

Cine a scris Hamlet?

O GLORIOASĂ tradiție a exegezei scenice hamletiene a mizat pe ideea de *sinteză* - existențială, teatrală, morală, filozofică - pe care capodopera shakesperiană ar constitui-o. Mergînd o dată în plus pe această linie, montarea craioveană a lui Tompa Gabor are o coerență, o forță și - cred - o originalitate care o plasează la rîndu-i în zona înaltă și emoțională a excepționalității. Înainte de a ținti către miezul de semnificație al spectacolului, iată cîteva argumente alese de la diferite nivele ale montării și care dovedesc că autorul - vreau să spun: autorul *acestei* interpretări a lui *Hamlet*, adică regizorul - a intenționat să construiască o *sinteză*, o creație de maximă complexitate posibilă, o *summa* a ceea ce este teatrul, a ceea ce este viața, a ceea ce a



Adrian Pintea - Hamlet

fast - și rămîne - Shakespeare.

Ar fi - mai întîi - elaborarea scenariului reprezentației, obținut prin mixarea mai multor traduceri existente: a celor realizate (în ordine cronologică) de Ion Vinea, Vladimir Streinu, tandemul Leon Levițchi - Dan Duțescu și Nina Cassian. Sînt versiuni diferite nu doar pentru că aparțin unor autori distincți, cu personalități fatalmente diverse și care n-aveau cum să frazeze la fel; din motive care țin și de structura personalității, și de standardele epocilor în care au fost lucrate, transpunerile în cauză diferă și substanțial, la nivelul opțiunilor pentru anumite straturi ale limbajului: mai ceremonios și arhaizant la cei dinții, mai jucăuș, pe alocuri argotic chiar, și oricum modernizant la cei din urmă. Rezultatul e un fel de colaj lingvistic: un subtil palimpsest stilistic purtător al sugestiei de pluralitate a timpului, a timpurilor și creator - astfel - al unui câmp generos de semnificații virtuale.

Stimulat - poate - de acest simultaneism al evoluției limbajului (sau... invers!), spectacolul lui Tompa Gabor multiplică - apoi - referințele temporale: sîntem în epoca lui Hamlet, dar apar și pendulări înainte și înapoi, venind pînă - practic - în vremurile noastre, căci prologul e jucat lingă o mășuță de machiaj dintr-un teatru de secol XX, iar Hamlet însuși e îmbrăcat ca un tînăr de azi, în jeans-i negri și poartă ochelari cu subțiri rame metalice. Atari anacronisme dau de înțeles că totul s-ar fi putut întîmpla și de mult, de demult, și de ieri, și în clipa aceasta. Sinteză lingvistică e însoțită de una istorică.

În al treilea rînd, fără excese demonstrative, limitîndu-se la tușe scurte sau la pastişe stilistice abandonate înainte de a deveni supărătoare, Tompa compune o sinteză culturală: avem în față și teatrul tradițional, victorian, în veșminte somptuoase, și pantomimă clasică, în costume simple, caricaturale, și silueta lui Charlot amestecată în trupa de comediați sosiți la curtea Regelui Danemarcei, și spectacol de circ în secvența groparilor, transpusă în cheie burlescă, și joc parodic, ca atunci cînd Hamlet citește traversînd spațiul încoace și încolo, purtat de tovarășii săi într-o lectică imaginară, cam ca la micile reprezentații susținute în piețele marilor metropole de mimi

improvițați, inconjurați de cercurile aglomerate ale turiștilor, și intrigă de spionaj în clipele în care, pe urmele lui Hamlet, e trimis în Franța turnătorul „serviciilor secrete“ și parada de mijloace tehnice actuale, cu oglinda care se ridică pe un stejar metalic în timp ce rețeaua ca de păianjeni a reflectoarelor coboară pînă aproape de scîndura podelei obligîndu-i pe actori să rămînă jos striviți de lumină, și o scurtă frază muzicală din opera rock *The Wall* a grupului Pink Floyd - și altele probabil. Ideea e de vast intertext cultural, de „maximalism“ al istoriei creativității, pe care o vedem reactualizată - virtualmente întreagă - în prezentul spectacolului...

