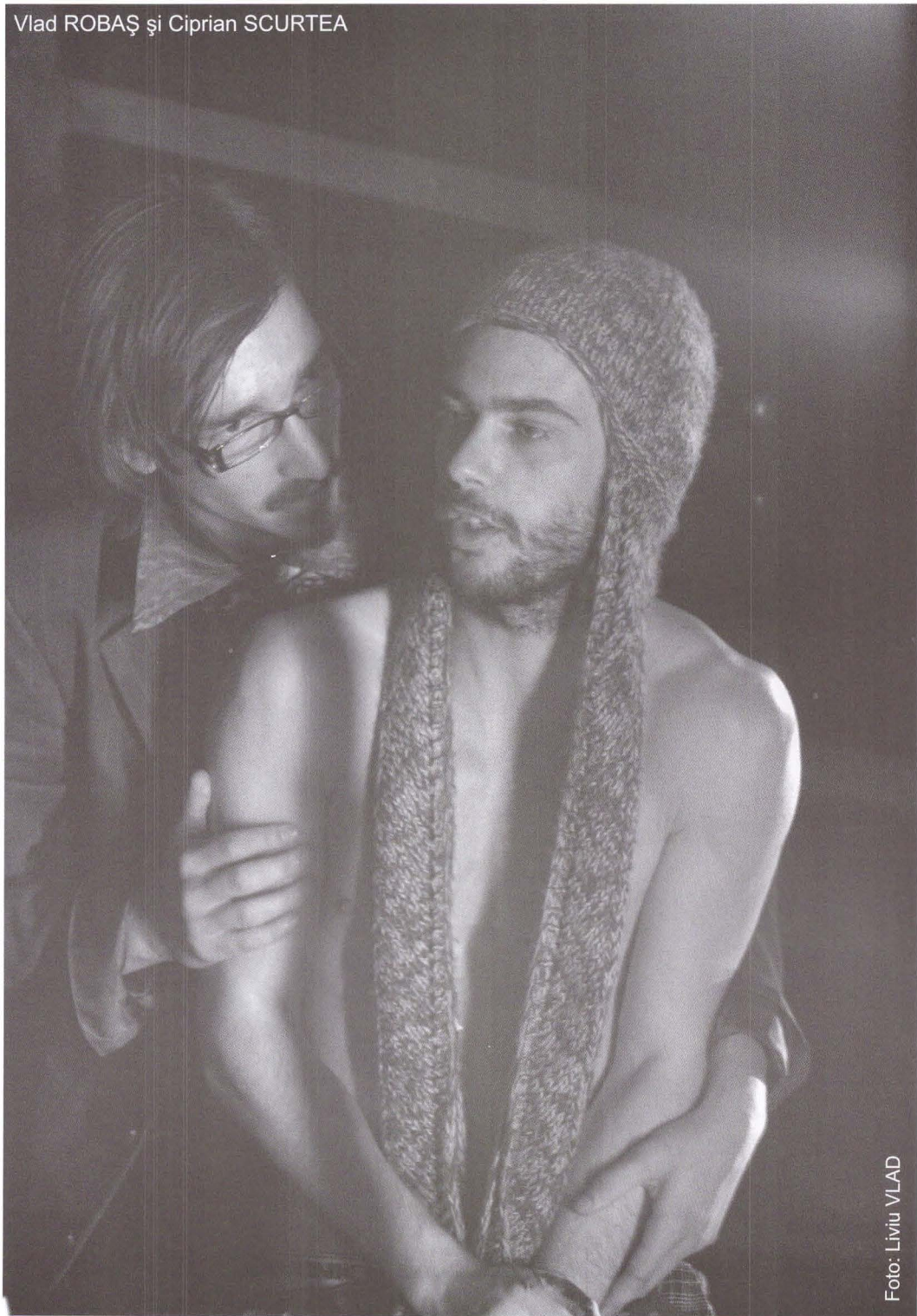
Că Shakespeare e „contemporanul nostru” a devenit un truism a cărui obsesivă repetare l-ar fi scos din minți, probabil, chiar și pe bietul autor al sintagmei, marele eseist Jan Kott. Fiindcă, între timp, de la apariția culegerii de studii cu acest titlu, nu numai că întreaga mișcare teatrală de tip european, ca și publicurile ei consecvente, s-au lămurit că punerea în scenă a oricărei opere de referință, vrând-nevrând, face din autorul ei literar un contemporan; ci și, sub mantaua „contemporaneizării fățișe” s-au refugiat tot soiul de prostii, în toate limbile pământului. Îți vine să zici că, în clipa în care un diagnostic estetic de adâncime, ori chiar o butadă de lux, încape pe mâna mediilor de informare, gata: e semn că atât judecata cât și butada s-au îmbolnăvit de râie și trebuie trimise la curățătorie.

