

Daria DIMIU

Constelația HAMLET

Un festival dedicat celui mai mare dramaturg al tuturor vremurilor este, în sine, o întreprindere gigantică. De la această premisă nu cunosc grade de comparație pentru a reda cât de mult crește în greutate, de la ediție la ediție, miza, calitatea și amploarea **Festivalului Internațional Shakespeare**. Nu numai că ediția din 2010 a fost integral dedicată celei mai cunoscute, respectate și cercetate piese a Marelui Will, dar ea a și reunit reprezentații vădit diferite în ceea ce privește concepția și realizarea. În perioada **23 aprilie – 4 mai 2010**, la Craiova s-a desfășurat cea de-a **VII-a ediție**.

Ca să pui pe picioare o asemenea manifestare și să năzuiești la concretizarea ei în cele mai bune condiții omeneste posibile, contactele (verbale, telefonice, via mail etc.) se pornesc și se derulează cu nesfârșite luni (în multe cazuri, cu un an și mai bine) înainte. Rămăseseră câteva zile până la Paști, când publicațiile din capitală au vuit că Primăria Municipiului București și-a retras sprijinul. Cele câteva zile de cod roșu aviatic din toiu lă aprilie au împiedicat sosirea unora dintre invitați, inclusiv a trupei japoneze.

În cuvântul de deschidere, Emil Boroghină – directorul Fundației „Shakespeare”, al Festivalului Internațional Shakespeare și vicepreședinte ales al nou-createi Rețele Europene a Festivalurilor Shakespeare – a subliniat că în actuala ediție se regăsesc „numai spectacole de o mare modernitate, spectacole ale secolului XXI”.

Pentru specialiști, așa cum a fost conceput și cum s-a derulat – în pofida spărturilor provocate de diminuarea fondurilor și de codul roșu aviatic –, montările prezentate *live* sau înregistrate abordează piesa dintr-un mereu alt unghi, făcând din câte un alt aspect linia de forță. Dincolo de criteriul valoric, spectacolele selectate se îmbină și se completează pe o linie teoretică, propunând noi răspunsuri unor întrebări eterne.

Decorul neobturat de cortină al primului spectacol programat amintea de una dintre temele deseori exploatate în montările *Hamlet*, respectiv aceea de „a pune lumii oglinda-n față”. În apele parcă neîntrerupte a nouă măsuțe de machiaj așezate în linie se reflecta o sală în mod surprinzător abia pe trei sferturi plină. Bănuiesc că spectatorul obișnuit, trecând pe lângă edificiul teatrului sau aflând pe canale media că ediția curentă e axată pe o singură piesă va fi socotit că poate afla despre ce e vorba în oricare dintre zile, mai ales nu pe 23, când are o onomastică în neam sau între vecini.

Dacă aceasta va fi fost măcar parțial socoteala, cu siguranță că un imaginar sondaj de opinie alcătuit seară de seară și centralizat la finele celor douăsprezece zile de Festival craiovean ar fi scos la iveală rezumate diferite, având ca punct comun doar moartea personajului titular.

Pornind de la universalitatea Marelui Will și de la îndemnul de a-i aborda *tabula rasa* scrierile, o încercare de a subsuma fiecare manifestare unei expresii latine celebre s-a ivit ca firească.

Încă din timpul festivității de deschidere, decorul *Hamlet*-ului regizat de **Oskaras Korsunovas** la Teatrul Municipal „O.K.” din Vilnius (Lituania) era vizibil: nouă măsuțe de machiaj aranjate în linie, cu câte un scaun banal în față. De o

parte și de alta, parțial ieșite din pantalonii mult avansați spre centrul scenei, câte un stativ cu costume negre. Lumina se aprinde în sală pentru intrarea actorilor. Totul evocă teatrul: mașina de fum la vedere împrăștie un miros plăcut când funcționează, reflectoare fixe creează o perdea de lumină. Ei repetă replica de început a piesei, „Cine-i acolo?“, îmbrăcând-o în diferite tonuri, intensități și modulații până se suprapun într-un vacarm. Singur în scenă și ocupat cu rearanjarea pieselor de mobilier, Claudius recapitulează pe ton scăzut ceea ce îi va spune ulterior prințului („e-n orânduirea firii...“), doar unele cuvinte fiind audibile. O mogâldeată în mantie neagră și cu nas roșu, de clown, se agită permanent în jurul lui, fără să-l incomodeze în mișcări. La apariția celorlalți, uzurpatorul legitimat prin căsătoria incestuoasă își reia tirada și o spune nemișcat, aproape alb, ca dintr-o suflare – expresie a regimului de teroare instaurat.

