

# Tematizări (neo)shakespeariene în rescrierea *Hamletului: un nor în formă de cămilă* de Alina Nelega

Florica Bodiștean\*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.2

(Neo)Shakespearean themes in the rewriting of *Hamlet: un nor în formă de cămilă* by Alina Nelega

## Abstract:

The study focuses on ways to resignify the themes and characters of Shakespeare's *Hamlet*, ways in which the novel *un nor în formă de cămilă* by Alina Nelega rewrites in the narrative the influential play from the perspective of its affective dimension, with emphasis on the mother-son relationship. The procedures of updating the plot and valuing a secondary character in the hypotext (Gertrude), as well as transforming a heterotopic, theatrical space into a supercharacter who ends up playing the role of destiny for the human universe involved are the lines on which the analysis of this recent Shakespearean palimpsest develops. The study also provides a comparative insight into the versions of Shakespeare's tragedy in contemporary times in order to reveal the regenerative capacity of masterpieces.

**Keywords:** rewriting, updating, secondary valorization, affective content, supercharacter, theatrical heterotopia

## De la dramatic la narativ

Alina Nelega, prozatoare, autoare dramatică și regizoare, aduce în recentul *un nor în formă de cămilă* (Polirom, 2021) experiența ei de rescriptor al pieselor clasice pentru scenă și acuitatea radiografierii de medii – aici lumea teatrului – probată în romanul anterior, *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* (Polirom, 2019), roman de reconstituire socio-politică, întâmpinat cu mare entuziasm de critică.

„O să mă țin de Shakespeare, o să-l urmăresc și o să-l imit, dar nu o să-l mimez; o să fac așa cum face actorul care nu reproduce realitatea, ci o reprezintă și, inevitabil, o re-crează”, notează autoarea în jurnalul său, mărturisind că s-a cufundat în rescrierea *Hamletului* shakespearian pentru că făcuse o obsesie personală pentru această piesă, pentru că

---

\* Professor PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, bodisteanf@yahoo.com

descoperise în ea ceva tulburător care trezea analogii cu propria viață (Nelega, 2021). Cu viața multora, am putea spune, dacă citim tragedia prin grila psihanalitică și extragem din ea parabola, *patternul* unui anumit tip de relații de familie: o mamă care își justifică noua relație printr-o cauză exterioară, ce a dus la excluderea soțului de drept din viața ei, un fiu care face un „studiu de caz” și descoperă, pe cale intuitivă, pentru el, și printr-o veritabilă *confruntare*, pentru ceilalți, adevăratul mobil, erotic și social în cele din urmă, al trădării. În acest scenariu mundan, morțile „de-adevăratelea” din tragedia lui Shakespeare apar ca morți afective, iar „nebulia” personajelor, a lui Hamlet sau a Ofeliei, e starea de alienare de după un cataclism ce surpă lumile interioare. Cum subliniază și Alina Nelega, piesa lui Shakespeare apare ca inadecvată cultural astăzi, dar rămâne atât de percutantă prin conținutul ei afectiv, prin calitatea sa de „muzeu al emoțiilor” (*Ibidem*). Ceea ce explică, probabil, poziția ei de top între tragediile shakespeariene: „cea mai puțin înțeleasă de critici, cea care provoacă cele mari discuții contradictorii și dureri de cap regizorilor și teatrologilor, [...] totuși, cea mai rodnică din punct de vedere intertextual”, conchide Pia Brânzeu într-o recentă carte dedicată „fantomelor” prin care Shakespeare continuă să îi bântuie pe scriitori (2022: 297). Piesă cameleonică, crede și Adrian Papahagi (2021: 58), pentru că *Hamlet* își mulează înțelesurile în funcție de interpret, și „nu o dată, cei care au încercat să-l deslușească s-au descris pe sine”.

Romanul Alinei Nelega rescrie în narativ în primul rând această dimensiune interioară problematică a celei mai shakespeariene dintre piese, inserându-se în zonele sale de clar-obscur, cele care privesc trăirile, emoțiile, sentimentele, motivațiile. O face sub forma unui discurs confesiv rupt în două monologuri ce pun în oglindă două versiuni în conflict. Al mamei, personajul vocal aici, se întinde pe șase capitole ce reface complicitatea evenimentelor spre o catastrofă similară celei shakespeariene, și al fiului, concentrat în ultimul capitol, al șaptelea, un fel de apendice care dinamitează tot eșafodajul justificărilor construit înainte. Personajul celebru prin multele și lungile lui solilocvii e aproape redus la tăcere și, nu întâmplător, ajunge să facă o obsesie pentru fotografie, asamblându-și instantaneele în adevărate discursuri, acuzatoare la adresa celor din jur, care nu trădează și nu manipulează, precum cele făcute din cuvinte.

