

Natalia STANCU

Un spectacol politic și un mister teatral

Vă propun o întoarcere în timp – în urmă cu 36 de ani, dincoace de Cortina de Fier, în România comunistă, din iarna anului 1974. Un exercițiu de memorie – nu într-un totu simplu și pentru cei de vârsta mea, un exercițiu anevoios pentru cei tineri.

12 ianuarie 1974

Teatrul „Nottara” din centrul Bucureștiului, condus de unul dintre cei mai proeminenți dramaturgi ai perioadei, Horia Lovinescu. Premiera *Hamlet* semnată de Dinu Cernescu, copil teribil (și la 40 de ani) al regiei noastre, care beneficiase deja de o recunoaștere internațională, protagonist fiind un uriaș actor carismatic, Ștefan Iordache.

Hamlet l-a obsedat, desigur, pe Cernescu cu mult înainte. Fapt vădit și de o corespondență cu Roland Barthes, din 1972, în preajma așteptatei prezențe a acestuia la Congresul de Estetică de la București. Semioticianul francez aprecia eseuul lui Cernescu ce fixa viitoarea viziune teatrală, drept „adevărat, foarte inteligent și viu, seducător”.

Se arăta preocupat de propunerile tratării lui Hamlet ca un mit și de iluminarea lui prin dez-eroizarea personajului și dezarticularea textului. Aprecia propunerea coagulării unui „țesut social”, care să nu fie totuși politic, și reținea accentuarea raporturilor structurale dintre personaje și momentele piesei. Căci, insistă el, „pentru actualizări nu există un mijloc mai bun ca acela al structurii”. În plus, esteticianul francez intuia marile virtualități ale sensibilității și imaginației creatorului nostru!

Dar să revenim la spectacol.

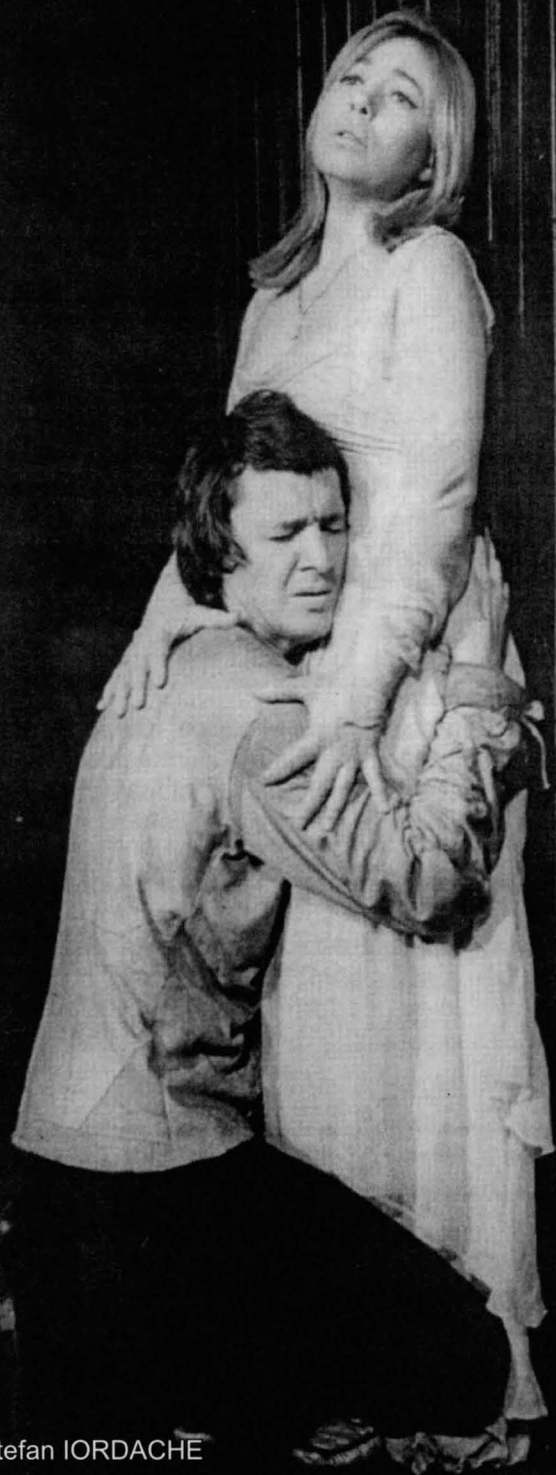
Critica saluta prompt și cu entuziasm „un Hamlet, în sfârșit, după 15 ani” (absență de care nu era însă responsabilă cenzura!). Se vorbește despre „ținuta incontestabilă, greutatea, desfășurarea autentică”, despre „focul sumbru, original și captivant al monștrii”, despre caracterul ei inovator, epurat.