Polonius aduce la cunoștință cuplului regal că moștenitorul e nebun. Parcă pentru a-l confirma, Hamlet se șterge pe față și aruncă șervețelele demachiante în toate părțile. La intrarea actorilor, prințul își pune o mască de... *Zorro* – personaj care, grație cinematografiei, a devenit cel mai accesibil și apropiat simbol al dreptății și curteniei.

Replica „*Horatio, mor. Să spui povestea mea*“ e intercalată înainte de scena rugii neizbutite a lui Claudius. Secvența cu norii are loc după scena cu Yorick!

Când primii doi bărbați în stat înscenează plimbarea Ofeliei, aceasta este îmbrăcată în alb. În timpul preumblării ei pe fundal, în avanscenă regina relatează împrejurările curioase ale morții fetei.

Horatio își face o mască asemănătoare celor purtate în teatrul *Nô* de spiritele malefice. Gertrude soarbe moartea de pe buzele craniului.

Apărând de câteva ori în rochie albă, cu mărgeluțe la gât și cu trăsături delicate, șobolanul alb denotă că adevărata amenințare trebuie căutată mai profund.

Ritmuri belicoase de tobe. În secvența finală, când dulcele prinț abia apucă să spună ultima propoziție, Horatio maimuțărește un cazacioc. Și totul devine dureros de clar.

Întâlnirea-eveniment cu **Robert Wilson** a fost urmată de înregistrarea spectacolului *Hamlet – un monolog* (producție Change Performing Arts din Milano), apoi regizorul a avut bunăvoința să răspundă la trei întrebări din public. Recitalul în sine a pornit cu o prelungă tăcere.

Nu intenționase inițial să facă teatru, dar o serie de întâmplări și de întâlniri marcante l-au condus înspre această zonă. Bunăoară, el declară că de la un copil atins de o formă gravă de autism „am învățat să gândesc în termeni de structură“.

Unii antropologi cred că sunetul, limbajul e ulterior mișcării. În cazul reprezentăției în cauză, mișcarea fusese construită cu un an înainte de a începe lucrul pe text. Spectacolul e conceput ca un *flashback* al prințului muribund. Wilson își încadrează spectacolul între două replici încredințate de Shakespeare personajului titular: „*De-aș avea timp...*“ („*Had I but time...*“), respectiv „*Și restul e tăcere*“ („*The rest is silence*“).

Profilat pe un fundal siniliu, Hamlet zace pe o piramidă obținută prin suprapunerea unor panouri negre de diferite dimensiuni. Solo-show-urile au devenit de ceva vreme o adevărată modă. Reprezentarea luxuriantă a tragediei în formă monologată iscă interpretului nenumărate probleme și ridică deseori dubii spectatorului. Prezența unei singure persoane inerente diminuează frumusețea solilocviilor, fie și numai pentru că îi solicită receptorului un gen diferit de concentrare. Fundalul sonor alcătuit din elemente naturale (clipocit de apă, șuierat de vânt) evocă solitudinea și pustiul.

Hamlet de W. Shakespeare.
Regia Lee Yun Taek (Street Theatre Group din Miryang, Coreea de Sud).



În pasajul *Words, words, words*, pana folosită devine stilet, tigva lui Yorick zornăie, scrisoarea cu „preaînfrumusețatei Ofelia” e dosită într-o mânăcă...

În sala Teatrului Liric „Elena Teodorini”, la ora fixată pentru producția Teatrului „Ryutopia” din Niigata (Japonia), a început proiecția video a acestui spectacol. După cum era întrucâtva de așteptat, *Hamlet*-ul nipon desprinde din multitudinea de teme pe aceea a onoarei. De la prima replică până la sfârșitul proiecției trec două ceasuri. Timp în care, înveșmântat în samurai, protagonistul stă îngenunchiat în centrul rampei. În spatele lui se desfășoară întreaga acțiune propriu-zisă, ceea ce îngreunează receptarea pentru orice spectator nefamiliarizat cu sistemul de semne al stilului *Nô*. Bunăoară, Laertes își povățuiește sora să nu dea atenție avansurilor prințului, deși Hamlet e chiar în fața lor, dar pare absent, sub povara celor aflate.

Fantoma apare pe punte, în umbră, cu coroana pe cap și acompaniat de pian. Vocea-i e severă când îl mandatează pe prinț să salveze onoarea familiei. Interesant e că, deoarece Hamlet încă nu s-a ridicat, pe Polonius îl străpunge unul dintre actori.

