Adrian MIHALACHE

Gândind prin Shakespeare

Emil Boroghină pare că deține bagheta de magician a lui Prospero. Ca şi personajul lui Shakespeare, care punea spiridușii la treabă, declanşând, în insula sa, feeria teatrală, el a reuşit să transforme Craiova şi, parțial, Bucureştiul, într-un spațiu intercultural al jubilației. Festivalul Internațional Shakespeare, început chiar de Sfântul Gheorghe, ziua de naştere a bardului (şi a morții sale), a adunat stelele „Constelației Hamlet", între care cele mai strălucitoare au luminat noile realități teatrale. Nici deazastrele economiei, nici cele ale naturii n-au împiedicat împlinirea proiectului. Deviza lui pare a fi *Pereat mundus, fiat theatrum.*

Un festival este un prilej de festivități, iar, dacă acestea n-au lipsit, reflecția critică a prevalat. Spre deosebire de Congresul de la Viena, în care mai mult se valsa decât se lucra, la Festivalul de la Craiova lumea gândea, nu doar se distra.

Schimburile de idei s-au desfăşurat în stil britanic, eficient şi decontractat, explicabil prin faptul că numeroşi participanți de marcă au venit din țara lui Shakespeare. Ian Herbert, preşedinte de onoare a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, a deschis, împreună cu Ludmila Patlanjoglu, din partea filialei române a AICT, lucrările sesiunii de „shakespeareologie" (nefericit cuvânt!), cerând respectarea a trei reguli privind expunerile: să fie scurte (laconismul fiind marca inteligenței, cum spunea Shakespeare), expresive şi antrenante. A dat tonul, vorbind despre spectacolele cu piesa *Hamlet* care l-au pus pe gânduri. A observat că textul este adaptat (tăiat), astfel încât să pună în evidență, uneori, dimensiunea politică, alteori, pe cea psihologică (drama familială). După părerea lui, versiunile *in quarto* (1604) şi *in folio* (1623) pot constitui bazele a două spectacole cu viziuni diferite, dar egal de îndreptățite: primul ar fi mai dinamic, al doilea, mai meditativ.

Sf. George veghează dezbaterea

George Banu, care pare a fi moştenit de la Odobescu priceperea de a instrui fermecând, ne-a oferit *utile dulci.* A abordat, într-o primă intervenție, evoluția demersului lui Peter Brook în montarea lui *Hamlet*, de la versiunea din 1954, care a putut fi văzută la Moscova (unde Gordon Craig a eşuat, iar Meyerhold nici n-a încercat), până la cea mai recentă, cu Adrian Lester în rolul titular, a cărei înregistrare video a fost prezentată în festival. A pune un actor de culoare să joace personajul emblematic al culturii occidentale este o piatră de hotar, menită să schimbe perspectiva de receptare. Faptul că acelaşi Adrian Lester a interpretat mai demult roluri shakespearene (Rosalind cu *Cheek by Jowl*, în regia lui Declan Donellan) este mai puțin semnificativ, acolo fiind vorba doar de un accent exotic. Important este şi faptul că, în această montare, Peter Brook revine la limba engleză. Doar în versiunea originală poate fi gustată subtilitatea cu care discursul lui Shakespeare înşală aşteptările receptorului: îl face să prevadă o continuare posibilă, dar, în ultimul moment, îl surprinde cu cuvinte şi expresii care, deşi juste, sunt mereu insolite, aproape bizare. Reducția textului întreprinsă de Brook pare a urma îndemnul lui Gertrude: mai mult conținut, mai puțină retorică. După matură chibzuință, Brook a deplasat celebrul monolog după uciderea lui Polonius, ca o contrapondere la starea de energie febrilă care-l cuprinde pe Hamlet după piesa din piesă. Credem că,