Adevăratul eveniment – chiar dacă, din motive de prudență, nu neapărat proclamat ca atare – era altul. *Hamlet*-ul lui Cernescu era o culme de teatru, așa zice, politic, dacă n-aș fi conștientă că insistența pe problematica individului uman depășea limitele practice ale acestui concept.

Era pentru prima oară în teatrul românesc când lectura, până atunci tradițional romantică și psihologizată, a capodoperei shakespeariene era făcută cu atâta directete și evidență dintr-un cu totul alt unghi: cel al tragismului omului comun condiționat de un destin numit Istorie, prins și distrus de Marele Mecanism al Puterii.

O perspectivă impusă, desigur, de realitățile dureroase ale istoriei ultimei jumătăți de veac grevate de fascism, holocaust, de experiența răvășitoare a războiului, de șocul atomic, de restructurările bătrânului continent și sub presiunea raporturilor politice postbelice.

„I was Hamlet behind me ruins of Europe!” va exclama eroul în *Hamletmachine*, piesa lui Heiner Müller scrisă în 1979.



Anda CAROPOL și Ștefan IORDACHE

O perspectivă care vorbea mai ales despre ceea ce Hannah Arendt numea „banalitatea răului” și modul în care acesta afectează victimizatori și victimizați, transformând în culpabili și pe cei din urmă.

O perspectivă tributară prestigiului unei cărți – **Shakespeare contemporanul nostru**. Dar mai ales punctul de vedere al unui voltairian poststalinist care se despărțise de comunismul polonez și în legătură cu interpretarea căruia Adam Michnik vorbea, deloc întâmplător, despre *Hamlet* după al XX-lea Congres.

Mai presus de orice – spectacolul de la Teatrul „Nottara”, atât de bogat în subtexte, era o oglindă pusă în fața lumii în care trăiau creatorii și cei care îi urmăreau „aici și acum”. Cu toții erau conștienți că realitățile istoriei recente erau ocltate și pervertite; că asistaseră la răsturnări de ierarhii ale statului ce ascundeau procese ticluite și crime nemărturisite; că deținătorii adevăurilor, ca și martorii incozi, fuseseră reduși la tăcere; că „băieții cu ochi albaștri” erau omniprezenți; că puteau identifica în criza personalității umane ipostaziata de protagonist și ceva din viața lor.

Spectacolul era resimțit ca un act salutar de **libertate a gândirii** și chiar unul de **contestație**; un act vital într-un climat în care respirația prin cultură și provocarea prin artă (chiar mizându-se pe dublul limbaj, pe alegorie și metaforă) păreau singurele alternative ale supraviețuirii spirituale.

Scenografia lui Helmuth Stürmer, de factură expresionistă, bogată în soluții simbolice – cu un catafalc-tron ce domina platoul și cu o expresivă dramaturgie a luptei luminii cu întunericul – transpunea explicit sugestiile cu referent ideatic contemporan, viziune neobișnuită actualizantă, politico-morală a spectacolului.

Capcana întinsă puterii

Când publicul intra în sală – Sala Mică, de 100 de locuri, a Teatrului „Nottara” – pătrundea într-un spațiu înecat în negru. Era primul pas către o întâlnire, prin capodopera shakespeareiană, „cu o materie vie și cu noi înșine”, cum ar spune Peter Brook.

Înguste zone laterale de pe care fuseseră suprimate cele câteva scaune formau acum două culoare ale Palatului Elsinore, ambele străjuite la capăt de uși metalice grele, care scoteau un sunet sinistru. Spațiul Danemarcei în care „ceva era putred” și în care „spânzurătoarea era o construcție mai trainică decât biserica”; un spațiu de „Ev Mediu contemporan”, cunoscut dacă nu chiar familiar.

Spectatorii erau apoi prinși abrupt în miezul evenimentelor spectacolului. Se identificau repede – aspecte ale propriei lumi în fond – cu terifianta atmosferă de suspiciune (în care toată lumea era supravegheată și supraveghea), cu vigilența ce-și alia delatțiunea. Realizau treptat că se află nu doar „în decor” (înconjurați de dispozitivele acestuia), ci că au intrat ei înșiși în „curșa” întinsă puterii, dar (în alt fel) și lor înșile de data acesta de către regizor, prin lectura propusă de el capodoperei. Martori, ei deveniseră și mărturisitori, tăcuți dar activi, prin legăturile pe care le făceau între artă și propria experiență, prin semnele de trezie ale conștiinței: printr-un tip special de *catharsis*.