La fel ca în tragedia clasică, prezentul narativ se reduce la o singură zi ce concentrează însă întreaga teatralitate și tensiune dramatică din hipotextul shakespearian. O zi în care mama Amona (Gertrude), regizoare a unui teatru de provincie și fiul, numit Marius, precum tatăl său (Hamlet fiul și Hamlet tatăl), se urmăresc prin casă – ea cu îngrijorare, el cu ostilitate –, își ghicesc gândurile, își parează gesturile, se suspectează reciproc, se controlează pasiv-agresiv. E ziua ce se va încheia cu debutul MITFestului, pe a cărui scenă, concretă, vor juca, dar

de fapt vor trăi, chiar scena fictivă, finală a tragediei shakespeariene, cea în care Hamlet, Laertes, Claudius și Gertrude se înfruntă și se precipită fiecare prin celălalt spre moarte.

Precedențele istoriei tragice se încheagă anevoios din secvențe rememorative noncronologice, mai mult analitice decât epice, disipate în materia confesivă a celor două discursuri paralele, trădând vieți paralele, trăite într-o tăcere apăsătoare sub care însă „colcăie emoțiile”, „sapă adânc în carnea noastră și ne consumă” (198)<sup>1</sup>. Sunt monologuri discontinue, rupte de corpuri diferite de literă (italic și regular), marcând pendularea obsesivă între trecut și prezent. Mai mult trecut în cazul mamei, care, „simțind enorm și văzând monstruos”, coboară adânc în preistoria sciziunii lor și caută să-și justifice inițiativele. Mai mult prezent în cel al fiului, căruia autoarea îi dă și rolul lui Horațiu din piesa lui Shakespeare, acela de cronicar „în transmisiune directă”, chiar și de dincolo de moarte, al ororilor care umplu scena finală cu cadavre. Despre viitor, evident, nu poate vorbi, iar monologul său se încheie, parcă mai motivat decât la Shakespeare, cu cuvintele „Restul e tăcere”.

### **Tematizări (neo)shakespeariene**

Alina Nelega păstrează angrenajul temelor hamletiene – nebunia, manipularea, identitatea, trădarea –, dar le recalibrează în manieră proprie și folosește avantajele modului narativ pentru a schimba raportul dintre evenimential și emoțional, configurând astfel mecanismele intens reactive ale personajelor. În primul rând, desființează tema *nebuniei simulate* construindu-și propriul Hamlet după modul în care, ca om de teatru, a citit piesa lui Shakespeare, respectiv ca un caz de psihoză, de patologie reală, în care realitatea interioară, construită logic, se substituie celei exterioare și ajunge să o ignore cu desăvârșire. Comedia nebuniei, pe care Hamlet decide să o joace pentru a afla adevărul, nu e credibilă, spune ea, căci „nu e oare unul din simptomele psihozei, faptul că se mimează pe ea însăși? Că joacă teatru? Fiindcă nu poți înțelege nebunia, nu poți intra acolo, nu te mai poți întoarce de-acolo” (Nelega, 2021). Or pentru a devoala patologia nebuniei, dispozitivul narativ are nevoie de un martor din afară, lucid, care să obiectiveze starea personajului și să-i înțeleagă suferința, rol care nu poate fi atribuit decât mamei. Valorizarea Gertrudei *pe dimensiunea maternală* este cea de-a doua mare intervenție în memoria culturală posthamletiană, dar Alina Nelega nu intră neapărat în competiție cu modelul, ci marșează pe valențele neexploatate ale schematicii regine. De fapt, este vorba despre o dublă transformare sau despre ceea ce Genette (1982: 394) numește „valorizare secundară” în creațiile palimpsestice: trecerea unui personaj dintr-un plan subsidiar

<sup>1</sup> Citatele din roman sunt reproduse după ediția: Alina Nelega, *un nor în formă de cămilă*, Iași, Polirom, 2021.

