

# LBRIS

We know  
books

Editor: Florea Firan

Redactor: Carmen Miloicovici

Tehnoredactare și copertă: Georgiana Opreșcu

Copyright © 2023 by Andy Lavender

*HAMLET IN PIECES* is published by arrangement with Nick Hern Books Limited,  
The Glasshouse, 49a Goldhawk Road, London, W128QP

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

LAVENDER, ANDY

**Hamlet. Caleidoscop teatral. Shakespeare reconfigurat radical în spectacolele maestrilor Peter Brook, Robert Lepage și Robert Wilson /Andy Lavender; traducere din lb. engleză de Edith Negulici – Craiova: Scrisul Românesc Fundația-Editura, 2024**

ISBN 978-606-674-344-0

I. Edith Negulici (trad.)

792

821.111



© Andy Lavender

© Scrisul Românesc

Fundația-Editura, Craiova, 2024

Tel./fax: 0722.753.922; 0251/413.763

Email: scrisulromanesc@yahoo.com

# Andy Lavender

## Hamlet. Caleidoscop teatral

*Shakespeare reconfigurat radical  
în spectacolele maestrilor Peter Brook,  
Robert Lepage și Robert Wilson*

Traducere din limba engleză de Edith Negulici

Scrisul Românesc  
Fundația – Editura



## CUPRINS

PREFAȚĂ | 5

MULȚUMIRI | 7

## 1. HAMLET – TEATRUL ÎN TEATRU | 13

*Punctul de plecare* | 13*Variante* | 16*Practica teatrală renescentistă: inefabilul Hamlet* | 22*Longevitatea lui Hamlet* | 31*Sursa teatrului* | 51*Hamlet - caleidoscop teatral* | 55

## 2. „QUI EST LĂ” • PETER BROOK | 57

*Ultimul cuvânt* | 57*Puncte de plecare* | 63*Arta colaborării: procesul de creație teatrală a lui Peter Brook* | 72*Creuzetul: spectacolul lui Brook* | 75*Scena din deschidere* | 79*Repetițiile (intervenția regizorală)* | 82*Actorii și actoria* | 86*Replicile piesei* | 91*Principii fundamentale* | 95

## CRONICILE SPECTACOLUI „QUI EST LĂ” | 101

*Peter Brook. Esența lui Hamlet* | 101*„Hamlet ca punct de plecare pentru Peter Brook”* | 106*„Odiseea lui Peter Brook”* | 109*„Cine este Hamlet, la urma urmei?”* | 112

**3. ELSINORE • ROBERT LEPAGE | 125**

Sediul | 125

*Game, set, meci... premiera spectacolului „Elsinore”* | 121

*Artistul ca interpret unic* | 127

*Reconfigurarea spectacolului* | 132

*Reconfigurarea spectacolului până la final* | 143

*Fantoma din mașinărie: Elsinore și tehnologia* | 154

*Metateatrul și transformarea* | 163

*Cronicile spectacolului „Elsinore”* | 167

*Metamorfozele spațiului scenic: „Elsinore” (...) de Robert Lepage* | 169

*Actorul și scenotehnica: „Elsinore”* | 170

**4. „HAMLET: A MONOLOGUE” • ROBERT WILSON | 177**

*Întoarcerea acasă* | 180

*Înapoi la planșeta de desen* | 182

*În sala (liniștită) de repetiții* | 189

*Montarea spectacolului* | 198

*Despre a nu fi Hamlet* | 203

*Hiperteatrul* | 212

*Bebelușul care visează ca un geniu* | 215

*Cronicile spectacolului „Hamlet: a monologue”* | 218

*„Hamlet: a monologue”, spectacol de Bob Wilson* | 220

**5. HAMLET • DECUPAJ REGIZORAL | 223**

*Reinterpretare* | 223

*Reconfigurări shakespeareiene în montările postmoderne* | 225

*Hamlet reconfigurat* | 234

*Întrebările imediate ale teatrului* | 242

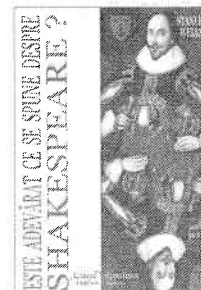
**6. PUNCTUL DE SOSIRE | 253**

**DESPRE AUTOR** | 263

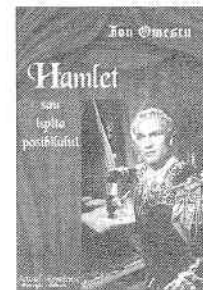
Cărți din aceeași colecție  
apărute la „Scrisul Românesc”



William Shakespeare,  
*Romeo și Julieta*,  
Traducere de Șt. O. Iosif,  
Ediție îngrijită și Prefață de Florea  
Firan, 2007, 164 p.



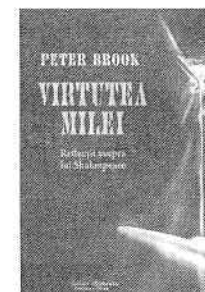
Stanley Wells,  
*Este adevărat ce se spune  
despre Shakespeare?*,  
Traducere de Iolanda Mănescu,  
Ediție îngrijită de Florea Firan,  
2008, 168 p.



Ion Omescu,  
*Hamlet sau ispita posibilului*,  
Traducere de Maria Ivănescu,  
Ediție îngrijită și Postfață  
de Florea Firan, 2010, 260 p.



Paul Edmonsol, Stanley Wells,  
*Sonetele lui Shakespeare*,  
Traducere de Iolanda Mănescu  
și Aloisia Șorop, Ediție îngrijită  
de Florea Firan, 2010, 210 p.



Peter Brook,  
*Virtutea milei. Reflecții  
asupra lui Shakespeare*,  
Traducere de Edith Negulici,  
Editor Florea Firan, 2020, 112 p.



## 1.

## Hamlet – teatrul în teatru

„...iată motivul întreruperii mele”  
William Shakespeare, *Hamlet*, 2.2

**Punctul de plecare**

În decurs de un an, între 1995 și 1996, trei spectacole extraordinare au fost create de trei personalități ale teatrului mondial: *Qui Est Là*, regia Peter Brook, *Elsinore*, regia Robert Lepage și *Hamlet: a monologue*, regia Robert Wilson. Fiecare a reprezentat câte o variantă – măcar parțială – a piesei *Hamlet*, de Shakespeare. Niciunul dintre regizori nu a abordat piesa într-o manieră obișnuită. Lepage și Wilson „au jucat” amândoi în propriile one-man show-uri (Lepage a avut dublură). Monologul lui Wilson a fost mai liber, bazându-se pe imagini scenice uimitoare și pe un sound design sofisticat. Spectacolul lui Lepage a constituit o adevărată performanță tehnică, folosind display-uri rotative, diapozitive, videoproiecții și efecte computerizate live pentru voce și imagine. Montarea lui Brook a fost o perspectivă asupra posibilelor montări ale lui *Hamlet* într-un cadru îndrăzneț: actorii au analizat piesa în lumina abordărilor teatrale a cinci regizori europeni emeriți (Stanislavski, Meyerhold, Craig, Artaud și Brecht) și a unui maestru al teatrului Nō din secolul al XIII-lea, Zeami. Cinci ani mai târziu, Brook a montat o producție integrală a piesei. Spectacolul fiecărui regizor a fost așteptat cu nerăbdare și a fost extrem de controversat.