Dar... Dar la Sibiu, surprinzător, Radu Nica se reîntoarce, pentru prima dată de la *Nora* lui Ibsen, către un text clasic. Și nu oricare, ci tocmai *Hamlet*, fascinanta capodoperă. Nu pare să fie deloc o întâmplare, cu atât mai puțin o... sarcină de serviciu. Răspicat, regizorul ne declară în câteva interviuri dinaintea premierei că își dorește să intre într-o nouă etapă, de redefinire a relațiilor sale cu textul, inclusiv cu cel clasic. Or, în acest sens, instituția producătoare e cu deosebire favorizantă din punct de vedere contextual, câtă vreme vecinătățile lui Radu Alexandru Nica sunt atât de provocatoare (*Faustul* lui Purcărete, *Pescărușul* lui Șerban, de exemplu).

Spațiul, adaptarea și paradigma

Instalarea în contextul spectacolului este, pentru spectator, incitantă. Fiindcă îl obligă pe acesta să își exerseze privirea intens, interpretând ceea ce vede în direcții complexe, dezvoltate nu în trei, ci în patru dimensiuni posibile. Atâta vreme cât e deschis privirii din start, fără cortină, orice spațiu de joc se supune unui intens proces de semnificare – în virtual – încă înainte ca luminile să scadă și spectacolul să își rostească prima replică. Aici spațiul conceput de Dragoș Buhagiar (este și cea dintâi colaborare dintre cei doi artiști) e pe cât de simplu pe atât de stratificat. În primul rând, scenograful rescrie apăsător perspectivele, prin utilizarea a doi pereți negri, lucioși, sugerând marmura, ce pleacă din arlechini și se grăbesc să se întâlnească la centru, în unghi ascuțit, eludând voit peretele de fundal: ceea ce produce o iluzie teatrală de adâncime excesivă, asemeni unui coridor căruia nu i se vede capătul. Acestei dimensiuni vag coșmarești (abia schițat stopată de un televizor prăfuit, așezat în centru spate și tratat pictural-butaforic în griuri pietroase, de monument funerar, televizor care își are și un dublu în zona din față dreapta) i se adaugă un plafon, la rândul său coborând dinspre oglinda scenei spre fundal. Plafonul (ce dă o deschidere simbolică înălțimii mediului în care suntem invitați să plonjăm) va fi *locul* de desfășurare al jocului de proiecții care extind (dar nu dublează niciodată, slavă Domnului!) spațiul actualizat de decorul construit. Dialogul dintre decorul clasic, „decorul virtual” proiectat pe plafon, dar și intervenind pe ecranele televizoarelor – care combină imagini filmate cu actori, animație computerizată și montaj cu rang de citat, de film „patrimonializat” (concept video Daniel Gontz) îl

Vlad ROBAȘ și Ciprian SCURTEA



Adrian MATIOC, Ciprian SCURTEA și Mariana PRESECAN



Foto: Cătălin NEGHINĂ

obligă consecvent pe spectator să ia decizii drastice în raport cu valoarea semnificațiilor întregului spectacol.