Nelipsită de mister – așadar, foarte diferit de lecția lui Piscator sau Brecht – montarea începea cu o brutală demascare a realităților dincolo de aparențe, prin restrucurări din interior, prin redistribuiri de roluri. Alături de panouri negre, erau flancate două oglinzi enorme care ne permiteau nouă, celor de pe gradene, să vizualizăm manevrele personajelor în (din) culise. O soluție decisivă pentru momentul-cheie cu Spectrul – Fantoma – Duhul Tatălui.

O secvență citită ca o înscenare întru ispitirea credulului Hamlet, o „păpușărie” pusă la cale de un Horațio aspirant la putere, cu sprijinul lui Bernardo și a vocii lui Marcello.



Gilda MARINESCU și Alexandru REPAN



Alexandru REPAN, Ion PUNEA și Gilda MARINESCU

Așa ajungea Hamlet să vadă „cu ochii minții“, iluzoriu, spiritul Tatălui și să îi audă destăinuirea.

Urmăream apoi un dans dramatic și grotesc al ipocriziei și al minciunii, al trădării și al sperjurului: priviri piezișe, zâmbete calpe și fără sens, sentimente și principii afișate fățarnic, șoapte inteligibile; excese de limbuție și muțenii încăpățănate, la fel de suspecte.

În spiritul viziunii lui Jan Kott era dezvăluit modul de funcționare al Marelui Mecanism. Politica își punea pecetea pe fiecare gest, act, simțământ și nu exista scăpare.

Balanța mesajului înclina însă către drama protagonistului și se dorea „un semnal de alarmă în fața primejdiei distrugerii omenescului, îndemnând la rezistență în fața poluării morale și a depersonalizării“.

Omul comun și experiența alegerii

Așa cum precizează Dinu Cernescu în cartea sa **Regizor**, din care voi cita în continuare, *Hamlet* de la „Nottara“ aduce în prim-plan un om obișnuit, la scara 1/1, banal, a cărei inocență morală îi conferea o diferență pentru ceilalți de neacceptat, de netolerat.

„Un om comun, cel mai banal portret al celui mai banal dintre noi“.

„*Hamlet* – așa cum îl văd eu – scrie Cernescu – se adresează celor care trec grăbiți sau plimbându-se pe străzi, prin parcuri, sau care așteaptă în **antecamera puterii** (ca să folosesc un termen a lui Roland Barthes)“.

Sindromul jocului dublu, al mamei, unchiului, prietenilor se va răsfrânge și în comportamentul Ofeliei – când cu valoare defensivă, când ca formă de rostire a adevărului. Și Ofelia va simula nebunia pentru a spune ce știe. Motiv pentru care va fi ucisă, cu calm rece, de către Regină.

Să mai evocăm din spectacolul comentat, scena actorilor, „curșa de șoareci“, ca reconstituire a crimei și deconspirare a făptașului – de către Hamlet. Actorii în viziunea lui Cernescu luau rolul Spectrului–Duhului, comunicând, ei, adevărul tănuit.

„Demersul lor era unul oracular, luminând însă trecutul. Și, de aceea, prima lor apariție era dintr-o zonă subpământeană: o irumpere, ieșirea într-un timp prezent a unui timp revolut. Iar momentul lor de teatru semăna cu adevărat cu invocarea de spirite – ceea ce înspăimânta pe vinovați și transforma viața lui Claudius în coșmar.“

În replică scena duelului era, știm, „regizată“ de Claudius. Numai că în spectacolul nostru Hamlet intra „în joc“ cu bună știință. Un mod de a sfida mersul triumfător al puterii, hazardul ori chiar voința divină. Era răspunsul lui la tragedia situațiilor impuse.

Spectacolul se încheia cu instaurarea pe tron a lui Fortinbras, personaj care intra în scenă râzând grosolan, îl ucidea pe fostul său complice, Horațio, ținea un discurs în dodii, mai mult în bătaie de joc despre moartea lui Hamlet. Și care spunea, așezându-se pe tron – imperativ ce anunța mari amenințării:

„Iar acum restul e tă - ce - re“. Finalul accentua o viziune ciclică a istoriei și a crizei morale – piesa putând începe din nou.

Montarea de la „Nottara“ a ajuns, ca prin minune, să fie aplaudată la Köln, Paris, Lisabona și Atena și urmată de cronici elogioase cu titluri precum: *Scene cu Beria*, *Hamlet contra Kremlin*.