de fapt, monologul poate fi pus oriunde, eventual ca epilog, după aplauze, cum s-a făcut mai demult, la Botoşani. Thomas Ostermeier, în spectacolul văzut în Festival, îl pune de două ori, prima dată la început, ca un preludiu meditativ, a doua oară spre sfârşit, când este rostit cu înverşunare şi exasperare de excelentul Lars Eidinger. Brook îl elimină pe Fortinbras, dorind să eludeze latura politică, mult exploatată în anii '60 ai secolului trecut. La fel face şi Monika Pecikievicz, în antrenantul spectacol al teatrului Polski din Wroclaw. La Ostermeier, Fortinbras este doar pomenit, iar la Korsunovas, el apare ca *alter ego* al lui Horatio. Spectacolele româneşti memorabile ale lui Dinu Cernescu, Vlad Mugur, Alexandru Tocilescu (criticii Alice Georgescu, Natalia Stancu, Doina Modola şi Victor Parhon au făcut deplină dreptate spectacolelor româneşti, prin analiza lor adecvată şi bogat nuanțată) accentuau îndeosebi politicul, ceea ce demonstrează, dacă mai era nevoie, că, în materie de spectacole, estetica şi geopolitica merg mână în mână.

O altă idee prețioasă, inspirată lui George Banu de spectacolul lui Brook, este importanța primei replici din piesă: „*Cine-i acolo?*". Interpretarea lui Banu/Brook este că întrebarea e pusă transcendentului, forțelor invizibile care ne înconjoară şi cu care, în momente privilegiate, putem comunica, de pildă atunci când suntem la teatru. Aceasta explică de ce, în finalul spectacolului lui Brook, Horatio ridică ochii spre cer şi repetă întrebarea. Korsunovas a sesizat importanța primei replici, dar a deturnat-o într-un sens interesant. Actorii se privesc în oglinzile meselor de machiaj şi repetă obsesiv, din ce în ce mai tare, „*cine sunt eu?*", scrutând astfel infinitul dinlăuntru, nu pe cel de deasupra noastră.

O altă intervenție a lui George Banu ne-a deschis ochii asupra semnificației lui Shakespeare în teatrul rus. Desigur, particularitățile demersului cinematografic al lui Kozânțev, cu Innokenti Smoktunovski, ne erau cunoscute. La fel de cunoscut era faptul că personajul *Hamlet* personifica, în cultura rusă, virtutea morală şi îndrăzneala intelectuală, ca în montarea lui Liubimov cu Vâsoțki. Nouă era, însă, descifrarea structurilor shakespearene în opera lui Cehov. Kostea Treplev este pus, în *Pescăruşul*, într-o situație hamletiană. Arkadina şi Trigorin citează aluziv din Shakespeare, contând pe accesul publicului la interculturalitate. În *Livada de vişini,* Lopahin se desparte de Varia ca Hamlet de Ofelia, chiar o numeşte astfel. Piesa neterminată a fost mult timp intitulată *Un Hamlet de provincie*. Încă mai interesant, regimentul din *Trei surori* pleacă în Polonia, pe unde au trecut şi trupele lui Fortinbras. Am rămas cu imaginea fascinantă a Poloniei ca spațiu de legătură între Cehov şi Shakespeare.

George Banu ne-a oferit şi versiunea românească a recentei sale cărți, *Shakespeare, lumea-i o scenă*, apărută la editura Nemira, sub egida Festivalului. Ea cuprinde toate fragmentele din opera lui Shakespeare referitoare la arta dramatică, sistematic grupate şi amplu comentate. Faptul că unele citate se repetă, fiind cuprinse în mai multe categorii, este spre beneficiul cititorului, pus în situația de a reflecta la multiplicitatea interpretărilor posibile. Ediția românească este superioară celei franceze, prin traducerea fluentă, într-o română modernă, a citatelor din Shakespeare, după original, datorată Ioanei Ieronim. În comentariile sale, George Banu evită pedanteria, superficialitatea şi banalitatea. Practică o artă a ceea ce Goethe numea, cu un termen francez, *aperçu*, adică face observații pertinente, inteligente, uneori picante. Pune în evidență faptul că Shakespeare, vorbind despre teatru, se contrazice mereu, spunând, despre subiect, totul şi contrariul său. În el putem vedea, în germene, atât metoda lui Brecht, cât şi pe aceea a lui

Stanislavski. Coerența este a spiritelor limitate, oamenii mari îşi trăiesc contradicțiile, nu le conciliază şi nu le rezolvă.

