

Victor Ioan FRUNZĂ

FRAMING SHAKESPEARE

De-o veșnicie, clasici sau moderni, alternativii sau „retrograzii” se tot chinuie fără succes – slavă Domnului! – să îl înrămeze pe Shakespeare. Adepții „noului”, în numele unei revoluții iminente și necesare; „clasicii” în numele apărării unei identități a autorului, numai de ei știute. Asistăm la intensificarea fixațiilor legate de marele Autor, iar aceste mituri servesc drept grile interpretative pentru opera shakespeareană. Astfel apar grile scenice absurde și atipice formatului teatral, se simulează un fel de „dedogmatizare” care, în mod ridicol, capătă accente de dogmă. Cele două tipuri de ortodoxie, și ortodoxia noncoformismului și cea clasicizantă (care-l pun pe Shakespeare în ramă) ajung până la urmă la o soluție comună: *regia confabulatorie*. Povestea inițială este parazitată de o poveste secundară inițial, dar care ocupă întreg câmpul spectacologic în final. Această dispută cu aspect doctrinar (noul sau vechiul Shakespeare) ne relevă o dilemă teatrală importantă: ce raport trebuie să existe, într-o operă teatrală, între cantitatea de reprezentare propriu-zisă a realității și cantitatea de comentariu?

În opinia mea, între postura de clasic a lui Shakespeare și ipostazierea lui contemporană, pretins eliberată de clișeele originalului, nu există un contrast polemic (așa cum se induce în mod curent), ci o continuitate de substanță. Originalul fiind derivat dintr-o surprinzător de perenă modernitate cu care Shakespeare privea relația Teatrului cu Publicul. După cum nu e adevărat că textele acestea „nu rezistă timpului” și trebuie „remixate” – remixul e prezent oricum prin faptul că manierele teatrale s-au modificat și s-au adaptat timpului și e uimitor cum aceste texte rezistă în contextul noilor mijloace teatrale.

Care e contextul în care citim sau punem în scenă opera shakespeareană azi, contextul în care îl punem pe Shakespeare în ramă: „Fatala instituționalizare a maselor” despre care vorbea Ortega Y Gasset, precum și expansiunea fără precedent a tehnologiei au determinat, în pofida aparențelor, nu o democratizare a ponderii culturii „înalte”, ci o contaminare neverosimilă a sferei sociale și mentale, dar și teatrale deopotrivă, cu produse kitsch. A se vedea infantilizarea limbajelor teatrale sub pretextul sincronismului cu epoca.

O altă mitologie dezvoltată pentru a-l înrăma pe Shakespeare este *mitologia substratului* simbolistic sau tematic, teatrul cu cheie sau mai precis teatrul șaradă, care se cere descifrat de către inițiați. Problema este că, într-o lume diversificată până la atomizare, nu mai pot exista modele universale, iar Shakespeare ar trebui înțeles în intrinsecul său. Pieseile lui dau naștere multor studii datorită talentului uriaș implicat, dar ele sunt simple piese, făcute să te distreze sau să meditezi timp de câteva ore. Viețile acestor oameni sunt ceea ce ne interesează în primul rând.

Suntem martorii resurgentei acelorași și acelorași mituri; pus în ramă, Shakespeare se transformă într-o lume hieroglifică, adevărul nu e rostit sau gândit, ci reprezentat printr-o suită de semne alese arbitrar și rece. Înramat, Shakespeare capătă aspect de diaporamă, fie ea „clasicizantă” sau „modernă”.

„Împăierea” lui Shakespeare reprezintă o experiență culturală eșuată dar perenă prin care se ignoră principiul universalist al operei, degenerând într-un localism accentuat, grație căruia se asigură popularitatea discursului teatral grefat pe unul dintre miturile fecunde ale epocii teatrale moderne: grandoarea autorului și demitizarea ei. E în fapt o strădanie scrâșnită de a-și dobândi legitimitate artistică prin asocierea cu elemente ale sincronismului. E un fenomen crepuscular specific totalitarismului regizoral și care, de fapt, refuză bogatei materii factuale a operei shakespeareene o interpretare coerentă. „Morală” e că absorbirea producției teatrale în sfera „valorilor de întrebuințare” contemporane e nefastă, o eroare de conștiință teatrală, mai devreme ori mai târziu, e implacabil sancționată.

Deși marcat de poezie, din punct de vedere teatral, Shakespeare scrie animat de idealul lapidarității, limpezimii și al proximității concretului. Ceea ce scrie e atât de fluent, încât până și copiii pot să-l citească sau să îl urmărească. Paradoxul shakespearean constă în îmbinarea filonului poetic cu expresia scenică lapidară – semnul dintodeauna al monștrilor sacri (autentici).

Scriitura Shakespeare induce în punerea în scenă o evoluție a imaginarului colectiv primordial, de la magie la realismul cel mai pur și dur. Mituri și zei, eroi civilizatori, martiri și sfinți dar și oameni puri și simpli care populează aceste scrieri inițiatice devin prin secularizare, locuri aparent comune.

Frumusețea simplă a acestor texte este că presupun – pentru punerea lor în scenă – dizolvarea granițelor inutile dintre artele particulare. Indiferent de interpretarea pe care o dăm acestor piese, reiese evident că teatrul shakespearean este unul dintre termenii federatori al conținuturilor, formelor, funcțiilor și consecințelor vieții umane. În fond, canonul elisabetan ne arată că teatrul ar trebui să fie (pe lângă laturile sale comerciale inerente și admisibile) o formă de consacrare a unor adevăruri de importanță capitală pentru comunitate.

Iar, din această perspectivă, disputa cu aspect doctrinar – de care vorbeam la început și care duce inevitabil la înrămarea lui Shakespeare, la clișeizarea lui – este lipsită de obiect.