Pe fundal, cele trei personaje secundare (care-s pe rând străjeri și actorii din secvența teatrului în teatru) au mișcări de păpuși cu mecanism defect. Când execută vreo mișcare, corpul păpușii are o inerție, un balans înainte și înapoi cu viteză treptat diminuată, inerție pe care corpul viu o respectă cu strictețe.

În scena sosirii trupei ambulante, Prințul începe să vorbească înainte ca actorii să îi intre în raza privirii, părând astfel că îi invocă.

Înnebunită de dubla pierdere (tatăl ucis, iubitul trimis în Anglia), Ofelia despletită are gesturi de păpușă gata de dezmembrare (transgresează stiluri tradiționale, intrând din *Nô* în *Kabuki*). Cântecul ei – străbătut la fiecare două versuri de răsete

Hamlet de W. Shakespeare. Regia E. Nekrosius (Teatrul „Meno Fortas” din Vilnius).



cristaline de copil fericit – conferă personajului o marcantă notă de stranietate, iar spectatorului îi sporește compasiunea.

În timp ce îi împărtășește lui Laertes planul de duel, Claudius rupe scrisoarea primită de la Hamlet, ca să nu existe niciun document al revenirii prințului. Personajele-păpuși și primul gropar alcătuiesc cortegiul funerar. În scena luptei, actorii redau încheștarea cu Pirrus. La cursa de șoareci, asistența stând pe coridor.

Producția Teatrului Polonez din Wrocław (regia: **Monica Pecikiewicz**) și-a propus să aducă tragedia shakespeareană în mileniul III, șocând. Spectacolul începe cu un Claudius tânăr, sculptural și rece, care întâi își anunță, sec, căsătoria, apoi abordează problemele regatului: reîntoarcerea lui Laertes în Franța, înnegurarea lui Hamlet... *Prințul danez* (Michał Majnicz) fiind prea abătut și prea absent ca să mai vadă vreo fantomă, *Horatio* (Mariusz Kiljan) îi aduce la cunoștință uciderea mârșavă. Horatio povestește că se zvonește că pe rege l-ar fi mușcat un șarpe în grădină, dar că, de fapt..., și rostește o parte din revelațiile Duhului. El își sfătuește fostul camarad de la Wittenberg să nu-și pângărească mâna cu sângele mamei. Destăinuirea având loc în plan îndepărtat, în timp ce prințul stă pe un scaun, iar fostul coleg de la Wittemberg îi șoptește în ureche, pentru spectatorul avizat asemenea temerară ipoteză regizorală constituie o nouă propunere de teatru în teatru, unde nu moștenitorul de drept al coroanei este regizorul, ci singurul om în care se încrede.

Pe fundalul transformat într-un imens ecran, imaginile se succed în funcție de scenă și secvență. La un moment dat, cu litere ca de neon se poate vedea clar: „*Motel OFELIA – Vacancies*”, iar scena dintre cuplul regal și Polonius (când acesta le citește scrisoarea trimisă de Hamlet Ofeliei) e ilustrată cu... perii și piepteni!

Polonius (Adam Cywka) poartă guler alb, clerical, pe sub jiletca neagră, ceea ce, pentru o țară profund catolică precum Polonia e o opțiune surprinzătoare. Șambelanul e capul unei familii disfuncționale: în cunoscuta scenă cu povețe către Laertes, printr-o simplă coborâre a tonului și nuanțare a semnelor de exclamare, Polonius își repede fiul, apoi literalmente îl lovește sub centură. Ulterior, tatăl precaut vorbește cu Reynaldo la mobil și-i dă instrucțiuni despre cum să-i iscodească fiul, dar se întrerupe când o vede pe Ofelia umblând ca somnambulă.

În plan îndepărtat, în dreapta, o încăpere cu pereți de sticlă servește oarecum de lupanar regal: întâi Gertrude se contorsionează printre curteni, ceva mai târziu e cuprinsă de niște pofte pe care Claudius, preocupat de cu totul altceva, nu i le împărtășește.

Ofelia ignoră sfaturile fratelui ei care, în aparența lor chibzuită, ascund bizare tendințe incestuoase. După plecarea lui Hamlet, în difuzoare se aude monologul „*A fi sau a nu fi*” rostit de fată în chip de rugăciune.