E și pricina pentru care, cu riscul de a mă (auto)suspecta de didacticism, aș zice că în *Hamletul* sibian nu avem de-a face cu o contemporaneizare, ci cu o actualizare, în sens pragmatic: spectacolul nu își propune să „schimbe hainele” celebrissimei povești, de tip metonimic: „așa cum în Danemarca, și noi, aici, acum”... Ci să ne ofere... „o perspectivă” de adâncime despre felul în care am putea noi înșine să ne raportăm lectura, atât la „produsul cultural” de enciclopedie care e *Hamlet*, cât și la situația mitologizată (asasinare prezumtivă a tatălui, semiincest, jocul pe muchie cu nebunia). O situație mitologizată, dar nu... arhetipală. Culturală, dar nu... etnografică. Pe care mai toți o cunoaștem...din cărți, dar încă n-am obosit în a-i savura ambiguitatea.

Perspectiva de adâncime care i-a mânat pe membrii echipei de realizatori e, ca atare, dublu orientată. Adaptarea (Oana Stoica și Radu Alexandru Nica, cu concursul unor retraduceri semnate de Rareș Moldovan și combinate cu versiunea Vinei) condensează foarte curajos episoadele narrative, mixând pe alocuri anumite scene, fără a repune în discuție lanțul causal și fără a schimba efectele. Mai mult decât atât, poziția de actant a lui *Horatio* (Vlad Robaș) e complet reorientată. El devine nu doar pilon central al actului povestirii (lucru marcat de la prima acțiune, cea de aducere în proscenium a unui microfon de concert, cu picior, cu care, în anume momente-cheie, fiecare dintre cele nouă personaje va lucra intens, asumându-și o identitate „publică”); ci și dublu „conștient” (ori de-a dreptul voce de conștiință) al eroului titular. Ba chiar, deoarece nicio conștiință nu e lineară, cu atât

mai mult cea a tulburatului și tulburătorului *Hamlet* (Ciprian Scurtea), el devine, într-o scenă de maxim impact (fiindcă condensează în *puzzle* fragmente din alte trei) și echivalentul dușmanilor trădători, Rosenkranz și Guildenstern.

Firește, se pot face tot soiul de butade plecând de la dispariția „aparentă” a celor doi în spectacolul de față, alături de toate celelalte extraordinare dispariții de personaje, înghițite cu lăcomie de cuplul Hamlet/Horațio (soldați, ofițeri, curteni, actori, solul prețios-comic care invită la duel etc.). Cea mai comună e, firește, butada care pleacă de la titlul binecunoscutei piese a lui Stoppard: dar nu, aici Rosenkranz și Guildenstern „nu sunt morți”, ci sunt topiți în vortexul de conștiință-memorie care dă exact paradigma adaptării. De aici și jocul complex al „libertăților” de comentariu în raport cu textul literar: în diverse momente, scenele sunt anunțate prin titluri ironice, la microfon, de unul sau altul dintre cei doi. „Nemuritoarea iubire a lui Hamlet și a Ofeliei, o tragedie de William Shakespeare”, ori „*Cursa de șoareci*, o comedie de William Shakespeare” etc.

Paradigma adaptării e una cu cea a spectacolului. Fiindcă, revenind la interpretarea „locului” experienței dramatice prin citirea spațiului, echipa Nica–Buhagiari–Gontz–Golcea ne trimite...la fundul gropii. Or, poate mai elegant spus, la podeaua monumentului funerar. Spectacolul are proiectat, în zona de instalare a publicului, sus, pe oblicul plafon, un dreptunghi alb-negru de cer; iar de acolo, de sus, ne privesc și ne fac vagi semne de recunoaștere două personaje, un bărbat și o femeie în negru (Pali Vecsei și Codruța Vasiliu), martori muți și gropari. Ei se vor întrupa scenic, fără cuvinte însă, de câteva ori, pe parcursul desfășurării conflictului, pentru a reapărea în proiecție la final, ca să arunce, conform tradiției, cu pământ peste cei morți. Eroii? Ori spectatorii? Ori cu toții, laolaltă? E o ambiguitate voită, cu mare forță de semnificație. Întărită și de un efect „localizant”: în același fel, pe plafon, în alb-negru, apare și chipul fantomei, în cele două situații oferite de text, a zidului cetății și a camerei Gertrudei; numai că e portretul – fotografie animată digital – regretatului actor Virgil Flonta, spirit tutelar al teatrului sibian, plecat nepermis de repede dintre noi. Firește, la București, la Brăila sau la Paris, acest efect ar trece neobservat, fără a dăuna însă nicicum spectacolului. La Sibiu, însă, șocul e unul fizic.