E adevărat că publicului (mai ales celui tânăr) i se pare ridicolă vechea retorică teatrală, dar nici nu se simte în mod sincer încântat de insistenta demitizare profesată de „reformatorii” vremii, demitizare bazată pe ingenioase tehnici ale negației, pe o paradă de ironie și având drept rezultat o scădere abruptă a temperaturii afective a discursului teatral (catharsis). *Credința mea fermă este că se poate realiza performanța unui teatru plin de tandrețe și, în același timp, radical neconvențional.* Demersurile nereușite ale „avangardiștilor” sau ale „neconvenționalilor” induc ideea că cele două tendințe ar fi antitetice. Privind operele lui Ciulei, Stein, Șerban, Buzoianu, Brook, te poți lăsa înduioșat (afectat) de acestea – fără a te rușina că ești de modă veche. În ultimă instanță, mult trâmbițatul postmodernism înseamnă tocmai asta.

În montarea pe care am realizat-o la Budapesta, în Gara Nyugati, am imaginat un spațiu care să poată sugera paradoxul shakespearean: realismul, lapidar & poetic. Așa am ajuns la un concept: un *exterior* montat într-un *interior*. În marea sală de așteptare, stil victorian, am montat exteriorul cimitirului, reprodus fidel numai din elemente naturale. Pământ gras, negru și sfărâmicios, semnul unui cimitir. În margine, linia de cale ferată (autentică și ea) care în copilăria noastră desemna o imagine curentă: cimitirul era aproape de calea ferată. Astfel încât, marea sală de epocă adăpostea un exterior și se prelungea în spațiul exterior real. Mare parte a spectacolului se juca chiar pe peronul din afara clădirii.

Am interpretat *Hamlet* ca fiind o piesă a amintirilor, o piesă despre „boala uitării”. O poveste despre om și așezarea lui în istoria cotidianului. „Apariția” din *Hamlet* nu este o stafie, ci o amintire – o amintire păstrată într-un jurnal. Subiectul e simplu: un om este înspăimântat că își pierde memoria și o fantomă îl conduce în propria lui memorie (identitară).

Hamlet este unul dintre modelele primare ale raportării omului la lume prin lupta sa pentru adevăr – prin efortul de se păstra rațional într-o lume care luptă prin mijloacele patimii, se poate spune că *Hamlet* se realizează în întuneric. *Lorenzo* (Musset) la fel, numai că acela a ajuns să devină prieten cu întunericul, să se adapteze acestuia. Piesa creează abia într-un târziu impresia de măreție, în urma unor acumulări de trăiri. Prințul este absorbit într-o cercetare polițistă cu accente ridicole, pentru că este o îndeletnicire suprapusă pe expresia unui cărturar. El cercetează pentru nimeni. Bătrânul rege este uitat. Și când lumea l-a uitat, a început să existe, sub forma fantomei și a memoriei fiului său.

Pentru prinț, trecutul – în loc să moară – se transformă în rebus. Acțiunile lui, himera lui justițională, se nasc din disperare și nu din speranță. Din acea disperare care te golește de orice – și de teamă. *Hamlet* este un personaj din postistorie. Iar acțiunile sale denotă preocupări pentru speculațiile raționale și *simțul minunii*. El proiectează asupra amintirii tatălui său niște iluzii prea mari, înfrumusețând totul, inclusiv pe el însuși. Prin rapelul la trecut, Shakespeare ne înfățișează imaginea unui tânăr atipic: el nu vrea să reformuleze lumea după gustul său, ci dorește să fie „inactual”. Să ducă o existență paralelă proiectată pe un trecut pe care-l idealizează. *Hamlet* interpretează pângărirea onoarei tatălui său în sensul în care i se răpește cea mai bună parte din moștenirea lui.

Din perspectiva eforturilor pe care le face pentru restabilirea memoriei și a identității unui timp apus (dar care-i este singurul reper), prințul nu ne apare însă ca un nostalgic care plânge la căpătâiul iluziilor pierdute, un orgolios neputincios în fața timpului implacabil, ci ca un intelectual dornic să priceapă cauzele profunde ale schimbării timpului pe care l-a iubit. Nu poți fi de acord cu toate răspunsurile pe care și le dă sau cu axiologia sa mult prea subiectivă, dar nu se poate să nu fii sensibil la durerea pe care disoluția memoriei și a identității i-o produce prințului. Document al propriei noastre restrînsi dar și al unei derute ce este și a generațiilor noastre, acțiunea lui *Hamlet* este un foc de luat în seamă. Timpul acela, timpul prințului, este și timpul nostru, o magie care agonizează și ea asemeni lui *Hamlet* în ultima scenă a duelului. Pe chipul obosit al prințului, în energia lui uzată, vezi oboseala și uzura memoriei înseși. În fapt, Shakespeare ne vorbește despre nesiguranța și nevroza unei clase: intelectualii.

În final, aș vrea să mă întorc la tema enunțată: FRAMING Shakespeare. Spectacolele de teatru sunt o descriere sensibilă a unei ere, a speranțelor și aspirațiilor, a tendințelor și conceptelor – nu sunt un inventar de proceduri sau tehnici teatrale, acestea derivă în mod natural din felul în care autorul spectacolului descoperă tema & spectacolul, pe măsură ce îl pune în scenă, ele nu au un caracter premeditat. Premeditarea e un păcat de moarte în Artă. Artistul autentic vibrează în interiorul temei sale & apoi mijloacele vin către el. Artistul autentic nu își premeditează modernitatea sau clasicitatea – le exercită pur și simplu. Morala celor de mai sus ne spune că în Teatru începi cu Shakespeare și termini cu *Götterdämmerung*!