Premergător întâlnirii din iatac, fundalul este împărțit în nouă pătrate egale, ca de supraveghere. Pentru scena iatacului, de sus coboară o ștangă de care e aninată tapiseria în dosul căreia să fie străpuns șambelanul. Inorogul alb proiectat este singura imagine renașcentistă, și tocmai prin incidența ei unică uimește. Mai ales că nici nu slujește strict din punct de vedere dramatic.

În rochie albă, Ofelia își împlântă repetat pumnalul în zona pieptului. Lichidul roșu se prelinge în valuri de maxim impact vizual pe podeaua albă. Ieșind din personaj, interpreta arată publicului că jungherul e un instrument cu lama boantă și acționat de un arc, apoi se așază pe un taburet din extrema scenei și face total abstracție de numărul privitorilor. Partenerii de scenă, redeveniți și ei „civilii”, încearcă să o liniștească, însă nemulțumirea fetei crește, așa că ulterior cel care a fost Horatio o îneacă în vana din care Claudius ieșise cu câteva momente în urmă, apoi tânărul își reia rolul și spectacolul continuă.

Filmat la Bouffes du Nord, *Tragedia lui Hamlet*, regizat de **Peter Brook**, captivează prin simplitate. Prințul este, prin naștere, educație și comportament, *primus inter pares*.

Înainte de începerea proiecției, George Banu a mărturisit că, lui personal, îi lipsește scena finală din spectacol, suprimată la transpunerea pe casetă: toate personajele decedate în timpul tragediei erau întinse pe jos; privind cerul, Horațiu relua replica de început a piesei: „*Cine-i acolo?*”. Totodată, ilustrul critic a subliniat pariul lui Brook – de a monta piesa cea mai complicată în decorul cel mai simplu: *à vol d’oiseau*, spațiul de joc acoperit cu o simplă mochetă dreptunghiulară poate fi luat drept pagina pe care se va înscrie „hronica” personală a personajului titular.

Pornind de la premisa că spectacolul vrea să repovestească, nu să reinterpreteze *Hamlet*, Peter Brook a redus textul cam cu o treime, lăsând doar ceea ce se leagă strict de traiectoria personajului titular. Mai mult, a renunțat și la personajul Fortinbras (ca dublă apariție și orice referire), deoarece statutul lui de prinț ar risca să sugereze începuturile unei dictaturi.

Optând pentru simplitate în interpretare, regizorul imprimă maximă concizie și în scenografie. Cromatic, sobrietatea albului (*Polonius* și fiica lui) și a negrului (*Hamlet*) ar putea fi considerată ca o referință tacită la protestantism, în antiteză cu bogăția culorilor din vestimentația celorlalți.

Distribuția internațională este redusă la esență: actorul de culoare Adrian Lester este *prințul Danemarcei*, iar Scott Handy – bunul lui prieten, *Horatio*;

Polonius (Bruce Myers), *Ofelia* (Shantala Shivalingappa, dansatoare de Kuchipudi), *Claudius* și *Fantoma* (Jeffery Kisson), *Gertrude* (Natasha Parry).

Dincolo de tragedia individuală sau de latura metafizică, textul lui *Hamlet* este un insistent apel la memorie: Duhul îi spune fiului „să nu mă uiți”, prințul o forțează pe mamă, în scena medalioanelor, să își aducă aminte de cel răposat, iar când este el însuși pe punctul de a părăsi această lume, îl însărcinează pe Horatio să îi perpetueze povestea. Pe acest imperativ al amintirii se centrează recitalul actorului polonez **Piotr Kondrat**, prezentat în aer liber, la Portul Cultural Cetate.

În decorul natural oferit de un iaz din apropiere, străjuit de o salcie bogată care, prin simpla ei prezență, includea destinul nefericit al Ofeliei, tânărul actor polonez a adus un omagiu actorilor de origine israelită, căzuți victime vicisitudinilor istoriei.

Din păcate, cadrul nocturn, pâlparea lumânărilor presărate pe iarbă, umbrele prelungi trasate de flăcări, jerbele de foc ivite parcă din apă, amplificarea în difuzoare a șoptelilor, combinate cu stativele înalte din fundal pe care erau adăugate craniile au creat o atmosferă terifiantă, de unii dintre spectatori chiar asociată practicilor *voodoo*.

Varianta lui *Hamlet*, prezentată de Teatrul Schaubühne din Berlin (regia: **Thomas Ostermeier**), se apropie cel mai mult de strigătul *Vindicta mihi!* („Răzbună-mă!”), presupus a fi fost des auzit în epoca elisabetană, când *Tragedia spaniolă* de Thomas Kyd, acel *Ur-Hamlet*, istoria sângeroasă recentă și gustul senecan alimentaseră așa-numitele *revenge plays*.