Sînt și alte nivele sau elemente ale montării lui Tompa care sugerează un efort de căutare a *totalității* semnificațiilor. Motivul oglinzii, de pildă. E piesa centrală a unui decor simplu și ciudat, la prima vedere inadecvat unui *Hamlet*: retras în spatele scenei, ocupînd doar centrul fundalului, stelajul pe care l-am pomenit deja desenează - de fapt - un paralelipiped utilizabil fie închis, fie deschis, depotrivă jos, pe podeaua de scîndură, și sus, pe capacul lui tot din lemn. Cînd nu e trasă la o parte suprafața dinspre public e oglinda: suficient de tulbură ca să nu sclipească prea provocator și explicit, dar îndeajuns de metalic-argintie pentru a spune că scena reflectă sala, actorii îi reflectă pe spectatori, teatrul reflectă viața că toți și toate se întîlnesc în sinteza capodoperei dramatice. De aici întreaga reprezentație se dezvoltă pe principiul echivalențelor: într-o măsură fie mai mare decît în alte versiuni, fie mai apăsată, mai explicită de astădată, Horatio apare ca dublu al lui Hamlet, a cărui poveste va rămîne s-o spună după moartea aceluia, cuplul regal Gertrude-Claudius, așezat sus, pe platforma paralelipipedului, se „oglindește“ în fictivul și maleficul cuplu regal din reprezentația de la curte, jucată dedesubt, simetric, în deschiderea stejarului transformat în scenă de teatru, Hamlet se regăsește și în Ofelia, și în Gertrude, acestea două își află echivalente alteori înapărate - și așa mai departe, în continui, nesfîrșite reflectări care cuprind - la urma urmelor - lumea toată, adîncînd-o în oglindă, *între oglinzi paralele...*

SI MAI ESTE - neapărat - tema principală: aceea a teatrului în teatru. La acest capitol, Tompa alege cheia de lectură indicată de textul shakesperian și mult-



Ilie Gheorghe - Polonius

frecventată de tradiția interpretării: aceea a lui Hamlet-regizor al reprezentației de la curtea lui Claudius și - prin extensie - al piesei întregi. De aceea este el acum un tînăr interiorizat al zilelor noastre, cu ochelari subțiri, foarte intelectuali, un Adrian Pintea care-și reține patetismul fără a-l ascunde, dirijînd discret mersul lucrurilor, punîndu-și pînă la urmă în scenă propria

moarte, propriul sacrificiu pentru o idee, pentru o cauză morală, pentru un crez artistic: un alter ego al autorului montării, o *mise en abîme* a situației sale în fața spectacolului pe care l-a conceput și l-a modelat, a - în sfîrșit - creației generice. Asumarea decisă a acestei căi de interpretare regizorală justifică translația către prezent a prologului în care strajerii de pe zidul castelului sînt actori la mășuța de machiaj, rostindu-și replicile acolo, la cabină, ca într-o repetiție înainte de reprezentație, după care vor intra în spațiul poveștii, unde Hamlet le va fi regizor. Bine gândită, dezvoltată foarte riguros, echivalența dintre personaj și creatorul său scenic, dintre păpușă și păpușar extinde o dată în plus sensurile totalizante ale „oglinzilor“ care ordonează spectacolul.

După toate acestea, a - jung - abia acum - la ceea ce numeam la început „miez de semnificație“ - și de originalitate - al *Hamlet*-ului lui Tompa Gabor. Dacă vom ști să le identificăm, vom găsi în spectacol semnele - bine ascunse - care dovedesc că regizorul a reușit să descopere, să-și pună și să răspundă la o întrebare esențială. E cea din titlul articolului meu: *Cine a scris - de fapt - Hamlet?* Va fi ajuns la ea explorînd relația fascinantă dintre succesivele ipostaze auctoriale implicate: pentru că Shakespeare a creat un text pe care el, regizorul, l-a preluat pentru a crea o montare scenică în care Hamlet creează teatrul în teatru și - în fond - tot spectacolul. Sigur că - simplificînd - doar cel dintîi a așternut - la propriu! - povestea pe hirtie! Însă la nivele mai subtile ale interpretării, acolo unde se încheagă semnificațiile profunde ale operei, care e adevărul? *Cine e - de fapt - autorul?*

Un prim răspuns l-ar putea indica pe Hamlet, pe care l-am văzut dirijînd evenimentele, inscenînd ceea ce trebuie inscenat. Și totuși, el nu acționează din impuls propriu, nu are de unul singur soluția problemei. Altfel, neva știe efectiv ce s-a întîmplat și îl îndeamnă să treacă la fapte...

