

Daria DIMIU

## Hamletul din spatele ochilor

Cercetători de calibru au socotit demult că o reprezentare integrală a *Tragediei lui Hamlet prinț de Danemarca* (titlu redat conform versiunii românești de Vladimir Streinu), cu respectarea netrunchiată a replicilor și a acțiunilor, cu intrările și ieșirile tuturor personajelor (vreo 50, ținând cont de numele proprii imaginate de Shakespeare și de pluralul categoriilor de figuranți – lorzi, ambasadori, curteni etc.) ar dura vreo șase ceasuri. Din bogata piesă a Bardului – nu odată acuzată de neorânduială din pricina acestei bogății! –, fiecare își construiește *Hamletul* său, desemnat de dispoziția, interesul intelectual, aplecarea afectivă proprii. De unde și nevoia imperioasă a efectuării de tăieturi. Însă *Hamlet* se opune literalmente simplificării. Conținuturi latente transpar în pofida comprimării textului din rațiuni scenice. Privată de latura metafizică (aparitia și revelațiile *Duhului*), drama de familie și-ar pierde justificarea, lipsită de iz politic, substanța piesei ar fi, de asemenea, diminuată.

Versiunea lui László Bocsárdi de la Teatrul Metropolis suscită interesul încă de la primirea caietului-program, pe a cărui primă copertă titlul piesei e încadrat de niște cranii. Ușor înclinate, hârcile din colțuri, cu un aer aproape hâtru, ne scrutează jovial prin gâvane. Paleta cromatică blândă și luminozitatea prelucrării fotografice previne asupra unei montări îndepărtate de uzuala impresie de hecatombă.

Conform caietului-program, pentru adaptarea făcută de Alice Georgescu s-au utilizat textul original și „variantele de traducere folosite în spectacolele lui Alexandru Tocilescu, Vlad Mugar și Liviu Ciulei”. Accesibilitatea limbii, dublată de atitudinea degajată a interpreților, desființează posibila prăpastie dintre spectatorii de aici și acum și evenimentele înfățișate, străine lor din punct de vedere spațio-temporal. Textul curge plăcut, epurat de arhaisme inerente. Totuși, formula în sine poate suscita cel puțin două întrebări majore: cum rămâne cu fidelitatea față de text și cu impresia că regizorul s-a lăsat ghidat mai degrabă de montări, decât de traduceri precedente.

Oglinda scenei (lipsită de cortină) și dimensiunile restrânse ale spațiului de joc apropie spectatorii de interpreți, sporind tensiunea. Un soi de imensă bibliotecă pe turnantă alcătuiește decorul unic. Trei canaturi duble, străbătute de câte un ax median, desemnează, prin rotirea lor, spațiile. Dar nimic nu este ceea ce pare a fi. Masiva piesă de mobilier are față dublă, astfel că repetata ei mișcare circulară de intensități variabile nu dă atât senzația schimbării de decor, cât a scurgerii timpului, respectiv a despărțirii scenelor. Cele șase uși aparente sunt acoperite pe ambele părți de oglinzi cu apele și marginile marcate de vreme. Rotirea canaturilor pe axul lor la prima apariție a fantomei subliniază deopotrivă neașteptatul situației, dar și vârtejul din sufletul lui Hamlet. Sertarele ample de la bază își arată în final rolul de sicrie. Blatul de deasupra lor servește, în funcție de necesități, drept galerie tainică (întâlnirea cu Ofelia), strană (rugăciunea încercată de rege), scenă („Cursa de șoareci”) etc. De o parte și de alta a imensului mobilier, câteva plăci de lemn se transformă la răstimpuri în scaune rabatabile.

Regizorul suprimă personaje, păstrând, pe lângă membrii familiilor – cea regală și cea a șambelanului – doar pe cele strict utile acțiunii: Horatio ca tovarăș de încredere al prințului, perechea de gropari și cei doi curteni trădători. Păstrarea *preotului* (Romeo Tudor) – deși convenția scenică i-ar fi putut lesne suplini lipsa – pe de o parte, face logică legătura cu comentariile groparilor despre suicid, pe de alta, pare a friza

teoria că Shakespeare era catolic. De asemenea, înlătură pasaje care nu converg ideii sale, deplasează accente în intenția personajelor. Confruntarea din cimitir cu Laertes e doar verbală. Jonglează cu timpul, comprimându-l. Prin eliminarea completă din discurs a referirilor temporale (luni întregi s-au scurs între moartea bătrânului rege, nunta Gertrudei cu cumnatul ei tocmai se celebrase și de aceea era adusă la cunoștință Curții în momentul începerii piesei) se potențează tragismul. Și fragmentele purtătoare de accente comice, menite a detensiona atmosfera – cum sunt, în text, invitația la duel transmisă prințului de „musculița” Osric sau dialogul cu Ofelia din timpul cursei de șoareci despre culcatul în poala unei fete – au dispărut.