într-un rol de prim-plan și dintr-o poziție depreciață într-una reabilitată. Personajul Alinei Nelega nu e Hamlet, ci Gertrude (Amona), o mare nedreptățită de montările clasice, îndatorate unor clișee paternaliste – „femeia adulteră, mama crudă și aservită puterii, scorpia” (Vornicu, 2022) –, eludându-se suferința ei în fața alienării lui Hamlet și dorința de a-i recupera dragostea: „în textul lui Shakespeare povestea care se spune e tragedia prințului, iar în romanul meu, e a mamei. La Shakespeare e o tragedie a nebuniei, la mine e o tragedie a martorei care se contaminează și încearcă să intre în lumea delirantă a fiului, să-l înțeleagă, la început cu resorturile logice ale rațiunii și acțiunii, iar apoi cu singura resursă emoțională, irațională, care îi leagă: dragostea maternă” (*Ibidem*).

John Updike în *Gertrude and Claudius* (2000, traducere în română Paralela 45, 2006) apela la aceeași strategie de valorizare, oferind un *prequel* narativ al prezentului din piesă, care să justifice adulterul, vechi de doi ani, al reginei printr-o diferență temperamentală și caracterială. „Găurile” textului shakespeareian i-au permis să ficționalizeze tinerețea unei Gertrude victimă a timpului său: de stirpe regească, cu o personalitate debordantă, dar condamnată, prin mariajul politic cu ursuzul și indiferentul Hamlet tatăl la o existență searbădă și frustrantă. Adulterul ei apare ca o supapă cel puțin acceptabilă când întâlnește în persoana lui Claudius o ființă de o complexitate și o forță a trăirii similare.

Și strategia inversă, a devalorizării Gertrudei, a fost exploatată palimpsestic, semn că personajul shakespeareian cu prea puține replici a fost perceput ca evaziv, iar relația mamă–fiu ca una problematică. În fantezistul *Nutshell* (2016, în românește *Coajă de nucă*, Polirom, 2019), Ian Mc Ewans dezvoltă relația mamă–fiu pe versantul opus, dând, prin dependența ombilicală a fătului vorbitor de mama însărcinată, un conținut fizic legăturii lor psihanalitice în care Freud (2009: 319-321) a văzut o ilustrare a complexului oedipian. Aflat în stadiul uterin, Hamletul său e martorul crimei puse la cale de cei doi adulterini, însă, prin voința lui intempestivă de a se naște, reușește să dejoace planul acestora de a fugi și a se descotorosi de copilul nedorit și să o obțină pe mamă doar pentru el, fie și în închisoarea în care ea își va ispăși pedeapsa.

În sfârșit, o temă forte a romanului este cea a *identității*, catalizator semantic care adună în zone de coerență materia epică și în același timp o scurtcircuitează. Cine e mama și cine e fiul dincolo de rolurile lor, care e victima și care e opresorul în tot acest amalgam de conflicte pe care le naște relația mereu ambiguă dintre realitate și imaginație? Mottoul romanului decupat din tirada adresată de Hamlet lui Laertes (actul V, scena II), prin care cel dintâi se deresponsabilizează de uciderea lui Polonius, privilegiază această pistă de lectură. Îl redăm mai jos în traducere:

[...] Iar fapta mea  
Ce ți-a rănit și firea, și onoarea,  
Stârnindu-ți ura, fu doar nebunie.  
Să-i fi făcut rău Hamlet lui Laert?  
Hamlet, nicidecum: de-i Hamlet dus de-acasă  
Și-așa, nebun, i-o coace lui Laertes,  
Hamlet nu recunoaște că i-a copt-o.  
Dar cine, -atunci? Sminteala lui. Se cheamă  
Că-i Hamlet victima, iar nu făptașul,  
Căci nebunia-i este-al lui dușman.

(Shakespeare, 2016: 314)

În lecturile clasice ale piesei, tema identității a fost mereu ecranată de cea a nebuliei simulate și a răzbunării care ar justifica duplicitatea și versatilitatea personajului evidente în schimbările sale de dispoziție și de discurs. În general, Hamlet a fost receptat ca personaj de o sensibilitate romantică melancolic-maladivă și ca model al omului modern, cu complexitatea sa contradictorie. Dar dincolo de aceasta, se recunoaște că „problema hamletică [...] a continuat să provoace perplexitatea critică a cititorilor moderni” (Battaglia, 1976: 182). Este și opinia, recentă, a autorilor studiului ce prefațează ultima traducere a piesei în română: „protagonistul pare să oscileze uneori între nebunie și luciditatea rece a omului sănătos mintal, părând ba un răzbunător autentic, ba un actor distribuit fără voia lui într-o tragedie a răzbunării; ba un îndrăgostit ce ține cu adevărat la Ofelia și la mama lui, ba un misogin absolut” (Cinpoș, Volceanov, 2016: 33).