Eu locuiesc la Londra. Am văzut *Hamlet: a monologue* și *Qui Est Là* la Paris, iar *Elsinore* la Bruxelles. Ulterior, am revăzut

spectacolele și personalul implicat în montarea lor în turnee la Londra, Amsterdam, Paris și Québec. Menționez acest lucru pentru a evidenția natura cosmopolită a producțiilor și locul deosebit pe care îl ocupă în peisajul teatral mondial. Am făcut parte din public, în scopuri profesionale, scriind despre fiecare spectacol pentru rubrica de artă dedicată evenimentelor teatrale din străinătate – cele atât de atrăgătoare, încât recenzii despre ele circulă chiar și în țările în care producțiile nu au turnee (*Qui Est Là* și *Hamlet: a monologue* nu au fost montate în Marea Britanie). Departamentele de publicitate (și, într-o oarecare măsură, ziarele) plătesc pentru a face reclamă evenimentelor teatrale recunoscute la nivel internațional. Acestea nu sunt show-uri de mare anvergură gen *Miss Saigon* sau *Cats*, care au figurat multe stagiuni în repertoriul Teatrului West End din Londra, înainte de a fi clonate și reproduse în capitalele teatrelor din întreaga lume. Cele trei variante *Hamlet* au, în felul lor, influențe globale considerabile, însă oferă o alură mai exclusivistă. Fiecare producție constituie o abordare unică a unui text clasic de către un regizor influent. Fiecare metamorfozează identitatea ca artă – sau ca „artă-divertisment”: teatrul de artă care pare mai degrabă provocator decât necunoscut.

Aceasta este într-adevăr o activitate selectă, demnă de o clientelă internațională. Eu nu am văzut niciunul dintre aceste spectacole „acasă”, până când *Elsinore* n-a venit în turneu la Teatrul Național din Londra. A trebuit să devin turist. Dar apoi însăși companiile de teatru au devenit itinerante, călătorind dintr-o capitală culturală în alta. *Qui Est Là* a fost prezentat mult timp publicului său parizian la teatrul lui Brook, Théâtre des Bouffes du Nord din Paris și *Hamlet: a monologue* a avut premiera la Alley Theatre din Houston, Texas, în coproducție. Niciunul dintre aceste spectacole n-ar fi fost realizat (sau realizat în felul în care au fost realizate) dacă n-ar fi făcut turnee internaționale. Și aici identitățile celor trei regizori funcționează

ca o marcă. Teatrul lor este un produs cultural global, care poartă pecetea numelui lor. Desigur, putem spune același lucru și despre Shakespeare<sup>1</sup>.

Emoția oferită de fiecare producție constă în aparentul radicalism al abordării. *Hamlet* este o piesă reprezentativă a teatrului mondial, preluată – aproximativ în același timp, în mod straniu – de trei dintre cei mai străluciți creatori de teatru ai lumii occidentale. S-ar putea să fiți de acord cu perspectiva lui W. B. Worthen – autor al mai multor cărți de teatru, editor al colecțiilor critice, al *The Wadsworth Anthology of Drama and Modern Drama: Plays/Criticism/Theory* și al seriei *Cambridge University Press Elements: Shakespeare Performance*, – conform căreia regizorii apelează la cel mai faimos fiu al orașului Stratford nu pentru a ajunge la adevărul autentic al Bardului din Avon, ci pentru „a-și autoriza demersurile creatoare, plasându-le sub semnul lui Shakespeare.”<sup>2</sup> Este, cu siguranță, un semn. Nici Brook, nici Lepage și nici Wilson nu au pretins că descoperă sensul piesei originale, însă numele lui Shakespeare a fost într-adevăr expus pentru a sugera importanța și semnificația proiectelor respective. După cum afirma Peter Brook: „Grupul nostru de actori, un grup internațional, reunit în jurul celei mai renumite piese din lume, nu poate să nu constate că *Hamlet* evocă tot felul de întrebări imediate ale teatrului.” Lepage și Wilson ar fi fost probabil în asentimentul lui. „Întrebările imediate ale teatrului” sunt ridicate de toate cele trei producții.

<sup>1</sup> Pentru o discuție despre globalizarea lui Shakespeare în secolul al XX-lea, a se vedea Michael D. Bristol, *Big-time Shakespeare*, London and New York: Routledge, 1996 și Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to The Present*, London: Vintage, 1991, pp. 231-372. A se vedea Terence Hawkes, *Meaning By Shakespeare*, London and New York: Routledge, 1992, pentru o relatare influentă a modalităților prin care operele lui Shakespeare nu oferă „sensuri finale, autorizate sau esențiale”, ci sunt folosite „ca element puternic în anumite strategii ideologice”. (n. a.)

<sup>2</sup> W.B. Worthen, *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge University Press, 1997, p.39. (n. a.)

În cazul în care nu sunteți familiarizați cu această triadă regizorală, iată câteva observații de bun simț<sup>3</sup>. Peter Brook nu mai are nevoie de nicio prezentare. Născut în 1925 și stabilit la Paris din 1970, el este considerat „principalul regizor britanic contemporan.”<sup>4</sup> Creația sa regizorală abordează combinația transculturală (*Conferința păsărilor*, 1979 și *Mahabharata*, 1985), înțelegerea proceselor neurologice (*L'Homme Qui* 1993/94 și *Je suis un phénomène*, 1998) și reevaluarea calității pieselor de teatru „clasice” (*O, ce zile frumoase!* de Beckett, 1997, *Livada de vișini*, de Cehov, 1981, reluată în 1988, și *Furtuna*, de Shakespeare, 1990). Teatrul său încearcă să se inspire dintr-o diversitate de surse pentru a atinge ceea ce este „transcendent” sau „universal”. Această tentativă este însoțită de o căutare a purității în care scena nu prezintă nimic străin. Actorii lui Brook sunt prezenți în interpretarea personajelor și, simultan, în comuniune cu ceea ce ar putea fi descris drept un fermecător simț al potențialului uman. Există un sens spiritual în implicațiile sale, evocând registrele de o măiestrie rară, asemănătoare *Zen*-ului. Pentru Brook, teatrul reprezintă un mijloc de a atrage publicul în structuri transcendente, întotdeauna mitice și metaforice.

Născut în 1957, Robert Lepage este un regizor internațional consacrat, care călătorește din Québecul natal către orașe din Japonia, Suedia, Anglia și Germania, deși în ultima vreme și-a reorientat activitatea în Québec. Este expert în folosirea improvizației ca metodă pentru creativitate, fie în one man-show-urile sale (*Vinci*, 1986,

<sup>3</sup> Pentru scurte capitole ale fiecăruia dintre cei trei regizori din același volum, a se vedea comentariile cărții scrise de Maria M. Delgado și Paul Heritage (eds.), *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1996, și Michael Huxley and Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, London and New York: Routledge, 1996. Ofer detalii bibliografice complete referitoare la fiecare regizor în parte în următoarele capitole. (n.a.)