Teme ancestrale (dragostea, prietenia, trădarea, soarta) sunt tratate în formă actualizată. Versiunea lui Bocsárdi se sprijină pe replici-cheie, aparținându-i toate lui Hamlet, care constituie aici motorul lăuntric al personajului central și îi clarifică evoluția.

Celebrul „To be or not to be” este redat prin „Să fii sau să nu fii”. Transformarea pentru scenă a infinitivului în conjunctiv cu valoare imperativă deplasează monologul din sfera meditativ-filosofică într-un registru personal, mai apropiat acțiunii. Înainte de monolog, prințul sfâșie o latură a scenei, gest necesar pe de o parte pentru a explica prezența lamei în momentul respectiv, pe de alta, ca prevestind străpungerea celui ascuns, din scena iatacului.

O altă replică faimoasă este modificată ca exprimare și punctuație: „Timpul și-a ieșit din matcă. Soartă blestemată! Tocmai eu să fiu născut ca să-l aduc la loc?”. Adverbul este singura remanentă a mult discutatei ezitări a prințului. Dar interogația vizează mai degrabă injustețea sau caracterul aleator al sorții decât propria neputință de a trece la fapte.

„Inimă, nu-ți pierde firea! Nu lăsa să intre-n pieptul meu duhul lui Nero!” și „Voi fi crud, dar nu-n afara firii” își impune Hamlet când se îndreaptă spre iatacul mamei, trădând un surprinzător amestec între natura sentimentală (îndemnul adresat inimii) și rațională (referirea la Nero).

Din arborescența conținutului ideatic original, Bocsárdi selectează oscilarea prințului între existență și non existență. Evoluția personajului titular se trasează pe etape clinic stabilite ale depresiei: stresul declanșat de o traumă trecută (moartea imprevizibilă a tatălui) îl aduce în scenă pe fiu pradă unei irascibilități de necontrolat. Faptul că cei din jur nu-i percep durerea sau vor să i-o abată, că nu-i oferă sprijin afectiv și nici măcar nu-i permit ca, prin întoarcerea la Wittemberg, să se detașeze de acest climat neprielnic îl aduce întâi în stare halucinatorie, apoi la a cataloga întreaga Danemarcă drept închisoare și, în cele din urmă, la înmugurirea ideii suicidului din celebrul monolog „To be or not to be” (însotit, în montare, de lucirea unei lame), oprită doar de teama omenesc-religioasă de ce o fi „dincolo”. În actul II, când, fidel promisiunii făcute regelui, Polonius i se înfățișează prințului pentru a-l iscodi, tentația autosuprimării mijeste din răspunsurile acestuia, aparent în răspăr – „**Polonius:** N-ai vrea să schimbați aerul?, **Hamlet:** În mormânt.” – și din repetiția „afară doar de viața mea, de viața mea, de viața mea” (subl. ns.).

Firescul instinct de conservare îi dictează subiectului cu tendințe suicidare să încerce întâi remedierea situației prin alte modalități. Astfel, tentativele de suprimare a uzurpatorului precum și lichidarea trădătorilor cu aceeași armă (scrisoarea) țin de conștientizarea propriei misiuni – „Timpul și-a ieșit din matcă! Soartă blestemată! Tocmai eu să fiu născut ca să-l aduc la loc?” (s. ns.). Amânată la prima ocazie din considerente morale – căci pedepsirea vinovatului cufundat în rugăciune ar echivala cu o răsplată –, eșuată a doua oară printr-un *quiproquo*, săvârșește omorul în scena duelului, el însuși fiind pe moarte. Tripla sa răzbunare (a tatălui, a mamei și

a lui însuși) fiind îndeplinită, rămânerea lui Hamlet pe marginea coșciugului căscat constituie, simbolic, liniștea atâta vreme căutată și cu atâta zbulucim dobândită.

Anunțată de Rosencrantz și Guildenstern, trupa de actori ale căror talente enumerate de Polonius iscă îndeobște zâmbete este formată în această versiune scenică din doar doi: din cei care îi joacă pe gropari...