Hamlet, prințul Poloniei

Andrzej Zurowski, Piotr Gruszczynski şi Olga Kubinska l-au anexat, practic, pe *Hamlet* culturii poloneze. Au făcut-o cu îndrăzneala, orgoliul şi viziunea proprii națiunii lor. După Zurowski, totul porneşte de la eseul lui Wyspianski despre *Hamlet*, din 1904, care apropriază personajul şi drama sa tradițiilor culturale autohtone. Hamlet devine atunci şi rămâne de-atunci „prințul Poloniei". Există, spune Zurowski, un „stil polonez de a gândi prin Hamlet". El se naşte în 1690, data primei reprezentații de la Gdansk, continuă prin spectacolele în engleză, germană şi franceză din secolul al XVIII-lea, culminând cu reprezentația în limba polonă din 1798, de la Lwow. Între 1950 şi 1999 sunt înregistrate 66 de premiere cu *Hamlet*, în medie trei la doi ani. Stilul aluziv este de rigoare. Fortinbras reprezintă ocupanții ruşi. Jan Kott teoretizează frenetic funcționarea „marelui mecanism". Abia Grotowski, în 1964, încearcă să-l elibereze pe *Hamlet* de Wyspiański, ba chiar şi de Shakespeare. Pentru publicul larg, însă, Daniel Olbryski este figura națională care se confundă cu eroul atemporal. O tentativă interesantă constă din reconsiderarea lui Claudius ca erou tragic, în aceeaşi măsură ca şi *Hamlet* (Wynarski, 1975). Revoluția de catifea din 1989 îl determină pe Wajda să facă două montări ale piesei, una foarte politizată, alta, jucată de o actriță care nu încerca să arate a bărbat. Noua generație, reprezentată de Warlikowski, propune un Hamlet care scandalizează nu prin opțiunile sale filosofice sau politice, ci prin devoalarea înclinațiilor sale homosexuale. Scena în care vine în iatacul mamei gol-puşcă şi se cuibăreşte în poalele ei este interpretată de către critici cu grațioasă amabilitate, dar publicul a vociferat: „Hamlet, trage chiloții pe tine!".

Surprinzător, criticii polonezi s-au abținut să aducă în dezbatere marea dramă *Kordian* de Slowacki, piesă care este, de fapt, *Hamlet*-ul lor național. Publicată în 1834, la câțiva ani de la reprimarea revoluției poloneze din 1830, aceasta este o dramă romantică, ataşantă, mai complexă decât ce se scria în lume, în acel timp. Eroul este un fel de Manfred sau de Child Harold, care se întreabă, din primul act, dacă merită mai mult să fii decât să nu fii. Încearcă „să nu mai fie", dezamăgit din dragoste, dar soarta vrea să trăiască şi să-şi completeze educația în străinătate. Londra, Parisul, Roma nu-i spun nimic, dar, pe crestele Mont Blanc-ului, are revelația vocației, mai bine zis, a misiunii sale. Va lupta pentru Polonia, îl va asasina pe Țar. În organizația revoluționară de care aparține, părerile sunt împărțite. Totuşi, îşi asumă riscul de a acționa individual. Ratează, însă, actul din slăbiciune psihică. Piesa are final deschis, nu aflăm dacă protagonistul a fost sau nu grațiat.

Robert Wilson şi Robert Lepage

Demersul teoretic polonez, deosebit de consistent, a fost completat de publicarea culegerii de eseuri *Citindu-l pe Shakespeare* de Andrzej Żurowski, o carte plină de idei, elegant tipărită de Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi Editura Cheiron. Aceeaşi fundație culturală a lansat monografia aprofundată a Mariei Şevțova despre *Robert Wilson*. Evenimentul s-a produs „tocmai la pont", artistul fiind prezent în festival cu o conferință şi cu filmul său, faimosul *one-man-show* după *Hamlet*. Bob Wilson şi-a început conferința stând tăcut şi nemişcat timp de zece minute. Apoi şi-a expus principiile estetice, a depănat amintiri, unele emoționante, privind relațiile cu persoane care, ca şi el însuşi, au reuşit să-şi depăşească