În profunzimea sălii, semimască de jaluzele verticale, se zărește o masă prelungă în jurul căreia stau personajele ca la o agapă nereușită. Spectacolul efectiv începe cu „A fi sau a nu fi” proiectat pe fundal, încât înregistrarea pare că absoarbe realitatea. Imediat după „poate să visezi”, printr-un tur al camerei de filmat, personajele-oaspeți invadează ecranul, ca într-un efort tehnic de a memora principalii vinovați.

Detășat de grup, Hamlet mănâncă dintr-o gamelă. Pământ. Pe scena aparent goală urmează să se sape mormântul defunctului rege. Cu funcția lor declanșatoare de haz, dar privați de vorbe, cei doi gropari (aici cu bască) se tot căznesc – alunecând, lovindu-se, azvârlind pământul în direcții greșite – să-i construiască fostului suveran adăpostul cel mai trainic dintre toate.

După ce văduva îndurerată dă să leșine – genuin, suntem tentați să o credem –, după ce presară pământ pe coșciugul soțului și se întoarce sprijinită spre fundul scenei, masa avansează pentru noua uniune regală. Ritmuri orientale o însoțesc pe mireasa Gertrude care, în cursul unui dans frenetic, se transformă în Ofelia. Excepțională prestația actriței Judith Rosmair în ambele roluri, dar ce dovedește ea, regizoral?

Asemenea dedublare ar fi motiv suficient pentru nebunia prințului. Mai ales, că în calitate de mireasă, mama-mătușă îi cântase fiului în toiul nunții o lunguroasă melodie franceză la microfon, în textul căreia se distingea clar „căci tu ești dragul meu”.

După replica (transcrisă conform supratitrării folosite) „*Vremile sunt sucite. Ce soartă rea de-a fi născut pentru a le pune din nou pe făgaș*”, Hamlet nu găsește altă modalitate mai bună de a-și proba nebunia decât imitarea sindromului Tourette. Totuși, mă tem că, în cavalcada de obscenități – proprii episoadelor de criză în

Dans tradițional, originar din Sudul Indiei. Este cunoscut pentru grație și încărcătură dramatică. Mișcările lui sunt tratate în *Natyasastra*, cel mai vechi tratat dramatic cunoscut din lume.

Hamlet de W. Shakespeare. Regia Monica Pecikiewicz (Teatrul Polonez din Wrocław)



această boală – și nu corelarea textului cu studiul psihiatric, ci montarea a avut cea mai mare priză la public.

Interesant este că Polonius, în calitate de al doilea om în stat, nutrește el însuși intenția de a lua puterea: furișându-se la mormântul proaspăt, șambelanul scoate din pământ coroana, și-o pune pe cap, se admiră într-o oglinjoară, dar ascunde iute podoaba în țărână când Ofelia îl strigă, disperată, din culise.

Prințul se îndoiește de esența Duhului, dar se încrede în puterea precedentului, și de aceea vrea să organizeze „cursa de șoareci”: „*Totul e teatru, și totuși e realitate*”. Pentru această secvență, Hamlet însuși participă, în chiloți negri de dantelă și jartiere.

