

HAMLET, CONTEMPORANUL NOSTRU

Hamlet este personajul absolut. Nu există o altă creație a vreunui autor care să aibă parte de un statut atât de spectaculos. E o enigmă, singura care nu s-a lăsat descifrată de nimeni până la capăt, din câți s-au apropiat de ea. Nici chiar de Shakespeare însuși, poate. Mulți, printre care cel mai poetic a fost Edgar Allan Poe și cel mai convingător James Joyce, au crezut că Hamlet *este* Shakespeare. Dar nu este exclus să aibă dreptate ceilalți, cei ce cred că Shakespeare s-a temut de Hamlet, că de acolo, din pagina cărții, eroul lui s-a răzvrătit până când și-a câștigat o veritabilă independență.¹ O sugera marele William Hazlitt în epoca de glorie a criticii, o spune și Harold Bloom în epoca ei de crepuscul: Hamlet e un creator, mai mult decât un personaj, iar atunci când îi cităm frazele i le atribuim parcă, uitând pentru o clipă că nu el le-a inventat, că sunt, ca și întreg profilul lui, opera altcuiva.² Dar, oricât s-ar strădui unii să-l ucidă postum pe Shakespeare, să-l pulverizeze în serii

de mini-scriitori, să-l dedubleze într-un Marlowe sau într-un alt autor adevărat sau închipuit, oricât s-ar amăgi alții cu teorii ezoterice despre identitatea lui, Hamlet este dovada deplină că Shakespeare a existat.

Prin dilema lui Hamlet, Shakespeare cuprinde natura umană. Despre „a fi sau a nu fi” s-au scris biblioteci.³ Și probabil se va mai scrie mult, în orice timp. Fiindcă personajul are o putere uimitoare de a se metamorfoza în lumina unei epoci sau alteia. Hamlet de la 1600 nu seamănă celui romantic, iar profilul lui din secolul al XIX-lea, când Coleridge sau Hugo îi declamau universalitatea, nu are aceeași aură ca făptura lui de după război, când energiile sfârșite ale lumii s-au regăsit mai degrabă în Lear.⁴ Cu fiecare vârstă își atribuie noi sensuri și suscită noi nedumeriri. Hamlet... Contemporanul nostru dintotdeauna și, se pare, pentru totdeauna!

„UN TÂNĂR CU O CARTE ÎN MÂNĂ”

De-a lungul parcursului său istoric, ei se pot decupa câteva ipostaze

esențiale. S-au conturat din transformări radicale sau din nuanțări subtile, dar rămân distincte și legate de un moment istoric sau altul. Nu pot fi toate enumerate, cu exemple și citate, decât într-un volum care își asumă o astfel de misiune. Or, nu despre așa ceva va fi vorba în paginile ce urmează. Nici pe departe. Va fi vorba despre o anumită fațetă a lui Hamlet relevată de trei montări recente, niciodată până acum dezvăluită atât de frontal: nebunia. Nebunia nu ca joc teatral construit, ci ca realitate ontologică a eroului devenit din pricina ei non-erou în lumea bezmetică și bulversată a începutului de secol XXI. Pentru a ajunge acolo trebuie pornit, însă, de la origini. Adică, de la prima vârstă a prințului într-o Renaștere care a combinat încrederea în rațiune cu o seducție teribilă a forțelor inconștientului și nevoia de echilibru cu impulsul către tenebrele psihicului. Să nu uităm că atunci când Shakespeare scria piesa, pe la 1600, Giordano Bruno era ars pe rug, la ordinul Inchiziției.⁵ Atunci, sub semnul contradicțiilor pe care nicicând nu va reuși să le împace, adâncindu-se în ele până când îl vor

sfâșia definitiv, s-a născut Hamlet. Și de la acel moment până astăzi a traversat secole, epoci istorice și curente de gândire, fără să-și piardă trei atribute majore, necontestate nici de cei mai excentrici regizori: a fost mereu tânăr, a fost singur și a cochetat cu nebunia.

Despre tinerețea lui Hamlet sunt multe de spus, dar ea rămâne un dar, o pecete identitară din primele spectacole de la Globe până la cele mai recente. Tinerețea ca virtute a firii, ca perspectivă frântă de o soartă nemeritată – cel puțin așa se pare – a fost un fel de condiție nesmintită a statutului său tragic, devenit cu atât mai pregnant, cu cât vârsta lui era mai crudă. Lumea devenea veche și putredă, dar Hamlet era tânăr, cu o proștețime a gândului apăsată de o răspundere disproporționată: aceea de a repune ordine în lucruri. Moartea lui prematură era mai tragică, suferința lui mai nemiloasă. De această dimensiune se leagă mai ales interesul uriaș pe care l-a suscitată în prima parte a secolului XX ca figură emblematică, arhetip al unei întregi epoci culturale. Și nu e vorba despre locul lui în perimetrul lumii teatrale moderne,

unde prima mare experiență a fost aceea a colaborării dintre Craig și Stanislavski în 1911, în montarea hibrid ce combina idealismul unuia și realismul celuilalt.⁶ Acel episod a fost esențial, dar numai în sens teatral.⁷ Este vorba despre imaginea lui Hamlet în sfera unei intertextualități specifice conceptului modern de literatură, care reverberează în întreaga conștiință culturală a acelei epoci.