Iată - deci - al doilea răspuns posibil, pe care îl ignorăm de obicei: autorul, adevăratul autor, ar putea fi tatăl lui Hamlet, stafia! El, regele ucis mișelește, declanșează povestea. Fără înfățișarea lui la începutul piesei, fără ca el să dezvăluie crima, n-ar mai urma nimic, n-ar mai fi nimic răzbunat! *Hamlet* n-ar exista!

Să-i dăm - atunci - ceva mai multă atenție. Ce soluție regizorală alege Tompa pentru a figura stafia tatălui? În multe montări de pe toate meridianele s-au încercat soluții diverse, de la apariția concretă a cite unui actor pe metereze și pînă la vocea fără corp, rostind pe bandă replicile din text, cu tot cu valătucii de ceață de rigoare. La început, Tompa merge pe această variantă, cu un adaos fin-ironic: cînd Horatio și strajerii au vedenia, ei se reped în dreptul suprafeței de oglindă, învaluită și ea în aburi, și, crezînd că-l văd pe răposatul Hamlet senior, s-ar putea să nu se zărească, tulbură decît pe ei înșiși! Sau pe noi, spectatorii! Vine apoi la veghe prințul și lui tatăl i se înfățișează: e un bărbat în carne și oase, dar nu vorbește cu el, ci vocea i se aude fără ca buzele să i se miște. Tînărul Hamlet primește astfel mesajul și pieșa se declanșează.

La care trebuie să adăugăm cîteva detalii extrem de importante. Iată: mai tîrziu, cînd trupa de actori vine la



Dana Pellea (Gertrude) și Mihai Constantin (Claudius)

curte, îl vom recunoaște între ei pe cel care-l jucase în primul act pe Hamlet-tatăl: e chiar șeful lor.

Și lucrurile încep să se lege: pentru că-n vremuri de-altă-dată, bunăoară victoriene, conducătorii trupelor erau chiar ei autorii, ei compuneau piese și le puneau în scenă cu actorii lor, mergînd apoi din loc în loc pentru a le juca. Așa și Shakespeare: a scris și a montat cu trupa lui. Încît coincidența ni se arată logică: tatăl fiind cel care a declanșat povestea, înseamnă că el o „scrie“ pentru comediații de la curte și e - deci - firesc ca tot el, în dublu rol, să fie conducătorul trupei.

Dar... și cînd e stafia, și cînd e șeful celorlalți, ceva special, cu totul aparte, un semn precis îl marchează: ei bine, el e singurul din toată montarea lui Tompa, el și numai el, care poartă un costum cu contur victorian, cu guler țeapăn și înalt, ca-n tablourile din epocă și... ca-n portretul binecunoscut al Marelui Will! Seamănă - chiar - cu el, are același aer, același fațes și e rigid, e *altfel* decît ceilalți din piesă. De fapt, *el este: în spectacolul lui Tompa e figurat chiar Shakespeare, care i se înfățișează - mai întîi - lui Hamlet, pornind astfel povestea, pentru că după aceea să revină la „rolul“ lui de șef de trupă, ascultător - probabil, în ascuns ironic - față de indicațiile de regie ale prințului, care nu face decît să aplice ceea ce tot el, adevăratul autor, i-a spus în miez de noapte.* Mai mult decît atît, atunci cînd tînărul Hamlet își văzuse tatăl dincolo de oglindă, ocrotit de stejarul din mijlocul scenei, ascultîndu-i vocea fără ca buzele să i se miște, *el, tatăl, stătea la o mășuță și scria.* Nu altceva: *scria... Așadar, el e autorul: Shakespeare, adică stafia, trimisul lumii de dincolo, adică șeful trupei de actori; pentru că totul e teatru, lumea e un teatru din care facem parte și noi și în care e cuprins și el, autorul...*

Acesta e punctul de vîrf și de originalitate. Ideea extraordinară de a-l absorbi pe Shakespeare însuși în *Hamlet* n-am mai înfîlțit-o în nici una dintre montările românești și străine pe care le-am văzut pe scenă sau pe ecran sau despre care am citit în cărți. Proiectul de sinteză și de totalitate e împins astfel pînă la ultima consecință imaginabilă: pînă acolo unde Shakespeare - sau Tompa! - se cufundă și el - ultimul - în lumea pe care a născut-o, adăugîndu-i singurul lucru care mai putea exista în afara ei: Creatorul...

Ion Bogdan Letter