Joc, joacă și nebunie

Paradoxal, cu toate că ne propune... un soi de recitare „din fundul de mormânt” (în ecoul latinescului „*de profundis clamavi*”), *Hamletul* lui Radu Alexandru Nica și al prodigioasei sale echipe nu este, tematic, unul dedicat morții, așa cum (habar n-am dacă pe drept sau nu) s-a spus despre versiunea scenică a lui Vlad Mugur. Acesta e doar vehiculul. Și asta, în pofida faptului că această montare intră – fără ostentație – în dialog semipolemic cu celebra montare de la TNC, ca și cu altele. De exemplu, cu cea a lui Cernescu din 1974, pe care Nica și generația lui n-aveau cum s-o vadă, dar despre care s-a scris enorm; și acolo poziția lui Horațio era reorientată, un Horațio prieten, manipulator și vag spion al lui Fortinbras, în acord cu lectura politică a maestrului; ba chiar un Horațio care utiliza, în acele vremuri de restriște, de câteva ori microfonul live, mai ales spre a ... mima fantoma. Or, de această dată drastic marcat ca citare, în dialog cu ecranizarea lui Laurence Olivier, care e proiectată (într-un montaj intelectual, cum ar zice americanii) pe televizoare, dar și pe plafonul spațiului de joc, pentru a adânci tensiunea intraculturală a dialogului de conștiință/conștientă dintre Hamlet și Horațio.

E foarte posibil ca unei părți a spectatorilor, mai ales a celor specializat-culturali, aceste intertextualități să nu le spună ceva sau, în cazul citatului, să li se pară „prea

Ofelia POPII și Ciprian SCURTEA



mult". Cu sinceritate, cred că ele nu încarcă redundant viziunea, și nici nu par ... „adăugite”: ci fac parte organic din acest plonjeu, simultan în memoria colectivă și în cea subconștient-individuală, care e călătoria hamletiană în sine însuși.

Fiindcă, de fapt, cred că asta e tema regizorală: aventura (letală) în sinele mereu periculos, mereu în competiție de putere cu egoul, mereu oferind surprize. Fiindcă altminteri, la ce bun jocul nebuniei? Mai bine zic, jocurile, fiindcă voiajul nostru e unul condus cu consecvență de jocuri, și dinamizat ori dinamitat de schimbarea strategiilor în care acestea sunt jucate.

Cel dintâi și cel constant este acela dintre cei doi H. Unul (Vlad Robaș – *Horatio*) mereu în control, ori chiar la pândă, rece ca o lamă de cuțit și ordonând rațional derapajele, când entuziast frenetice, când debusolat-depresive ale celui alt (Ciprian Scurtea – *Hamlet*). În „scrisorile” lor din caietul-program, autorii adaptării vorbesc despre o condiție de „rebel fără cauză” a titularului. Trimiterea la James Dean ar părea ușor formală, dacă nu am lua în calcul ritmul năucitor al montării, undeva între montajul alert cinematografic al ultimului deceniu și o cursă pe autostradă. Și dacă n-am sesiza cu câtă consecvență atât regizorul cât și cei doi actori păstrează întinsă coarda subțire a dereglajului lăuntric al personajului emblematic, într-o fierbere perpetuă, care tinde să proiecteze propriul proces de cunoaștere și propriile dubii asupra întregii lumi a spectacolului. Celebrul monolog, rostit la două voci și cu pistolul la tâmplă, dă centrul de gravitate al relației scenice: a te sinucide sau a ucide, atunci când nu știi ceea ce crezi că știi, atunci când nu ești ceea ce ești, atunci când între lumea minții tale și cea a pereților de piatră nu mai există graniță?

Din acest punct, devine evident că nicio clipă nu te mai poți instala în certitudinea crimei, fie că ești erou sau spectator. Ci doar în certitudinea „reprezentării” ei, fie ea onirică, fantasmatică, nevrotică, artistică ori strict simbolică. Chiar așa: și dacă această crimă nu a avut loc, ci doar exploatarea imorală a consecințelor morții o face, ca pe fantoma însăși, virtualmente prezentă? E marele merit al celor doi actori că reușesc să împlinească această propunere, lucru deosebit de dificil în planul interpretării actoricești.