handicapul (Wilson a fost, în copilărie, dislexic), altele interesante, legate de proiectele sale artistice complexe, ca actor, regizor, scenograf, artist plastic. Au fost şi amintiri amuzante, mai ales despre conflictele cu deținătorii drepturilor de autor. Barbara Brecht venea la vizionare ca, la noi, Tamara Dobrin, şi dădea verdictul cu formula „Papá ar fi de acord" sau „Papá ar respinge". A urmat filmul, după care Wilson a răspuns cu generozitate întrebărilor, puse îndeosebi de spectatori tineri, multe dintre ele interesante şi stimulante. Atât stilul de prezentare al lui Bob Wilson, cât şi produsul său artistic se află sub semnul esteticii anilor '60, în care s-a format, alături de John Cage sau de Merce Cunningham. Chiar şi tăcerea prelungită de la început nu era decât o imitație după Cage. Cât priveşte filmul, decorul cu rocile suprapuse în echilibru fragil era partea cea mai inovatoare. Gesticulația, care-i punea în evidență uriaşele mâini, cu degete interminabile era, de asemenea, admirabilă. În schimb, rostirea era emfatică, parcă-l auzeam pe George Vraca.

Am preferat versiunea lui Robert Lepage, atâta cât am cunoscut-o din descrierea exemplificată cu fragmente înregistrate, oferită de Michel Vaïs. Lepage joacă toate personajele într-o cutie supratehnologizată, cu efecte audiovizuale aproape magice. Banda sonoră este realizată în timp real, urmărind inflexiunile vocii, care se schimbă de la un spectacol la altul. Rosencrantz şi Guildenstern sunt reprezentați de două camere de supraveghere video. O cameră este fixată în vârful sabiei lui Hamlet. Descrierea te face să visezi la un spectacol căruia excesiva sofisticare tehnologică i-a scurtat drastic timpul de viață.

Perspectiva extrem-orientală

De mare interes s-a bucurat prezentarea lui Manabu Noda. El a problematizat autenticitatea culturală a reprezentării lui Shakespeare în Japonia, cu referire specială la spectacolul *Hamlet*, realizat în stilul tradițional *Nô* de Yoshihiro Kurita la Ryutopia Noh Theatre din Niigata. Deşi norii de cenuşă au făcut ca actorii să rămână în drum, ne-am bucurat să urmărim înregistrarea spectacolului. Punerea în context efectuată de Noda a fost extrem de profitabilă. Modernizarea rapidă a Japoniei, începută în epoca Meiji, a avut două efecte contrare. Unii artişti au abandonat tradițiile culturale locale, preferând să imite stilul europeano-american de viață şi gândire. S-au descotorosit de stampele lui Hokusai şi de mobila tradițională, care au invadat piața, ajungând în colecțiile pictorilor impresionişti, influențându-i. Un om de cultură ca Tsubouchi Shoyo (1850–1935) a fost un pionier activ al occidentalizării, iar un regizor ca Fukuda Tsuneari a montat, în 1955, *Hamlet* exact ca la Londra, încât te credeai la Old Vic. Alții, dimpotrivă, au căutat să transpună conținuturi noi, venite din afară, în formele tradiționale. Regizorul Kanagaki a oferit, în 1886, o adaptare a lui *Hamlet* la tipul de teatru *kabuki*. Spectacolul lui Kurita este în pur stil *Nô*, respectând riguros decorul codificat al acestuia şi disciplina celor trei stadii ale fiecărui gest. Hamlet stă nemişcat pe vine tot timpul, dominând doar prin vocea cu intonații remarcabile. Spectacolul este mai arid decât *Poveste de iarnă*, prezentat mai demult, în România, de aceeaşi companie. Este de mirare că aproape nu au existat adaptări la stilul *bunraku*, mai ales că marele reprezentant al acestui teatru, din secolul al XVIII-lea, Chikamatsu Monzaemon, are evidente afinități cu Shakespeare. După Noda, în Japonia ar exista doar soluțiile extreme: ori imitație totală, ori apropriere integrală. Or, ne amintim de turneele Companiei du Sygne (cu *Macbeth* şi *Othello*, între altele), care promova interculturalitatea printr-o abilă fuziune stilistică.