Pentru reprezentația pusă la cale de prinț au fost dispuse în unghi drept, într-o margine de rampă, șase scaune transparente. Hamlet însuși își asumă dublul rol de interpret și comentator. Având în vedere că poartă același nume și aceleași haine cu defunctul lui tată, e de înțeles reacția lui Claudius. Mișcarea acestuia este elocventă: confruntat cu reconstituirea propriei crime, uzurpatorul nu se trage poticnit înapoi, căutând ieșirea – cum îndeobște e redat fragmentul –, ci se năpustește înainte, spre platforma teatrului în teatru. Astfel, strigătul lui („Lumină! Lumină!”) nu e dictat aici de groază, ci de dorința de a repeta asupra fiului crima săvârșită asupra tatălui.

Încă nu amuțise gongul, că apar groparii. Tot ei și închid spectacolul. Îmbrăcăminte lor ternă amintește prin croiul cazon de vremurile tulburi în care Shakespeare își plasează piesa, deși elemente de conflict extern (precum relatarea Duhului despre Norvegia sau sosirea lui Fortinbras) sunt înlăturate din text.

Întrevederea ticluită de rege și Polonius între Hamlet și Ofelia pentru ca, doșiți, să afle dacă din dragoste e Hamlet nebun e abil dirijată. Acordeonul manevrat de Igor Caras acoperă cu sunete crescânde de romanță singura parte care l-ar confirma pe Polonius și, eventual, l-ar izbăvi pe prinț – îmbrățișarea celor doi tineri.

Spectacolul se centrează pe raportul aparență–esență. Hamlet nu e nebun, deși deseori pare (îl repede pe vechiul său tovarăș Horatio când acesta i se înfățișează prima dată, o acuză pe Ofelia – de el boită în scena cu „Du-te la mănăstire!” – că se sulemenește etc), Claudius nu e bun, prevenitor și compătimitor cum se străduie să se arate, Polonius ascunde mai multă inteligență decât lasă să transpară din cuvinte. Gertrude însăși, al cărei rol este uneori tratat în alte spectacole ca secundar, se integrează acestui continuu balans, căci albul (interpretabil ca nupțial) rochiei scurte se observă de sub vesta neagră din dantelă cu ochiuri rare, amintindu-i prin culoare mereu noului rege păcatul strigător la cer și eventual și pietatea proaspetei soții față de soțul legiuit.

Dinamismul exterior pierde teren în favoarea confruntării lăuntrice. Polii acțiunii, nepotul-fiu și unchiul-tată („destul de rude, însă nu-nrudiți”) sunt împinși de mize diferite – Puterea (*Claudius*) și Adevărul (*Hamlet*) –, cărora le subordonează totul.

Bocsârdi nu și-a propus ca, preț de aproximativ trei ore, să dea răspuns frecvenței întrebări dacă Hamlet e nebun. Răspunsul său – negativ – e de mult găsit, și funcționează ca premisă în construirea unui spectacol lucid și rațional. Ipoteza prefăcătoriei asumate de la început de către prinț este exclusă voit. De aceea, a și îndepărtat din text replica explicativ-prevenitoare „Așa cum poate, cred, va trebui / Să-mi pun obrazuri vechi de măscărici” (Hamlet către prieteni, după primul dialog cu Duhul, cf. traducerii Vladimir Streinu).

Nebunia lui Hamlet este menționată de mai multe ori, cu nuanțe diferite în funcție de cine o aduce în discuție: îndoienic de către Claudius, satisfăcut de către Polonius când crede că i-a dibuit sursa în dragostea pentru propria fiică și ezitant în scena cu „vorbe, vorbe, vorbe...”, de prinț însuși când le spune spre colportare lui Rosencrantz și Guildenstern că nu-i nebun decât când bate vântul dinspre nord-vest, răspicat de către Gertrude după uciderea șambelanului și, în final, simplu de către gropar, cu încrederea omului de rând în zvonurile emane de la centru.

Jocul actoricesc nu poate fi discutat altfel, decât în strictă corelare cu gesturile, vorbele și intențiile personajelor. Corporalitatea slujește pe de-a-ntregul plăsmurii. Mișcarea scenică fiind redusă la minimum necesar, punctul comun al interpretării rezidă în forța mimicii și în concentrarea din priviri.

Marius Stănescu pune în evidență zbuciumul nefericitului dulce prinț prin ineuizabile resurse ale ambiguității.