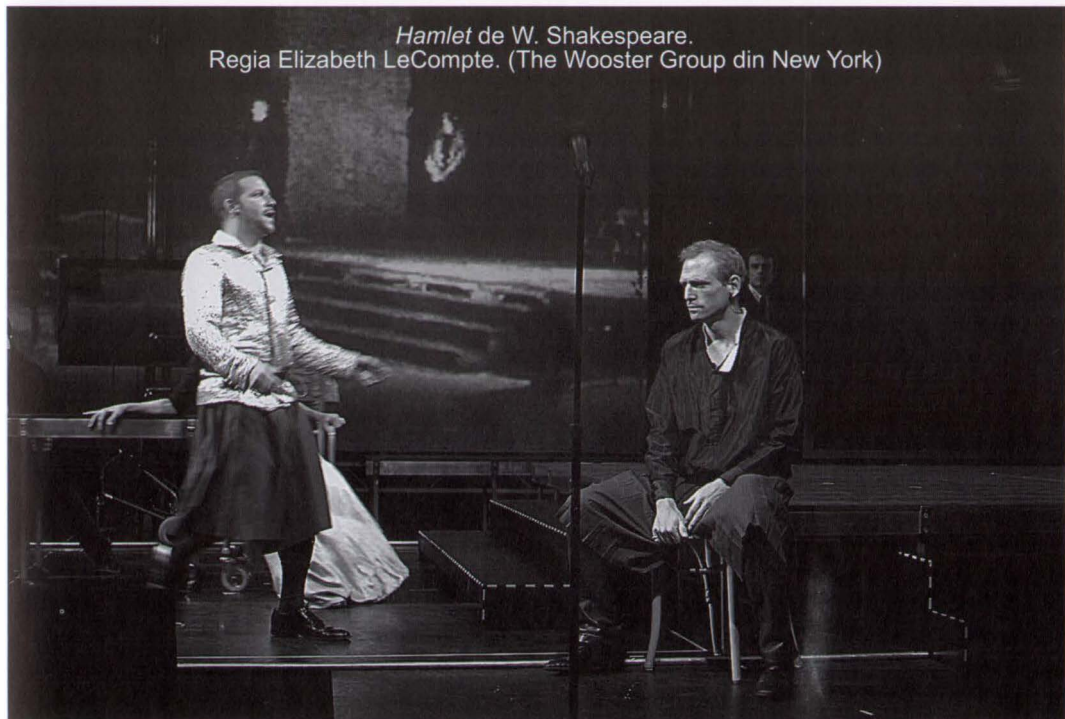
Claudius nu se roagă, ci se confesează întâi publicului, ca la grupurile de consiliere înjghebate pe baza programelor americane de autoajutorare.

Premiera Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, *Doar Hamlet. Spectacol-eseu după Shakespeare* (regia: **Alina Rece**), solo-show-ul cu Adrian Andone a fost singurul spectacol programat în sala „I.D. Sârbu”.

Decorul (Viorel Penișoară-Stegaru), o structură simplă, aerisită, de lemn, evocă un ungher de catedrală sau de cavou. La distanță de construcția de lemn, un practicabil nu foarte înalt cu trape servește drept scenă și loc de înhumare. În extrema dreaptă, un dulap dreptunghiular de înălțimea unui stat de om. Costumul apropie de imaginea tradițional romantică dată personajului titular: colanți, mantie neagră, în falduri, pandantiv masiv.

După ce publicul s-a instalat și luminile au scăzut în sală, prințul intră din foaier și aprinde fără grabă 20 de lumânări-pastilă dispuse pe etajere. Adresându-i-se câte

Hamlet de W. Shakespeare.
Regia Elizabeth LeCompte. (The Wooster Group din New York)



unui alt spectator cu apelativul Horațio, prințul își spune singur povestea. Trecerea în formă narativă și opțiunea pentru persoana întâi dau valoare testimonială.

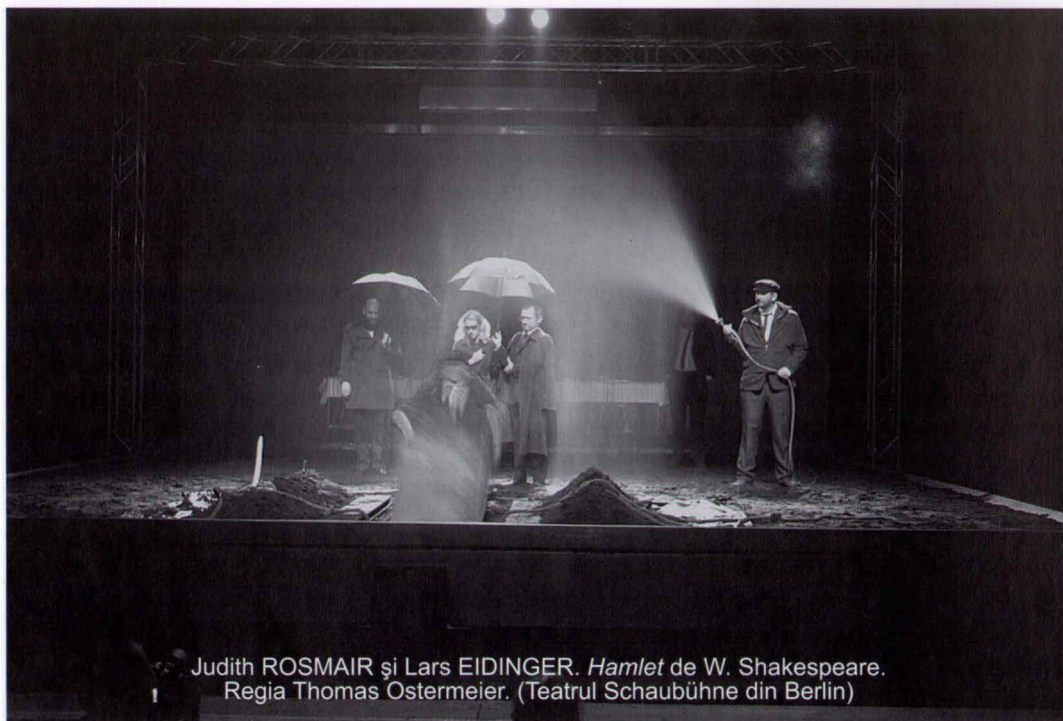
Personajele care și-au dat duhul înaintea sa în piesă apar în scenă în chip de marionete-schelet identificate prin diverse elemente ferfenițite de podoabă și costum. Pentru manevrabilitate, dar și ținând cont de rolul lor asemănător, Rosencrantz și Guildenstern sunt siamezi. Pe resturile mai late ale oaselor, Hamlet atârnă un ștergar alb, încât să le putem vedea identitatea.