<sup>4</sup> Huxley and Witts, *The Twentieth-Century Performance Reader*, p. 117. (n.a.)

*Ace și Opiu*, 1991 și *Elsinore*), fie în creațiile regizorale pe care le-a dezvoltat în colaborare cu alți actori, mai ales *Trilogia Dragonului* (1985-1987), *Poligraf* (1988), *Plăci tectonice* (1988-1991), *Șapte afluenți ai râului Ota* (1994-1997) și *Geometria miracolelor* (1998-1999). Punctele de plecare ale creației sale regizorale ar putea fi multiple și deconectate, însă Lepage le modelează într-o formă de teatru care transformă conexiunile tematice și vizuale și care exploatează scena pentru a crea efecte de metamorfozare impresionante, folosind adesea cele mai simple obiecte de recuzită și tehnologii de scenă. Acesta este, așadar, un teatru al imaginației. Lepage este un inovator al spectacolelor multimedia, care implică mai ales dispozitive și videoproiecții și vorbește în mod convingător despre teatru în fața publicului „hrănit” doar cu televiziune și cinema.

Robert Wilson, născut în 1944, este regizor-scenograf-light designer, incontestabil *magician* al vizualului. A creat un brand de neo-suprarealism spectaculos. Văzând spectacolul *Deafman Glance* al lui Wilson în 1971, Louis Aragon îi scria celebrului André Breton: „El este ceea ce noi toți, părinții spirituali ai suprarealismului, am visat că va veni după noi și ne va depăși.”<sup>5</sup> Acest lucru l-a făcut pe Wilson să fie acuzat de minimalism și decadență, de parcă spectacolele sale n-ar fi altceva decât imagini fanteziste. De fapt, radicalismul lui constă în îndrăzneala formalistă. A montat spectacole mai lungi decât majoritatea (*KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, prezentat timp de 168 de ore la Haft Tan Mountain din Shiraz, Iran, în 1972) și a rezistat mai mult decât orice alt artist de teatru consacrat revendicărilor reprezentației (spectacole care să transmită *clar* un anumit mesaj) în favoarea principiilor creației artistice autentice. Wilson este consacrat grație colaborărilor sale – cu Sheryl Sutton, Lucinda Childs, Philip Glass, Jessye Norman, Heiner Müller, William S. Burroughs, Tom Waits – dar este, de

<sup>5</sup> Citat în Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, p.154. (n.a.)

asemenea, apreciat ca autor definitoriu al teatrului, pictând în spațiu cu lumina și mișcarea scenică, pentru a-și exprima viziunea idiosincratică. El își vinde desenele, picturile și, în plus, este un talentat sculptor și artist creator al instalațiilor de artă. Mulți consideră că înțelegerea sa prelingvistică a formei și a dinamicii vizuale sunt inegalabile în teatru.

Toți cei trei regizori prezintă trăsături comune. Niciunul dintre ei nu poate fi considerat regizor „ocazional”, angajat pentru a monta piesele altor dramaturgi. Fiecare și-a făcut o carieră dintr-o semnătură foarte personală, obținând rezultate apreciate drept „brookian”, „lepagean” sau „wilsonian”. Fiecare constituie o știre de senzație pe prima pagină a tabloidelor și a revistelor academice. Fiecare regizor are propriul centru de cercetare și dezvoltare în domeniul artelor spectacolului. Fiecare regizor își dedică mai mult timp decât este necesar de obicei workshopurilor și repetițiilor. Așadar, această carte este, în primul rând, despre creația regizorală a trei personalități distinse și distincte.

Regia de teatru, așa cum o înțelegem, este un fenomen de la sfârșitul secolelor XIX-XX. Regizorii nu existau până atunci. Bineînțeles, cineva lua deciziile – de obicei un dramaturg sau un actor lider de trupă care răspundea adesea exigențelor sponsorului. Rolul regizorului care coordonează munca colegilor din teatru – un tehnocrat al scenei – a apărut relativ recent. Regizorul este acum perfect integrat din punct de vedere funcțional în teatrul modern, deși marca teatrului conceput ca o creație colectivă ar putea reformula ierarhia predominantă a producției. Deși sunt recunoscuți ca autori, Brook, Lepage și Wilson sunt experți în facilitarea activității unei serii de colaboratori, care devin co-creatori. Structura unei piese de teatru nu se potrivește la fel de ușor cu duopolul dramaturg-regizor. Schimbarea atribuțiilor conduce la crearea unui teatru inovator.

Așadar, *Hamlet. Caleidoscop teatral* este și despre regia de teatru într-un moment în care practicile regizorale se află într-o perioadă de tranziție. Este despre trei abordări regizorale ale *Hamlet*-ului shakespeareian. Piesa a fost de obicei considerată ca un portal prin care actorul accede la un nivel superior de evoluție. În ultima parte a secolului XX, numai în Anglia, Olivier, Burton, Pryce, Branagh, Rylance și Fiennes (pentru a numi doar câțiva actori) au interpretat rolul titular. Acum *Hamlet* nu mai este doar o provocare *sine qua non* pentru actor, ci și pentru autor.

Coincidența primelor trei abordări regizorale ale piesei *Hamlet* părea extraordinară pentru a fi ratată. Oare ce anume i-a determinat pe trei dintre regizorii de seamă ai teatrului internațional să se îndrepte spre aceeași piesă, cu aceeași intenție simultană de deconstrucție? Producțiile au considerat extrem de moderne unele teme – nebunia incestului, fratricidul, meditația și teatrul în teatru. Luată laolaltă, ele sugerează fascinația sfârșitului secolului XX față de elementele existențiale și psihologice ale piesei și față de arta teatrului. Asocierea celor trei producții ne permite, de asemenea, câteva considerații despre procesele prin care au fost realizate și despre practicile emergente ale creației teatrale. Producția integrală *Hamlet* a lui Brook închide cercul și oferă o frumoasă comparație.

Scriind această carte, inițial avusesem un obiectiv simplu: să aflu cum au fost create variantele *Hamlet*. Este ușor să mistificăm teatrul, presupunând că scriitorul și/sau regizorul este un geniu sau că actorii au un talent aparte, care îi face mai sensibili decât restul. Nu caut să neg talentul special al fiecărui regizor și nici talentul marilor actori. Însă spectacolul de teatru reprezintă o activitate de creație și, ca orice activitate, implică management și organizare, seturi de decizii, relații interumane și procese sistematizate de creativitate și producție. Un proces creativ manevrat cu iscusință are mai multe șanse să dea un rezultat eficient, chiar și în această activitate

versatilă. Am vrut să descopăr diferitele etape de repetiție ale fiecărei producții, să fac lumină asupra formării unei serii de colaboratori și să descopăr : cine ce a făcut, când și cu ce impact asupra publicului.