În interpretarea lui Sorin Leoveanu, personajul Claudius câștigă în complexitate. Caracterizarea drept personaj negativ nu se reduce la simpla calitate de uzurpator, ci e îmbogățită prin virilitate, inteligență și farmec. În scenele cu Gertrude se arată posesiv – o sărută pătimaș, în asalturi aproape sălbatice, iar când Rosencrantz și Guildenstern se înfățișează perechii regale, îi mută în cealaltă parte a scenei, doar pentru ca ei să nu fie tentați a privi sub fusta reginei, care se așezase neglijent. Prin felul calculat și rece de a-și urmări scopurile, se dovedește un maestru al manipulării: fratricidul, apoi căsătoria cu *Gertrude* fuseseră pașii necesari spre tron, eliminarea fizică a lui *Hamlet* (indiferent dacă instrumentul ar fi trimiteră în Anglia sau *Laertes*) – consolidarea lui.

Sub masca îngrijorării, Claudius vrea să se asigure că Hamlet e nebun, căci această stare a nepotului-fiu i-ar aduce liniștea. La Wittemberg nu îi permite să se întoarcă, deși unui alt curtean și fiu (*Laertes*) îi dăduse încuviințarea să se înapoieze în Franța. Rostită cu emoție fabricată în timp ce o îmbrățișează tandru pe regină, această interdicție lasă impresia de a fi dictată de chibzuința unui cap de familie și conducător de țară. În fond, nu este decât corespondentul machiavellic al zicalei de a-ți ține prietenii aproape, dar dușmanii și mai aproape. Un potrivnic din preajmă poate fi mai lesne supravegheat. Monument al disimulării, regele aruncă priviri piezișe, încărcate de ură și neîncredere, chiar când dă glas cald cuvintelor celor mai potrivit alese.

Se cuvine reținută scena rugii: deși se află în ambianța plină de sfințenie a capelei castelului, în fața unui șir de călugări cuprins de pioșenie și învăluit în acorduri de cor religios și cu toate că mintea îi impune să se închine, trupul nu se poate supune. Semeția de a-și fi dat deoparte fratele pentru a deveni cel mai mare respinge ideea unei existențe mai puternice, căreia, totuși, îi cerșește ajutorul. Deoarece genunchii refuză să se îndoie, Claudius recurge chiar și în fața Celui-de-Sus la meșteșugul ipocriziei, lovindu-și cu sete un picior, astfel încât să cadă într-o rână.

În prima scenă cu *Claudius* (când *Laertes* vine să ceară învoirea regală de a se întoarce în Franța), senzuala regină *Gertrude* (Diana Cavallioti) se sprijină molatic de peretele din dreapta al cutiei italiene și fumează cu un aer absent. Ea folosește țigara ca pe o pavăză împotriva săruturilor pătimașe ale lui Claudius. Atitudinea ei dă răspuns întrebărilor latente desprinse din lectura piesei: ce sentimente va fi avut regina față de cumnat? Cât sentiment de culpabilitate va fi zăcând în spatele remarcii ei din timpul „Cursei de șoareci” – că regina din teatrul în teatru prea se jură? Ce efect au asupra ei vorbele lui Hamlet din iatac? Și de ce bea din cupa otrăvită, deși noul soț o oprește?

În rolul șambelanului, Alexandru Repan dovedește o captivantă forță a privirii încă din prima înfățișare, când e jenat de relația din perechea regală; comunică extraordinar cu *Laertes* și pânđește orice semn al lui Claudius pentru a prevedea efectul vorbelor. În întregul comportament descins din poziția sa la Curte, Polonius se arată fidel liniei de mijloc propovăduite lui *Laertes*: supus superiorilor, destul de amical cu Hamlet, deschis în vorbă, însă reținut în purtări. Chiar și în relația paternă se arată diferențiat: cald, dar ferm în povețele către fiu; drastic, dar înțelegător și cu o dâră de nostalgie către Ofelia.

În actuala montare, *Duhul* nu e vizibil și altora, ca să aibă credibilitate maximă. În piesă, Marcellus și Bernardo îi simt prezența mută și amenințătoare pe metereze în timp ce fac de gardă, iar Horatio relatează că încercase chiar să-l atragă la vorbă. Nici măcar regina nu-l percepe, în pofida apariției din iatacul ei și a dialogului cu Hamlet.