Un demers similar cu cel al Teatrului du Sygne, întreprins de compania coreeană *Street Theatre*, a încântat nu doar prin calitățile formale, ci şi prin faptul că mixtura interculturală produce, în acest caz, semnificații noi, neaşteptate. Adaptarea textului păstrează un just echilibru între psihologic şi politic. Viziunea şamanică a regizorului propune un nou tip de relație între vizibil şi invizibil. Şamanul aflat în transă este, în acelaşi timp, în lumea terestră şi în lumea de dincolo, astfel încât „a fi" nu se opune lui „a nu fi", primul vers al celebrului monolog devenind „a fi şi a nu fi". Meditația lui Hamlet asupra acestei posibilități se întâlneşte surprinzător cu deviza Revoluției Române din 1989, „Vom muri şi vom fi liberi!". Nu aveam, în acel caz, de-a face cu clişeul jertfirii vieții în scopul dobândirii libertății, ci cu intuiția profundă a faptului că libertatea absolută nu poate fi atinsă decât prin moarte.

Restul e tăcere

Amploarea şi efervescența dezbaterilor a fost mult prea mare pentru a realiza o relatare exhaustivă. Trebuie să trec „restul sub tăcere", chiar dacă acest „rest" reprezintă contribuții de prim ordin: Monique Borie despre modul de tratare regizorală a fantomei; David Esrig despre formația culturală a lui Hamlet; Mirela Patureau despre demersul lui Mathias Langhoff, care transformă *Hamlet* într-un spectacol de cabaret etc. Mă opresc, în final, asupra unor comunicări care au o perspectivă de ansamblu, oarecum concluzivă. Ros King a pus problema distincției dintre intrigă (*plot*), structură dramatică (text) şi reprezentare spectaculară. A proiectat imagini ale marilor interpreți ai rolului, a întreprins o fină analiză iconologică, punând în evidență semnificațiile imaginilor în dinamica lor evolutivă. A făcut, de asemenea, o surprinzătoare observație de detaliu. În piesă, nu doar Hamlet, Ofelia şi Laertes îşi pierd tatăl, ci şi Pyrrhus, personajul din tirada regelui actor. Punând personajul împrumutat din mitologia greacă alături de personajele literare ale lui Shakespeare, analiza psihologică devine mai penetrantă.

Joan Griffith a făcut o analiză a piesei din punctul de vedere al studiilor culturale postcoloniale, atât de la modă în Anglia. Hamlet-tatăl era un rege războinic, un „imperialist". Teritoriul luat de la tatăl lui Fortinbras este un permanent *casus belli*, care dăunează intereselor Danemarcei. De aceea, este posibil ca „tiranul" să fi fost suprimat din rațiuni de stat. Claudius, în schimb, este un realist, adept al guvernării birocratice. În vremea lui Shakespeare, publicul avea prezentă în minte amintirea incursiunilor vikinge, care au transformat temporar Anglia într-o colonie daneză. Mai mult, receptarea piesei de către contemporanii ei trebuie să fi fost influențată de faptul că regele Iacob I tocmai îi urmase la tron Elisabetei, care i-a ucis mama, pe Maria Stuart. În Polonius, ar fi văzut pe intrigantul ministru Sir Robert Cecil. Astăzi, Fortinbras cel tare-n brațe – *fort en bras* – poate fi perceput fie ca un cutezător – *arm strong*, Armstrong – care aselenizează, fie ca un aventurier politic, care invadează (George W. Bush).

În fața teoreticienilor teatrului rămân câteva provocări la care trebuie să răspundă. Una este motivația tendinței regizorilor de astăzi de a-l suprima pe Fortinbras, explicabilă doar în parte prin dorința de a evita dimensiunea politică a piesei. Alta este persistența în a distribui în rolul fantomei pe acelaşi actor care îl joacă pe Claudius. Desigur, erau frați, probabil că semănau, deşi Hamlet îi vedea atât de diferiți, dar aceasta nu poate fi singura explicație. În fine, rămâne întrebarea, pusă de John Elsom, dacă interpretarea actualizantă a piesei este suficientă, sau dacă semnificațiile originale n-ar trebui reconstituite. Aşa cum frumusețea este în ochii privitorului, este şi înțelesul doar în mintea spectatorului? Aceasta este întrebarea!

Participanții la Sesiunea de Shakespeareologie