Și care, uneori, poate să-i coste. Fiindcă așa concepute, partiturile lor au mai puțină vocație expresivă, și un mai economicos număr de game decât acela al „subiecților” lor de experiment ludic. În această privință, Ofelia Popii ne oferă – încă o dată, a câta oară? – o formidabilă dantelărie a evoluției personajului (omonim). Desigur, e și meritul regiei, care ține foarte strâns în hățuri această relație centrală, autodevorantă ca orice mare iubire, mai ales atunci când e vegheată de la ambii poli de nebanie. Însă emoția pe care o aduce actrița în scenă, atât de complexă și de... la vedere, este copleșitoare, iar mecanismele sale empatice sunt, cred, greu de egalat. Gest, cântec, copilărire, erotism debordant și sfiala cea mai genuină, un amestec foarte sofisticat de realism tactil și expresionism aproape grafic.

În aceeași ordine de idei, Polonius e aici construit în contrapunct comic (cu minuscule tușe de grotesc) de Adrian Matioc. Tema sa nu e, la rândul ei, una politică, ci una a degradingoladei morale produse de cumsecădenia, de naiva și pe alocuri ridicola dorință de a „salva” servil nu doar aparențele, ci chiar întreaga situație ieșită din minți. În cazul său, „distanțarea” de sorginte brechtiană propusă de plonjeul viziunii regizorale se vede foarte net, jocul actorului (deja matur și formidabil de stăpân pe propriile mijloace) conducându-ne precis către o compătimire niciodată sperată în raport cu personajul. Îi stă cu strălucire alături Mariana Presecan (*Gertrude*), într-o formă artistică de zile mari: ea își descojește eroina la vedere, trecând imperceptibil, la fracțiuni de secundă, de la beția erotic-dezabuzată la uimiri perplexe, viclenii incontrolabile, autoapărări dintr-o sprânceană, confuzii dureroase și muțenii de oțel. Vitalitatea neobișnuită a personajului creat de ea rămâne imprimată în spectator, ca o gravură în piele (de om), pentru multă vreme de acum înainte.

Dar teatrul? Nu ne-a învățat marele Kott (și atâția alții înainte și după el – preferatul meu nu e Eliot, ci Joyce, între noi fie vorba), că Hamlet este (și) un tratat despre funcțiile cathartice ale teatrului? Știți dumneavoastră, cu actorii, cu jeluirea Hecubei, cu punerea în abis, cu „cursa de șoareci”, în fine...?! Ei bine, cred că cea mai strălucită idee a montării, pe paradigma căderii în sinele necunoscut, e tocmai aceasta. Invitați să fie spectatori ai scenariului improvizat de prințul Danemarcei, *Gertrude*, *Claudius* (Cătălin Pătru, nu totdeauna stăpân pe conotațiile dramatice ale eroului său), *Polonius* și *Ofelia* sunt provocați la o psihodramă, în sens aproape literal. Adică își citească propriile roluri la prima vedere, comentându-le fizic sau verbal, adaptându-se din mers, lăsându-se cotrobăiți, păcăliți sau înfrânți de ele. Nu strict originalitatea sa, ci forța ideii și a actorilor care-i dau viață impun acest moment drept unul de referință în galeria spectacologică a ultimei jumătăți de veac.

Să ne amintim exercițiile actorilor, în lumina sălii, cu foile în mână, din prologul montării testamentare a lui Vlad Mugur din 2001. Prelungind dincolo de marginea paharului acea sugestie de recompunere „liberă”, în parteneriat cu spectatorul, *Hamletul* lui Radu Alexandru Nica reușește să treacă, omagial-polemic, dincolo de stricta arhitectură a memoriei colective... „in progress”. El atinge punctul acela fără întoarcere în care persoana și ființa din spatele ei se confruntă sângeros, ireconciliabil, sinucigaș. Între a te sinucide și a te răzbuna pe toți ceilalți, atunci când nu mai știi cine ești, *Hamletul* sibian instaurează nondiferența.