Personajul *Duhului* nu are nimic terifiant; iese din sfera umanului doar prin machiaj – nici el accentuat. Doar urma cucutei – prelinsă pe falcă de la urechea dreaptă – e proba incontestabilă a mârșavului omor.

Florin Zamfirescu umanizează *Duhul*. Blocat între pământ și cer, deoarece fusese trimis pe lumea cealaltă fără a se fi spălat de păcate, bătrânul rege danez păstrează atribute terestre: e îmbrăcat lumește, aidoma lui Hamlet, Ba, chiar mușcă dintr-un măr într-o trecere inventată prin scenă. Până la a se decide cartiruirea în sfera spiritelor, puterile lui sunt limitate, ceea ce explică oarecum de ce, pentru a-și face dreptate, nu-și bântuie ucigașul (cum fac, la Shakespeare, alte fantome), ci are nevoie de răzbunarea fiului. Devoalarea crimei are firescul oricărei relatări. În ambele dialoguri cu fiul, glasul fantomei se încălzește doar întru apărarea reginei.

După pauză, *Ofelia* (Ioana Anastasia Anton) apare pe acoperișul bibliotecii, cum fusese machiată de Hamlet înainte. Scena are două părți distincte: întâi, orfana se învâрте la înălțime, cântând; după ce Claudius o prinde în brațe și o aduce pe pământ, ea împarte celor prezenți imortele albe, înfipte într-un ghiveci de ceramică. Abia acum, jos, costumația ei atestă nebunia: rochiei bufante, de mătase de un albastru aprins îi contrastează dramatic pantofi negri cu platformă și toc cui, închiși peste șosete cu lungimi și imprimeuri diferite. Coroborate, părul vâlvoi în locul codițelor împletite, odinioară cuminte lipite de creștet; culoarea și croiul provocator al rochiei de acum ștergând amintirea rezervatului deux-pièces pastel, pașii ațățători din jurul barei centrale indică plastic restriștea personajului, brusc suspendat, prin moartea tatălui și crima iubitului, între condiția de copil și cea de femeie.

Bocsárdi a vrut să creeze un Hamlet al secolului XXI, stăpânit de problemele contemporane, nu de cele ale secolelor XVII (al scrierii) sau XIII (al *Cronicii* lui Saxo). Subtextul legii salice a dispărut complet. Chiar și oroarea fratricidului urmat de incest s-a estompat. Rămâne doar jalea unui fiu, care nu se acomodează în noua ordine a lumii. Pentru înmormântare, „morții” evoluează singuri spre morminte, ca în transă. Doar Hamlet cel tânăr, rămas un timp singur în scenă, e prăvălit de gropari în locul cel de veci. Horatio – contrar textului – intrase și el în mormânt. Voința regizorală și tăieturile operate impunând o altă logică a acțiunii, relația inițială / originară dintre supraviețuitorul Horatio și muribundul „dulce prinț” se schimbă complet în scena finală. Negația lui Horatio din piesă, care în context purta accente de împotrivire și revoltă în fața nedreptății și a morții, devine, prin intonația actorului și logica montării, refuzul de a perpetua povestea lui Hamlet. Unicul martor direct fiind suprimat, adevărul lui Hamlet e sortit uitării odată cu închiderea personajului titular în fatidicul serrar. „*Și restul e tăcere*”...

**Teatrul Metropolis – Hamlet de William Shakespeare. Adaptarea:** Alice Georgescu, după textul original și variantele de traducere folosite în spectacolele lui Alexandru Tocilescu, Vlad Mugur și Liviu Ciulei. **Regia:** László Bocsárdi. **Decorul:** József Bartha. **Costumele:** Judit Dobro Kothay. **Muzica:** Árpád Köncsey. **Miscare scenică:** Fatma Mohamed. **Light design:** Tamás Bánya. **Cu:** Marius Stănescu (*Hamlet*), Sorin Leoveanu (*Claudius*), Florin Zamfirescu (*Fantoma*), Alexandru Repan (*Polonius*), László Mátray (*Laertes*), Cristian Moțiu (*Horatio*), Sorin Dobrin (*Rosencrantz*), Alin Tegaș (*Guildenstern*), Romeo Tudor (*Preotul*), Diana Cavallioti (*Gertrude*), Ioana Anastasia Anton (*Ofelia*), Coca Bloos (*Un gropar / Lucianus*), Igor Caras (*Ajutorul de gropar / Actorul Regină*). **Data reprezentației:** 15 ianuarie 2009.