Am constatat că efectele repetițiilor trecuseră deja. Însă am reușit să mă apropiu suficient de mult pentru a vedea conturate diferite tipuri de producție de teatru care aveau în comun atribute interesante. Fiecare producție, de exemplu, a fost dezvoltată printr-un proces de repetiție colaborativ, parțial improvizat. Fiecare a necesitat mult timp de dezvoltare, o mare parte din el în sala de repetiții întrupând idei sau instincte. Fiecare proces pune accent pe valorificarea intuiției. Iar creația regizorală a tuturor celor trei personalități marcante ale teatrului ne aduce aproape mai ales de „teatrul teatral”, spre deosebire de teatrul *medium* pentru textele de teatru. Desigur, teatrul implică de obicei configurații ale corpului, spațiului, vocii și sunetului, în timp, pentru un public – elemente cu totul altele decât cele literare. Însă, în general, în ultimul secol, textul a dominat montările regizorale. Replicile au prioritate, iar acțiunile scenice servesc la sublinierea lor. Însă prin spectacolele *Qui Est Là*, *Elsinore* și *Hamlet: a monologue* ne aflăm în prezența a ceva destul de diferit.

Cele trei spectacole au fost realizate în centrele de creație dedicate workshopurilor și pe scenă. Au fost create cu ajutorul colaboratorilor (actori, dubluri, asistenți de regie, scenografi, light designeri, sound designeri, muzicieni). Conțin eforturile depuse la repetiții – cu excepția faptului că aceasta este mai mult decât repetiție, este realizarea a ceva complet nou pornind de la vechiul *Hamlet*. Să fim sinceri: niciuna dintre cele trei producții nu are într-adevăr în centru montarea piesei. În schimb, fiecare își realizează propria modernitate. Procedând astfel, ele îl supun pe Shakespeare creativității (moderne, selective, nemiloase) a artiștilor de teatru. Insistența lor drastică asupra teatralității în primul și în ultimul rând este cu atât mai intensă, cu cât punctul de plecare este mai emoționant, *Hamlet*.

Așadar, Shakespeare a fost „trădat”? Fanii Bardului din Avon așteaptă după colț, pândind cu ochi de vultur orice miroase a traducere calomnioasă a piesei originale shakespeariene. Pe de altă parte, cu o suprasaturație a spectacolelor inspirate de Shakespeare, companiile și regizorii nu pot garanta actualitatea creației lor decât oferind o montare absolut inovatoare. Economia actuală a producției shakespeariene face inevitabile inovațiile neprofesioniste – și, în același timp, evidențiază producțiile într-adevăr inovatoare, controversate. Fiecare dintre cei trei regizori a acordat o atenție minunțioasă principalelor influențe ale dramaturgului, însă în modalități care par să le permită să-și aroge cele mai extreme libertăți regizorale. Potrivit lui Wilson, pe piesele lui Shakespeare te poți baza, Shakespeare este puternic, intens, „solid ca o stâncă”. Pentru Lepage, piesele lui Shakespeare sunt de maxim rafinement și artă. Peter Brook și-a construit o carieră pe baza montărilor radicale ale lui Shakespeare, dar este exigent în aprecierile formulate față de Bard: „La repetiții și, în particular, se folosesc cuvinte mari în legătură cu Shakespeare, pe care, pe de o parte, îl admiră mai mult decât pe orice alt autor dramatic, iar pe de altă parte nu eziți să spui: «Haideți s-o lăsăm baltă, e incredibil de plictisitor»”.

*Hamlet* a fost disecat de către celebrii regizori în toate cele trei producții. Dar cu ce scop? Mărturisesc că interesul meu îl constituie mai puțin decupajul regizoral și mai mult tehnicile regizorale și noile montări. Desigur, Brook, Lepage și Wilson nu au fost primii care s-au apropiat de Shakespeare cu bisturiul lor strălucitor. Ei urmează tradiția unui lung șir de creatori ai „decupajelor regizorale” – unii mai superficiali decât alții, însă mulți dintre ei preocupați de același lucru: spectacolul care să aibă succes la public. În acest sens, ei nu se deosebesc cu nimic de oamenii de teatru din perioada elisabetană – și nici de Shakespeare. Există o lungă istorie a montărilor lui *Hamlet*. Ea începe cu William Shakespeare.

Avem destule informații despre practica teatrală renașcentistă pentru ca să schițăm o experiență teatrală complet diferită de a noastră. Dramaturgii erau angajați și scriau piese de teatru care apoi intrau în repertoriu. Stephen Orgel explică sistemul:

„Compania comanda piesa, de obicei stabilea subiectul, intriga, adesea o împărțea, scenă cu scenă, mai multor dramaturgi. Textul astfel produs era un model de lucru, pe care compania îl modifica apoi după cum considera de cuviință. Autorul avea prea puțin sau nimic de spus în aceste reconfigurări: textul aparținea companiei, iar autoritatea reprezentată de text – textul *spectacolului* – îi revenea în întregime companiei, proprietarilor, nu dramaturgului; însăși noțiunea de «manuscris original al autorului» este, în astfel de cazuri, o invenție.”<sup>6</sup>

Practica teatrală renașcentistă considera automat piesele de teatru produse culturale, utile numai în măsura în care erau *interpretate* de actori. Orice piesă era posibil să implice mai mult de un dramaturg – până la cinci autori puteau colabora la intrigă, apoi lucrau separat pe scene individuale – la fel ca scriitorii sitcom-urilor americane actuale<sup>7</sup>. Piesa intra imediat în repetiții și era adaptată conform necesităților scenotehnice ale spectacolului. Actorii repetau scenele în ordine. Erau gândite și alese unele elemente de decor mai elaborate și se repeta cu ele. Sau, actorii repetau în funcție de decorurile marcate, apelând la orice replică sau semnal al producției, așa cum ne-am aștepta în teatrul de la sfârșitul secolului al

<sup>6</sup> Stephen Orgel, *What is a Text?*, David Scott Kastan și Peter Sallibrass (eds.), *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, London and New York: Routledge, 1991, pp. 83-84. (n.a.)

<sup>7</sup> Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, London and New York: Routledge, 1992 (a doua ediție; prima ediție publicată în 1983), p. 61. Într-o notă de final, Thomson îl citează pe G.E. Concluzia lui Bentley: „aproximativ jumătate dintre piesele dramaturgilor profesioniști conțineau, până la un punct, scrierile mai multor colaboratori”, *The Profession of Dramatist*, p. 199. (182). A se vedea, de asemenea, Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, Oxford University Press, 1996, p. 102. (n.a.)

XIX-lea. Apoi, era posibil ca dramaturgul să modifice anumite scene, în funcție de aprecierile și de solicitările companiei. Nici măcar funcția Maestrului de Ceremonii, cel care aproba manuscrisul piesei și dădea drepturile de reprezentare, nu era îndeajuns încât să asigure o versiune definitivă. Manuscrisul companiei de teatru putea fi tăiat – și probabil chiar era, în diverse moduri, pentru diferite spectacole – însă nu i se adăuga nimic. Cu toate acestea, este greu de înțeles cum putea fi verificat acest edict, iar exigențele spectacolului elisabetan însemnau că era probabil ca manuscrisul să fi fost o versiune completă a unei posibile producții, mai degrabă decât o transcriere cuvânt cu cuvânt a unei reprezentații propriu-zise<sup>8</sup>.