Doi autori i-au acordat atunci lui Hamlet această importanță capitală și au plasat operele lor sub semnul forței lui de atracție. Unul este T.S. Eliot, celălalt este James Joyce.⁸ În linia modernismului născut din nevoia disperată de nou și din tendința de a recicla vechiul, ambii au găsit în Hamlet tiparul perfect al personajului tânăr, tipul intelectualului neînțeles. Prin Stephen Dedalus din *Ulise* al lui Joyce și prin rețeaua tainică de motive schițată de Eliot în *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, Hamlet a fost contemporanul unei generații ancorate în acea primă parte a secolului trecut, marcat deja de un mare război, dar încă nezguduit de bombele naziste.⁹ Timpul istoriei mergea spre catastrofa bombei

atomice, dar timpul literaturii era reversibil, cum ar spune Borges. O dovedesc nu doar Joyce și Eliot, dar și Sartre, al cărui Antoine Roquentin, eroul improbabil din *Greața*, rămâne o reîncarnare existențialistă a neîncrederii lui Hamlet în „a fi sau a nu fi”.

Imaginea lui Hamlet ca siluetă meditativă în conflict cu barbaria unei puteri orientate după instincte – fie politice, fie carnale, așa cum se vede în cazul lui Claudius – a rămas un motiv recurent în vocabularul shakespearian al veacului trecut. Însă, trebuie amintit că fără această apropiere sau, mai just spus, *apropriere* propusă de modernității literaturii, ea nu s-ar fi conturat. Un nou etos cultural l-a impus pe Hamlet ca figură a intelectualului pur, constrâns să își asume rolul de victimă a unei lumi impure. Și, în tot acest joc al opozițiilor binare, nebunia lui a devenit un artefact, o costumație exterioară stridentă, îmbrăcată de bună voie pentru deruta adversarului. Nebunia: soluție filosofică și șansă de supraviețuire. Imaginea caracteristică nu mai era a prințului cu un craniu în mână, așa cum îl immortalizase secolul al XIX-lea –

de la cel mai cunoscut dintre (auto-)portretele lui Delacroix, cu care Baudelaire își tapetase pereții, la fotografiile cu Sarah Bernhardt.¹⁰ Era imaginea tânărului însingurat care citește o carte, desprins parcă din *Eseurile* lui Montaigne, unde cartea e privită ca suport indispensabil al memoriei.

Fără emfază, o nouă tipologie culturală se naștea din literatură înspre arta spectacolului, iar cartea a fost simbolul ei. Cartea ca obiect al libertății de gândire, necesară și implicit subversivă. În Europa de Est, după război, cartea va deveni însemnul unei alte forme de disidență, iar Hamlet eroul ei improbabil.¹¹ Ce frumos spunea Wyspiański despre Hamlet, în primii ani idealști ai secolului XX, că este „un biet tânăr cu o carte în mână”!¹²

SINGURĂTATEA EROULUI

Tot de la începuturi până astăzi a rămas constantă solitudinea lui Hamlet, identificarea lui aproape totală cu momentele în care rămâne doar el pe scenă.¹³ Madame de Staël afirma, elogiind interpretarea marelui actor François-Joseph

Talma, că eroul are o poezie a prezenței însingurate. Dialogurile sugerează ceva incomplet despre personalitatea eroului, pe câtă vreme cele șase monologuri rostite către sine au fost mereu în centrul căutărilor spre miezul lui de nepătruns. Un paradox teatral, până la urmă. Dacă Richard III explică în monologurile sale, ca într-o serie de apartouri întreținute cu un public sedus ca partener, motivațiile gesturilor pe care le comite, Hamlet produce și mai multă confuzie în clipele de singurătate acompaniată de spectatori. Un dublu paradox. Ceva abstract și aproape non-teatral se naște în fiecare apariție solitară a sa, ca și când personajul se adâncește într-un mister pe care cuvântul rostit îl amplifică mai mult decât tăcerea. Și sunt atâtea versuri pronunțate de Hamlet pe scenă, mai mult de o treime din câte există în întreaga piesă. Solilocviile lui Hamlet sunt citate cel mai frecvent, opere de artă ale unui discurs rostit către un interlocutor absent. Acolo și nu în jocurile întreținute prin schimburile de replici cu ceilalți, Hamlet se mărturisește. Dar nu se dezvăluie.

O posibilă explicație vine din sentimentul melancoliei, trăite până la exces de prințul Danemarcei. Oscar Wilde spunea că Hamlet e cel care, mai mult decât Shakespeare, a inventat melancolia lumii de după el.¹⁴ Schopenhauer doar a amplificat pesimismul pe care, de fapt, Hamlet l-a creat ca realitate metafizică. Numai că la Hamlet nu poate fi vorba, așa cum a crezut nu doar Wilde, ci și Goethe, cum au crezut Coleridge și cam toți exegeții secolului al XIX-lea, de un *taedium vitae* romantic, de plictisul vieții alinat prin meditații asupra morții.¹⁵ Nu e vorba nici de ceea ce Georges Sand credea și anume că „nebunia” lui e expresia unei disperări, ca un protest în fața zădărnicii condiției umane. E vorba, mai degrabă, de ceea ce William Ian Miller descrie ca amestec al dezgustului de sine, de ceilalți, de tot și toate, combinat cu un fel de conștiință paradoxală a propriei superiorități.¹⁶ Hamlet e singur pentru că fuge de toți și e trist pentru că fuge mereu de sine însuși.

Singurătatea personajului e parte din misterul lui, după cum misterul e parte din ea.¹⁷ O singurătate imortalizată de

CUPRINS

ÎN LOC DE PREFAȚĂ	5
PIESĂ ȘI PERSONAJ.	
CÂTEVA REPERE ISTORICE	7
WOOSTER GROUP	
<i>HAMLET</i> CA	
„DESCINDERE ÎN NEBUNIE”	55
SCHAUBÜHNE	
THOMAS OSTERMEIER SAU	
„HAMLET SUNT EU!”	85
YOUNG VIC	
HAMLET.	
ÎNTRE SUPRAVEGHERE ȘI EVADARE	133
TEATRUL ȘI	
NEBUNIA LUMII	167
OPERE CITATE	201