Repet și insist însă – oricât de șocantă și terifiantă ar fi fost dezvăluirea Marelui Mecanism, prin scenariul lui Cernescu (conceput ca o interpretare actualizantă a situațiilor și relațiilor dintre personaje) – centrul de greutate al montării rămânea omul Hamlet, constrâns la o experiență a alegerii și a libertății. Și prin *Hamlet* al lui Ștefan



Ștefan IORDACHE și Gilda MARINESCU



Scenă din spectacol

lordache – memoria mea a păstrat un eveniment artistic, sensibil diferit de ceea ce am relatat până acum.

Un spectacol care nu părea o versiune reducionista și simplificatoare (pe temeiul clișeelelor politice) a „operei deschise” și a „operei infinite” care e *Hamlet*. Povestea, precum și descifrarea semnificațiilor ei solicitau mereu mai multe niveluri ale înțelegerii și interpretării noastre. Atingea rezonant toate marile teme „consacrate”: cunoașterea adevărului, motivarea acțiunii, căutarea certitudinii care să legitimeze asasinarea lui Claudius; dezvăluirea complexității mecanismelor psihologice care antrena, în cazul protagonistului, sinceritatea dar și echivocul unor varii măști, ca și a unor trăiri abisale, dilema lui „a fi sau a nu fi”.

Magia actorului de geniu

Deși, spectacol de regie cu referent contemporan, îndrăzneț prin propuneri, captivant prin imagini, *Hamlet*-ul de la „Nottara” consolida o strălucită tradiție a mizei pe geniu actorului interpret.

Și acum e momentul să mă refer la Actorul pentru care Dinu Cernescu a pus *Hamlet*: Ștefan lordache. Ului se prin registrul grotesc și funambulesc într-un *Ghelderode – Viziuni flamande*, ca și prin efigia unui tânăr furios (*Tigrul* de Schisgal), spectacole anterioare ale lui Dinu Cernescu.

Avea vârsta fatidică de 33 de ani. Era înalt, subțire, cu privirea pătrunzătoare, cu trăsături ascuțite. Nervos, tăios, vibrând ca o lamă de oțel, avea o carismă fascinantă. Un prinț al scenei ce părea predestinat pentru rolul nefericitului Prinț al Danemarcei.

Ștefan lordache a depășit cu mult – de comun acord cu regizorul – o viziune unilateralizantă sau limitativă. A conferit intensă suferință, împinsă până la angoasă, „diferenței” sale, singurătății, izolării, contactului său cu lumea reală, dezgustului și ororii, resimțite în fața unei existențe alienate în patimi perverse, minciună și crimă.

A parcurs, ca pe o Golgotă, căutarea adevărului subminată de un lung lanț de îndoieli. A adus în scenă vitalitate, bravura tinerească în provocări și ardență în reacții. Și-a aureolat mișcările și mutările de reflexivitate a unei conștiințe treze, ce se sustrage melancoliei prin ironie și sarcasm.

A impresionat prin autenticitate, prin trăirea cu densitate a clipei, prin senzația de spontaneitate și imprevizibil. A încarnat, totodată, un histrionism spectaculos – în momentele (salvatoare) de jonglare cu măștile nebuniei și absurdului. A rămas o ființă ambiguă, enigmatică – mai ales în momentele de reprimare a emoției – cu Ofelia și Regina.

Fascinant era la el și duelul său cu textul shakespearian, între reverberarea lui dureroasă, până la nerv și os, și abordarea lui distanțată. Căci lordache stăpânea magistral, dincolo de expresivitatea mișcării și a gestului, „îmbrățișarea” cu maximă energie și subtilitate a „cuvântului ca materie” (G. Bachelard). Așa cum stăpânea tensiunea dialogului, scrâșnetul registrelor discordante, șfichiuirea replicii ironice ori sарcastice, arta rostirii moderne, inteligente și pătrunzătoare a monologului, păstrând fluiditatea și muzicalitatea ideală.

Prin al său *Hamlet*, lordache a consacrat mai aproape de noi, cei de azi, o altă formă a tragismului cotidian. A reușit să transforme un Hamlet – „om banal” într-un mit cultural modern, definitiv pentru sfârșitul veacului XX. A convertit spectacolul politic în mister uman și totodată în mister teatral tulburător. (Și invers!) A dat scenelor cu actori forța unei interogații asupra rolului și destinului teatrului.

A făcut din Hamlet o ființă cu o forță a prezenței și totodată o metaforă a condiției umane de care nu e în stare decât un actor de geniu.