Shakespeare însuși, ca actor, juca în diferite piese, în diferite zile ale săptămânii. Gary Taylor descrie o frumoasă și intensă imagine a lui Shakespeare actorul: „De multe ori repeta o piesă dimineața și avea spectacol după-amiază. În majoritatea zilelor, probabil interpreta mai multe personaje; actorii elisabetani dublau, triplau, multiplicau rolurile, disponibilitatea lor interpretativă ajutând la menținerea costurilor scăzute.”<sup>9</sup> Cu energia rămasă după acest program intensiv de repetiții și spectacole, Shakespeare revenea la activitatea de dramaturg care l-a consacrat. El își scria piesele cu o viteză formidabilă (Taylor enumeră cinci piese, inclusiv *Hamlet*, scrise în doi ani, la începutul secolului al XVII-lea) și le dădea spre interpretare companiei sale de teatru; actorii le repetau și își învățau noile roluri în timp ce Bardul juca în alte spectacole și scria alte piese. Richard Burbage, primul actor care l-a interpretat pe *Hamlet*, probabil a improvizat unele replici – și nici nu e de mirare<sup>10</sup>. Din câte știm, unele dintre aceste improvizări care „au avut succes la public” au continuat

<sup>8</sup> A se vedea Andrew Gurr and Mariko Ichigawa, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford University Press, 2000, pp. 23-25. (n. a.)

<sup>9</sup> Taylor, *Reinventing Shakespeare*, p. 3. (n. a.)

<sup>10</sup> Peter Davison, *Hamlet: Text and Performance*, London: Macmillan, 1983, p. 24. (n.a.)

la următoarele reprezentații și au fost inserate în textul piesei.

Așadar Shakespeare a fost un artist excepțional, mai presus de arta artizanală? Stephen Orgel are o părere diferită, sugerând: „a fost pur și simplu implicat în mai multe domenii de colaborare.”<sup>11</sup> Ulterior, afirmația sa conform căreia: „nu cunoaștem absolut nimic despre piesele originale ale lui Shakespeare” a stârnit un mare interes. Bineînțeles, se știu multe lucruri despre piesele lui Shakespeare, jucate chiar în fața lui și interpretate de sau chiar alături de colegii săi, conform indicațiilor sale regizorale. Dar este adevărat că o mare parte a informațiilor este incertă și nu există un „original” unic și definitiv. Absența exasperantă a însemnărilor amănunțite și a procedurilor documentare de acum 400 de ani nu constituie singurul motiv pentru o astfel de incertitudine. Natura industriei teatrale din timpul lui Shakespeare însemna că textul piesei era întotdeauna supus transformărilor radicale, în lumina situațiilor speciale de spectacol, a structurii companiei de teatru, a momentului și a locului unde era prezentat spectacolul și a imprevizibilului unei culturi teatrale a cărei autoritate finală era spectacolul. Spectacolul, și nu textul piesei, era etalonul de aur al teatrului elisabetan. Asemănările cu spectacolele care constituie obiectul acestei cărți nu mai trebuie subliniate.

Cuvintele scrise inițial de dramaturg erau doar punctul de plecare, nu destinația finală. Bibliotecarul (și nu dramaturgul) lua în considerare textul „final”, copia rolul fiecărui actor și își păstra o copie completă a manuscrisului. Dar acea copie completă putea suferi modificări, deoarece companiile de teatru își modificau producțiile la fiecare reprezentație, implicând probabil dramaturgul original în orice adaptare, sau invitând alți dramaturgi să realizeze adaptarea scenică. În plus, piesa era posibil să fi fost dezvoltată printr-un anumit grad de improvizație și unele scenele erau inserate, tăiate sau modificate treptat, în funcție de receptarea operei.

<sup>11</sup> Orgel, „What is a Text?”, p. 87. (n. a.)

Existau imperative economice pentru acest set de practici teatrale. Piesele aveau o structură dramatică fluidă. Ele cuprindeau o serie de referințe contemporane și puteau fi adaptate cu ușurință pentru a se potrivi momentului istoric, locului unde avea loc reprezentația sau, în cazul spectacolelor montate la comandă, prezenței regale. Se scriau piese de teatru pentru public. Publicul era prioritatea. Producția în sine – imediată, supusă modificărilor, recent creată de compania de teatru – era de bază. Convenția pe care o înțelegem astăzi de a respecta autoritatea textului *scris*, nu exista pe vremea lui Shakespeare. Desigur, se poate spune întotdeauna că Shakespeare a fost atât de strălucit încât și-a depășit condițiile de creație pentru a-și impune propriile piese ca având mai multă autoritate decât ale oricărui alt dramaturg. Însă pe de altă parte, s-ar putea spune că, fără cultura practicii teatrale de la Globe Theatre, n-ar fi ajuns să scrie acele piese în primul rând.

*Hamlet*, de Shakespeare, s-a bazat pe o altă piesă cu același nume, produsă cu aproximativ zece ani înainte de versiunea lui Shakespeare, cunoscută sub numele de *Ur-Hamlet*, iar textul s-a pierdut demult. Nu putem ști cum a redat Shakespeare materialul sursă de inspirație. El a scris o tragedie a răzbunării – dar probabil *parodia* tragedia răzbunării (răzbnătorului îi ia mult să ducă răzbnunarea la bun sfârșit, apoi eșuează). În orice caz, cea mai celebră operă dramatică a lui Shakespeare / a Renașterii / a lumii occidentale / a tuturor timpurilor (alegeți varianta preferată) cu siguranță nu este „originală”.

Cele trei texte esențiale ale lui *Hamlet*, de Shakespeare, prima ediție [the First Quarto, Q1], a doua ediție [the Second Quarto, Q2] și ediția First Folio [F1], au povești interesante. Prima ediție, primul document shakespearian *Hamlet* existent, a fost publicată în 1603 – la doi sau trei ani, probabil, după primele reprezentații ale piesei<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Pentru o discuție despre data incertă a premierei spectacolului *Hamlet*, a se vedea Harold Jenkins, „Introduction”, în Jenkins (ed.), William Shakespeare, *Hamlet*, London: Methuen, 1982, 1-13. Pentru o reconstituire ipotetică a montării inițiale a piesei de la Globe Theatre în c. 1601, a se vedea Gurr and Ichigawa, *Staging in Shakespeare's Theatres*, pp. 121-162. (n.a.)

În rândul savanților există o accepțiune generală conform căreia a fost furată (copiată fără autorizația companiei lui Shakespeare) și este cunoscută sub numele de „Bad Quarto”. Companiile de teatru se grăbeau să-și publice piesele pentru a nu oferi avantajul pe care îl putea obține temporar o astfel de versiune furată. Se presupune că ediția a doua, publicată în 1604 (deși patru dintre cele șapte copii existente sunt datate 1605), a fost pregătită dintr-un scenariu shakespeareian care ar fi putut fi totuși o schiță<sup>13</sup>. Shakespeare a murit în 1616. Operele sale complete au fost publicate pentru prima dată în 1623, la șapte ani de la moartea sa, iar această ediție este cunoscută sub numele de ediție First Folio. Variantele *Hamlet*-ului său s-au inspirat, în mare parte, din cea de-a doua ediție.