Câteva rezolvări interesante: Hamlet recunoaște tigva ca fiind a lui Yorick pentru că la câteva secunde distanță descoperise pantofii încă neputreziți ai măscăriciului; Ofelia era însărcinată în momentul morții; strângând fățul la piept, „A fi sau a nu fi” capătă cu totul altă rezonanță; în timp ce-și deapănă povestea, prințul zărește perla ucigașă.

Depărtarea din ce în ce mai mare a imaginilor filmate, de la nivelul solului, când un simplu fir de iarbă pare uriaș până în necuprinsul Galaxiei, pare să ateste că peste adevărul lui Hamlet și peste tragedia existenței lui domnește un adevăr suspus și seren: *Ergo Deus est*.

Prin decorul unic – o construcție cenușie cu pantă lină și aspect stâncos – *Hamlet*-ul regizat de **Lee Yun Taek** la Street Theatre Group din Miryang (Coreea de Sud) îi dă spectatorului occidental, în primă instanță, o impresie de vetust. Însă, în spatele accentelor de tradiție teatrală regională greu accesibile publicului de pe bătrânul continent se găsesc o sumă de libertăți regizorale interesante.

Spectacolul este – fără îndoială și din cauza condițiilor geopolitice din zonă – singurul care folosește explicit personajul *Fortinbras*: după ce tânărul norveg cere permisiunea ca, în drum spre Polonia, să traverseze regatul danez, o groază de



Judith ROSMAIR și Lars EIDINGER. *Hamlet* de W. Shakespeare.
Regia Thomas Ostermeier. (Teatrul Schaubühne din Berlin)

soldăți înfășurați în mantii roșii invadează scena, coborând de pe laturile amfiteatrului. Pe acest fond cazon, al amenințării de la graniță, la buza scenei are loc înmormântarea regelui legitim. În cadrul scurtei ceremonii funerare, regina cernită – în acord cu remarca din timpul *Cursei de șoareci* – exagera vădit cu tânguirea. Un Claudius tânăr și hotărât (Lee Seungheon) ține cuvântarea despre pripita nuntă chiar pe marginea gropii, adăugând – în mod surprinzător – că, în contextul dat, și stafiile ar aproba acest eveniment.

Astfel, publicului i se dă de la început „cheia” protagonistului: *Hamlet* (Ji Hyunjun) este extrem de trist și abătut, preferă singurătatea oferită de colțul de natură de la marginea castelului, unde se află și mormântul tatălui. După ce smulge din vioară un cântec trist, prințul cade, istovit, într-o rână și, în starea incertă dintre somn și veghe, își vede părintele ridicându-se din locul de veci. Destăinuirea este rezolvată gestual: întrucât muritorilor nu le e dat să audă glasul celor de dincolo, prințul este cel care, prin cuvinte disperate, ne dă de știre – „crimă?... unchiul meu!... mama!?” – despre cele aflate.

Ulterior, spectacolul ridică o altă interesantă ipoteză: prințul îi relatează Ofeliei cele împărțșite de fantomă. Shakespeare nu ne spune că acest lucru s-ar fi petrecut, dar descrierea amănunțită a stării de răvășire în comportament și vestimentație a prințului furnizată de fată lui Polonius în virtutea ascultării filiale justifică o asemenea presupunere. Mai mult, în varianta sud-coreeană, șambelanul cere să fie pedepsit, fiindcă moștenitorul tronului a înnebunit, iubindu-i fiica – lucru inacceptabil în buna rânduială ierarhică.