Niciuna dintre edițiile pieselor lui Shakespeare nu este împărțită în acte sau scene, cu excepția ediției *Othello* din 1622, publicată postum<sup>14</sup>. Numai în ediția lui Nicholas Rowe din 1709 apare împărțirea în acte și scene. Prin urmare, Rowe a oferit pieselor shakespeareiene structuri care nu erau neapărat explicite în sursele de inspirație. La aproape un secol după moartea sa, dramele lui Shakespeare au fost organizate în structuri dramatice astăzi recunoscibile. Însă întreaga istorie a studiului pieselor shakespeareiene este plină de imprecizie și este compromisă de mâinile multor scribi, hoți de texte, falsificatori și editori.

În orice caz, întotdeauna apelăm la o minimă adaptare atunci când punem în scenă Shakespeare. Obiceiul predominant în montarea lui *Hamlet* este acela de a adopta versiunea publicată în prima ediție – lungă, cu o durată de aproximativ patru ore. Numai regizorii neglijenți lasă nedecupat acest text amplu. După cum spunea Clement Scott: „Nu există mulți spectatori care să renunțe la bere

<sup>13</sup> Davison, *Hamlet: Text and Performance*, p. 13. (n.a.)

<sup>14</sup> A se vedea Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford University Press, 1971, pp. 66-67. Shakespeare urmează probabil o împărțire neoclasică a pieselor în cinci acte (67-68). (n.a.)

de dragul artei.”<sup>15</sup> A permite spectatorilor să-și comande încă o bere reprezintă un motiv întemeiat pentru a scurta piesa, dar mai există și altele.

Orice producție *Hamlet* trebuie să implice decizii interpretative, probabil mai profunde decât deciziile oricărei alte piese shakespeareiene. Dacă sunteți interesați de această provocare specială, prima ediție merită citită<sup>16</sup>. Este vie, intensă, ca un text de spectacol. Are mai puțin de două treimi din lungimea ediției First Folio (prima ediție are 2221 de replici, First Folio are 3907), deși conține unele scene care lipsesc din ediția a doua și din First Folio. Replicile individuale și chiar scene întregi care ne sunt cunoscute din ediția First Folio apar în diferite scene ale piesei din prima ediție. Unele personaje lipsesc, iar replicile lor sunt atribuite altora. Principalele monologuri și dialoguri sunt conectate într-un mod care ajunge continuu la miezul unei replici sau al unei situații. Lipsește mult material explicativ din ediția First Folio, dar cred că nu-i știrbește cu nimic din claritate – ba din contră. Toate acestea creează un text de o prospețime impresionantă, cunoscut ca o continuare a poveștii, însă revitalizant din punct de vedere al acțiunii rapide și decisive.

Monologul „A fi sau a nu fi”, de exemplu – care în prima ediție începe cu „A fi sau a nu fi, aceasta e întrebarea”, este plasat înaintea scenei în care Claudius, regele Danemarcei și Polonius (numit Corambis în prima ediție) spionează întâlnirea dintre Hamlet și Ofelia; înainte de intrarea actorilor; și înainte de întâlnirea regelui cu Rosencrantz și Guildenstern (Rossencraft și Gilderstone, în prima ediție), care declară că n-au descoperit deocamdată motivul

<sup>15</sup> Clement Scott, „Henry Irving (1874)”, *Some Notable Hamlets of the Present Time*, London: Greening and Co., 1900, p. 76. (n.a.)

<sup>16</sup> A se vedea ediția cu text paralel care prezintă toate cele trei texte pe două pagini. A se vedea Paul Bertram and Bernice W. Kliman (eds.), *The Three-Text Hamlet: Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*, New York: AMS Press, 1991. Kathleen O. Irace (ed.), *The First Quarto of Hamlet*, Cambridge University Press, 1998, oferă textul Q1. (n.a.)

„nebuniei” lui Hamlet și primesc instrucțiuni suplimentare. În ediția First Folio, celebrul monolog vine *după* toate aceste replici, ceea ce influențează tematica subterfugiului, a tendinței melancolice suicidale și a apatiei personajului. Determinat de prima ediție, este foarte posibil să montați monologul „A fi sau a nu fi” și replica ulterioară „Du-te la mănăstire!” dintre Hamlet și Ofelia (în prima ediție Hamlet o sfătuiește pe Ofelia: „Du-te la mănăstire!”) într-un mod care explică faptul că Hamlet știe tot timpul că este spionat.

Aceasta este una dintre cele mai celebre probleme ale studiului textual *Hamlet* și nu revin asupra dezbaterii. Dar însuși faptul că asemenea detalii au generat o mulțime de scrieri academice indică impactul pe care deciziile interpretative îl au asupra înțelegerii piesei. Și aceste decizii devin mai dificile, sau mai simple și, cu siguranță, mult mai ușor de înțeles, odată ce textul în sine este reconfigurat. În prima ediție, spectacolul actorilor se termină atunci când Claudius spune: „Să se facă lumină, mă duc la culcare!” Nu există nicio altă indicație, așa cum există în a doua ediție și în ediția First Folio că a urmat o dispută generală în care regele Danemarcei și-a pierdut cumpătul. O producție inspirată din prima ediție ar putea prezenta această scenă ca și cum regele s-ar fi plictisit de spectacol, însă își menține expresia regală autoritară pe parcursul piesei. Gestul său disprețuitor ar putea deveni astfel o mască a disperării, mai degrabă decât o pierdere a stăpânirii de sine.

Hamlet își confruntă ulterior mama în iatacul acesteia. În prima ediție a piesei, Gertrude răspunde în final: „Dar cum am suflet, cerul mi-e martor,/ nu am știut de această crimă îngrozitoare”. Recunoașterea crimei este categorică și nimic nu sugerează c-ar trebui interpretată ca o simplă declarație. Apoi îi promite solemn lui Hamlet: „Voi tăinui, voi consimți și voi face tot posibilul,/ Să fiu de partea ta, orice stratagemă ai alege.” Ediția a doua și First Folio

țin cont de această replică – Gertrude spune doar că nu va dezvălui nimănui ce i-a mărturisit Hamlet. În prima ediție, ea este, în mod evident, de partea lui Hamlet. Se vede că ruptura dintre ea și noul soț este mai profundă abia atunci când Claudius anunță publicului planul său de a-l ucide pe Hamlet la debarcarea acestuia în Anglia (regele tocmai îl expediase acolo), în timp ce îi declară Gertrudei că această călătorie este spre binele lui Hamlet. Claritatea acestei dileme morale are o mulțime de consecințe asupra modului în care veți decide interpretarea scenelor ulterioare. De asemenea, ajută la sugerarea unui set de intenții personale și a unui model spațial de acțiune pentru scena în care Hamlet și Laertes se duelează, scenă adesea neglijent abordată în montări.

Ideea acestei digresiuni în prima ediție este de a sublinia ce este evident: nu există o versiune definitivă *Hamlet*. Pur și simplu nu putem spune că există o sursă sigură din care izvorăște totul. Am fost încântat să citesc prima ediție și să descopăr o piesă diferită de cea pe care credeam că o știu. Nu putem spune cu certitudine că prima ediție, sau una foarte asemănătoare, nu a fost prezentată de compania de teatru Chamberlain's Men. După cum afirmă Peter Thomson: „Este foarte puțin probabil ca *Hamlet* să fi fost vreodată interpretat pe scena elisabetană în forma în care a fost păstrat în a doua ediție sau în ediția First Folio. Textul piesei este prea lung. Versiunea distorsionată a primei ediții este mai apropiată de normele teatrului elisabetan<sup>17</sup>.” Prima ediție este „distorsionată” doar dacă trebuie evaluată în raport cu presupusa autoritate a celei de-a doua ediții și a ediției First Folio. Diferitele versiuni ale acestor manuscrise au fost puse în scenă încă de la prima lor publicare.

Folosind *Hamlet* în propriile demersuri artistice, Brook, Lepage și Wilson nu au călcat în picioare venerabilul text. Nu avem un text

<sup>17</sup> Thomson, *Shakespeare's Theatre*, p. 123. (n.a.)

venerabil. Și dacă am dreptate că prima ediție sugerează variante provocatoare și utile din piesa pe care credem că o cunoaștem și o iubim, atunci, în mod similar, temele și variantele scenice ale lui Brook, Lepage și Wilson joacă același rol. Sunt vestigiile unui set de decizii dramaturgice și activități teatrale menite să ofere publicului un subiect de conversație.

De fapt, nu am văzut temele și variantele scenice ale lui Brook, Lepage și Wilson și nici nu sunt sigur că există. Într-un alt ecou al practicii teatrale renaștentiste, textele semnate Brook, Lepage și Wilson pe care le dețin au fost finalizate abia la sfârșitul perioadei de repetiție și dezvoltare a spectacolului și sunt rezultatul multor proiecte de lucru. Prin urmare, textul nu este punctul de plecare, ci destinația finală a producției. Nu există un text unic pentru *Elsinore*, ci scenarii diferite pentru fiecare etapă a reprezentăției. *Qui Est Là* și *Hamlet: a monologue* au texte „finalizate”, însă nu le putem atribui convenabil un autor. Cu siguranță nu este Shakespeare, dar nici Peter Brook, sau Robert Lepage sau Robert Wilson. Nimeni nu poate pretinde că fiecare dintre noile texte au fost realizate în întregime de respectivul regizor. Marie-Hélène Estienne a colaborat cu Brook, Wolfgang Wiens cu Wilson, în timp ce Lepage a dezvoltat *Elsinore* în colaborare cu echipa sa de scenografie, light design și sound design. Așa cum nu putem spune cu siguranță că Shakespeare a scris fiecare replică din *Hamlet*, tot așa nu putem fi siguri că cei trei regizori au ales fiecare replică din propriile versiuni regizorale pentru a o include în spectacol. Bineînțeles, au supravegheat selecția și au autorizat rezultatul final. Nu neg importanța lor fundamentală în montare. Însă celelalte contribuții sunt evidente. Acești colaboratori au fost prezenți și în sala de repetiții. Ei evocă artiștii care au lucrat alături de Shakespeare atunci când și-a montat în premieră *Hamlet*, în jurul anului 1601.

## Longevitatea lui Hamlet

După cum afirma Bert States, *Hamlet* este atracția teatrului mondial<sup>18</sup>. Oare de ce piesa are atât de mulți fani? Să începem cu personajul principal. Într-o oarecare măsură, Hamlet poate fi considerat sensibil, inteligent, viclean, nebun, victimă a circumstanțelor. El este privilegiat în mod special (atât datorită descendenței regale, cât și probabil, datorită faptului că este bântuit de fantoma tatălui său), dar mai ales nedreptățit (de unchiul său). Asemenea unui vlăstar nobil transformat într-un străin. Asemenea unui amator și unui incompetent, într-o lume de profesioniști. Asemenea unui sportiv de performanță și unui eminent gânditor. Melancolic. Bogătaș modest, cu bune maniere. Playboy. Purtător de cuvânt al versurilor goale și rafinate. Iubitor de teatru și gesturi teatrale, chiar în momentul în care este prins în teatru în teatru, transfigurat el însuși într-un complex gest teatral.

Desigur, Hamlet nu este persoană, ci un *personaj*. El este un gen, un amestec de prototipuri (răzbnător și rebel). Ca un cod pentru o serie de variante posibile, Hamlet este ofertant atât pentru actori, cât și pentru spectatori. Putem empatiza cu el, îl putem simpatiza și critica, totodată, pentru ca apoi să ne bucurăm că Hamlet poate fi doar interpretat, niciodată prezentat în întregime. Fiecare actor care interpretează rolul lui Hamlet creează o performanță completă, alegând dintr-o gamă amplă de variante. Creatorii de teatru și publicul din diferite perioade au reacționat nu doar la diversele fațete ale lui Hamlet, ci și la diferite *modalități* de interpretare a personajului, la diferite modalități de a sugera aspectele personalității sale<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Bert O. States, *Hamlet and the Concept of Character*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, xxiv-xxv, (n.a.)

<sup>19</sup> Pentru un studiu amplu pe această temă, a se vedea States, *ibid.*, (n.a.)

Piesa exprimă subiectivitate profundă și conflictuală, pe care romanticii au considerat-o seducătoare ca registru al personalității evolute și sugerează fracturile și diversele aspecte ale sinelui, incitant pentru actorii postmoderni. Și Hamlet a fost supus psihanalizei, asemenea unui om obișnuit. Freud și acoliții săi au văzut construcția profund simbolică a unei povești al cărei protagonist este îndemnat să încalce legea de către părintele său macabru, dramatizând astfel un substrat al complexului lui Oedip (groaza încălcării Cuvântului părintesc) și transformându-l pe Tată într-o umbră fantomatică omniprezentă. Istoria înțelegerii individuale poate fi urmărită prin tipurile de personaje pe care Hamlet le interpretează în diferite perioade.

Hamlet a devenit într-adevăr personajul shakespearian prin excelență, de unde textul shakespearian predominant, în secolul al XIX-lea. Fenomenul a fost mai degrabă european decât englezesc. Goethe s-a ocupat de piesă în Germania. În Franța, un număr considerabil de scriitori și artiști au consolidat „hamletismul”, în lirica reflexivă, cu accente patetice și pesimiste, a lui Jules Laforgue, în 1886. După cum explică Ruby Cohn:

„Hamletismul francez din secolul al XIX-lea a luat mai multe forme: crearea de personaje hamletiene... imitarea lui Hamlet în viață... celebrarea lui Hamlet în teatru... aprecierea lui Hamlet prin intermediul picturilor, mai ales cele aparținând lui Delacroix și Manet; și, în cele din urmă, ridicarea lui Hamlet la rang de artist-sfânt<sup>20</sup>, de către simboțiști.”

El fusese deja consacrat în Anglia de către Keats, Lamb, Coleridge (care pretindeau că posedă „virtuți hamletiene”<sup>21</sup>) și Hazlitt (care declara: „Noi suntem Hamlet!”<sup>22</sup>). Dintre toate piesele

<sup>20</sup> Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, 1976, pp. 138-139. (n.a.)

<sup>21</sup> Taylor, *Reinventing Shakespeare*, p. 102. Taylor sugerează că gustul lui Coleridge pentru personaj - într-adevăr interpretarea parțială a personajului ca reflexiv, mai degrabă decât activ - oglindește și raționalizează o anumită „indecizie politică” din partea lui Coleridge și a „propriei sale generații”. (n.a.)