Curtenii trădători Rosencrantz și Guildenstern devin personaje feminine voluptuoase, îmbrăcate în alb și negru. Arma pe care mizează Claudius când îi trimite în

preajma prințului este tocmai capacitatea lor de seducție. Ei nu-și găsesc sfârșitul în călătoria în Anglia, fiindcă schimbul scrisorii cu pecete – chiar dacă justificat din punct de vedere logic – ar păta întrucâtva protagonistul. Din contră, personajele lor sunt salvate prin crearea unei noi traiectorii dramatice: în secvența finală, a duelului, Claudius, amenințat de prinț, se retrage tot mai mult și le cere celor doi supuși să-l apere. Ei îi fac, inițial, stăpânului pavază din corpurile lor, însă când prințul îi salută cu spada, conform codului de eleganță în scrimă, îi răspund la fel și se trag în lături.

Apariția trupei itinerante mută din nou centrul de greutate. Comedienii cu măști tradiționale acceptă să învețe cele „12–13 rânduri” scrise de Hamlet, care joacă, în mijlocul lor, în mouse trap, îmbrăcat în alb exact cum fusese *Duhul*, fiindcă „rostul teatrului e să oglindească Firea”.

Încheierea Festivalului a aparținut mult așteptatului *Hamlet* regizat de **Nekrosius** la Teatrul „Meno Fortas” din Vilnius.

Întreaga concepție scenografică trimite la un timp medieval sau chiar mai îndepărtat, justificând și credința, și cruzimea.

Apa, ca element, guvernează întreaga producție: *Duhul* îi înmânează lui Hamlet cel tânăr un bloc de gheață în miezul căruia e încheștat un pumnal, Claudius zdrobește zorzoanele de gheață atârinate de candelabru, în timpul unei poetice scene, Ofelia cade în apă – ceea ce îndreptățește presupunerea că, ulterior, moartea ei va fi fost accidentală –, Hamlet nu îl străpunge pe Polonius pe după perdea, ci îl... îneacă într-un pahar cu apă (deși e prea puțin verosimil ca șambelanul chirchit într-o cutie în scopul de a iscodi să fi putut realmente auzi printr-un amărât de tub), picături fine, prăbușite de sus, se prefac în boabe grele la contactul cu discul metalic central, și își continuă drumul în jos cu zgomot amenințător.

Fantoma este introdusă în scenă de Horațio, care îl leagă pe prinț la ochi. Tatăl decedat interacționează puternic senzorial cu tizul său viu. Cutremurat, prințul danez pornește la îndeplinirea misiunii lui prin noi schimbări de accent, unele cu totul năucitoare. Înfățișându-le actorilor (apăruți la castel fără niciun fel de introducere) planul, aceștia dau din cap a neîncredere și, nevrând să fie părtași, o strigă pe Ofelia. Instrucțiunile privitoare la joc i se adresează lui Horațio..., ca, de altfel, și mărturisirea că e nebun doar dinspre Nord-Vest... Conversația – devenită de referință în teorie – despre regatul Danemarcei ca închisoare se înfiripă cu Claudius, înainte de începutul piesei în piesă, iar în replicile referitoare la flaut și la cât de ușor poate fi manevrat, interlocutor este Polonius.

Din punct de vedere teoretic, cea mai valabilă idee este aceea că Ofelia a fost înnebunită.

Secole s-au scurs de când tragedia prințului danez fascinează lumea teatrului și a literelor. Teme și subteme au fost depistate, studiate și reprezentate din toate unghiurile imaginabile, fără ca intensitatea demersurilor analitice să fi diminuat cu o iotă seva textului shakespearian.

În ultima jumătate a secolului XX, teoria teatrală vorbea despre dictatura regizorului.

Curentul de reinterpretare a clasicii, ce însuflețise cvasigeneral importante scene ale lumii, riscă să-și atingă zenitul – iminent oricărui curent. Împins prea departe, în sfera exagerărilor de dragul originalității (a se citi uneori doar al șocării), acest curent ia o turnură elitistă, pierzând din vedere dimensiunea mai amplă, socială a teatrului. În condițiile actuale, caracterizate de o cutremurătoare lipsă a lecturii, am auzit spectatori – îndeosebi tineri – ferm convinși că Hamlet mai scapă mășcări, Polonius e pedofil, Gertrude – nimfomană...