<sup>22</sup> În *Characters of Shakespeare's Plays*, 1817 (citată în Davison, *Hamlet: Text and Performance*, p. 19). (n.a.)

shakespeariene, *Hamlet* este cea mai introspectivă, monologurile sale oferind cea mai copleșitoare și susținută analiză a sinelui în teatrul elisabetan. Poeții romantici au fost implicați în activități similare în registrele retorice ale propriei literaturi. *Hamlet* a fost plasat strategic de scriitorii-artiști în sfera intelectualilor, cititori mai degrabă decât iubitori ai teatrului, oameni care își exprimau sentimentele prin intermediul gândirii. Când T.S. Eliot observa în poezia *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, „Eu nu sunt prințul Hamlet, nici nu urma să fiu”, el renunța parțial la construirea unor personaje precum Hamlet și, prin urmare, la o întreagă sensibilitate culturală. Eliot era nemulțumit de practicile artistice ale lui Shakespeare. Prea neglijent, prea fragmentar, prea divers, prea schimbător – exact aspectele care aveau să-i entuziasmeze pe oamenii de teatru și pe criticii postmoderni o jumătate de secol mai târziu.

Piesa este supusă transformărilor ideologice în diferite epoci istorice și înseamnă mai mult decât (non-)eroul omonim. Retorica discursivă a lui Hamlet include întrebări despre caracterul sacru al succesiunii la tron, îndeplinirea responsabilă a îndatoririlor publice și personale, efectul destabilizator în contexte personale, domestice, civice și istorice al actelor „nefirești” și natura afilierii părintești. Celebra temă a incertitudinii l-a făcut pe *Hamlet* perfect pentru sfârșitul secolului XX. Aceasta este o piesă care își schimbă rapid perspectivele, care se bucură să pună cuvintele la îndoială. Este extrem de volatilă. În *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*, Francis Barker susține: „modernitatea incipientă” a lui Hamlet (în sensul de perspectivă postrenascentistă) este prefigurată în obsesia protagonistului față de absența fizică și metafizică, schimbare, nedeterminare, nesiguranță. Odată cu Hamlet, apare un întreg orizont cultural.<sup>23</sup> O serie de critici au găsit un teren comun mai specific

<sup>23</sup> Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*, London and New York: Methuen, 1984, pp. 38-40. (n.a.)

între formațiunile renescentiste și postmoderne. Hugh Grady, discutând despre structura scrierii lui Shakespeare, sugerează: „avem de-a face cu o serie de metafore al căror sens ultim este amânat la nesfârșit printr-un joc constant al minții<sup>24</sup>.” Mai multe plâsmuiri cu rezonanță postmodernă sunt evidente aici: finalul deschis, înclinația pentru jocurile minții, predilecția pentru ludic și metaforă, mai degrabă decât pentru literalism. Acestea plâsmuiri hamletiene sunt și plâsmuiri renescentiste.

— N-ar trebui să uităm că *Hamlet* este o poveste bună, relatată captivant. Ea fascinează spectatorii cu diverse întrebări tip thriller (cine l-a ucis pe Regele Hamlet? Hamlet va reuși să se răzbune? Va fi asasinat?) Oferă publicului său trei locații diferite bântuite de o fantomă, scene dramatice care implică spionaj, izbucniri de violență fizică și verbală, violență (îndreptată mai ales împotriva femeilor), înjurături și insinuări sexuale explicite, o tentativă eșuată de asasinat, un duel și un măcel sângeros la final.

Și mai relevant pentru scopurile mele actuale, în *Hamlet* abundă motivele teatrale, cu caracter performativ. Este vorba despre dorința de a acționa, de a *indeplini* lucruri. Despre nevoia de a se preface, de a se ascunde. Și despre diferența dintre iluzie și realitate, dintre ceea ce s-a întâmplat și ceea ce se presupune sau se pretinde că s-a întâmplat. Despre fascinația față de creația unui spectacol și față de evocarea capabilă a emoțiilor extreme. Despre întrebări despre percepția realității și experiență, despre încrederea

<sup>24</sup> Hugh Grady, *Shakespeare's Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1996, p. 222. Aceasta urmează – și este scrisă în lumina – relatării lui Grady despre modul în care abordările criticilor secolului XX asupra lui Shakespeare sunt modelate de preocupări specific moderne. Cărțile lui Grady indică modul în care Shakespeare este criticat conform autorităților intelectuale ale epocii. „Nu există un Shakespeare autentic pentru a alege. După Shakespeare modern vine Shakespeare postmodern. Efectiv, nu există alternativă – cu excepția cazului în care reactualizează un Shakespeare mai vechi.” (Hugh Grady, *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1991, 4.) Se pare că Shakespeare este la fel de adaptabil ca o giruetă, cu excepția faptului că el oscilează mai ales în perioadele de schimbare culturală. La Shakespeare nu ar trebui căutat sensul, ci remarcat cum a fost reconfigurat Shakespeare. (n.a.)

în dovezile incontestabile. În *Hamlet*, teatrul nu reprezintă doar un punct de referință bogat din punct de vedere metaforic, ci arată că *funcționează* (după cum demonstrează discursul Actorului și scena teatrului în teatru.) Așa cum sugerează Peter Thomson, există o sinceritate deosebită în teatralitatea piesei:

„Dramaturgii elisabetani savurau glumele deochete cu tentă sexuală, iar actorilor li se cerea adesea să rostească obscenități despre profesia lor. Foarte des, stereotipurile erau înjosoare – actoria înseamnă «aparență», actorul e o «umbră», piesa o înșelătorie. Dar în *Hamlet*, teatrul este ființa, nu umbra ființei, iar pasiunea Primului Actor este extrem de autentică.”<sup>25</sup>

*Hamlet* este cea mai metateatrală piesă a lui Shakespeare – și a Renașterii.

Ea este, fără îndoială, „cea mai valoroasă piesă a celui mai valoros dramaturg”<sup>26</sup> și, ca atare, a devenit simbolul *prin excelență* al Teatrului însuși. Orice element dramatic destinat modelării și sporirii valorii piesei, vine acum cu o extensie suplimentară a semnificației care derivă din statutul lui *Hamlet* – punctul culminant al dramaturgiei mondiale. Așadar, acesta este un text plin de istorie și potențial, un simbol nu doar al teatrului shakespeareian, ci și al teatrului în general. Oare a existat vreodată o piesă cu mai mult substrat metafizic?

Spectacolele *Elsinore, Hamlet: a monologue* și *Qui Est Là* reverberază ecourile mizanscenelor precedente. Nu neapărat pe calea influenței directe – sunt prea idiosincratice – însă un text atât de celebru vine inevitabil marcat de incursiunile montărilor anterioare. Alți scriitori au consemnat parțial istoria cronicilor teatrale și a reprezentațiilor *Hamlet*, atât de vastă este atracția exercitată de piesă

<sup>25</sup> Thomson, *Shakespeare's Theatre*, p. 116. (n.a.)

<sup>26</sup> Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 15. (n.a.)