### **Lumea ca teatru, teatrul ca lume**

Complexul tematic, deopotrivă shakespearian și revizionist, își găsește cea mai adecvată ilustrare prin plasarea intrigii în spațiul unui teatru de provincie contemporan, cu personaje oameni de teatru care își dispută nu numai profesia, ci și viața pe scenă sau mută scena în spațiul personal, al relațiilor de familie. Teatrul cu lumea sa de închipuiri și iluzii e mediul propice pentru ambiguizarea identităților, pentru dedublări, interpretări personale, jocuri de tot felul, pentru balansul dintre *a părea* și *a fi*. Momentele-cheie ale poveștii shakespeariene se mută în sala teatrului, în foaiere sau în cabinele actorilor, încât granița dintre spectacolul de pe scenă și spectacolul vieții rămâne una mereu fluidă.

Procedeele actualizării a devenit un trend al rescrierilor operei shakespeariene și a fost aplicat programatic în cadrul proiectului aniversar Hogarth–Shakespeare (lansat în 2014), o serie de autori consacrați imaginându-și, cu mai multă sau mai puțină verosimilitate, cum ar arăta *plot*-urile dramaturgului în zilele noastre marcate de obsesia corectitudinii politice, dar și de maladii contemporane precum infracționalitate, consum de droguri, boli psihice, îngheț afectiv. Au fost publicate șase recontextualizări în narativ ale pieselor shakespeariene

(primele cinci apărând și în traducere românească la editura Humanitas): *Vinegar girl* de Anne Tyler (după *Îmblânzirea scorpiei*), *Shylock is my name* de Howard Jacobson (după *Neguțătorul din Veneția*), *A Gap of Time* de Jeanette Winterson (rescriere a *Poveștii de iarnă*), *Hag-Seed* de Margaret Atwood (o piesă în piesă după *Furtuna*), *New boy* de Tracy Chevalier (*Othello* reinventat), *Macbeth* de Jo Nesbø și *Dunbar* de Edward St Aubyn (un nou *Rege Lear*). În toate acestea, spații heterotopice, funcționând ca sisteme în sine, guvernate de reguli specifice – școala, închisoarea, poliția, cartierul evreiesc, industria show-ului, laboratorul de cercetare sau sanatoriul – și-au revendicat lumile ficționale shakespeariene ca puncte de emergență a unor conflicte general valabile.

Alina Nelega propune o heterotopie ce descinde în mod vădit din Shakespeare, cea a teatrului deopotrivă ca spațiu instituțional și ca mediu al simulacrelor, o lume în lume, aflată sub semnul paradoxului: maxim închisă prin ierarhia și profesionalizarea stricte și maxim deschisă prin universurile ficționale pe care pe care le încapsulează. Ne e greu să o credem pe autoare când spune că a ales teatrul doar pentru că era o soluție la îndemână<sup>2</sup> de vreme ce romanul ei construiește pe această „scenă” sisteme de reprezentări suprasemnificante și „foarte” shakespeariene ținând de *motivul lumii ca teatru* pentru care bardul din Avon este, alături de Calderon, un reper esențial. Mai degrabă am spune că explicația stă în teza pirandelliană a subiectului și a personajelor care își găsesc singure autorul. Foucault (1984: 758-759) exemplifică prin *teatru, cinematograful sau grădina* heterotopiile de tipul *imago mundi*, care au puterea de a reuni într-un singur spațiu concret, pe dreptunghiul scenei, al ecranului ori în perimetrul rectangular al terenului, mai multe spații care sunt în esență incompatibile. Am spune că heterotopia teatrală este prin excelență una pulverizantă pentru că ilustrează *in actu*, în sincronia reprezentării și a receptării, principiul identității și al alterității spațio-temporale. Căci, deopotrivă heterocronie, teatru e exercițiul multiplicării infinite și, implicit, al identității problematice, mereu reconfigurată într-o zonă terță în care se întâlnește universul scenic cu universul ficțional, actorul și rolul.

Ideea că teatrul e un microcosmos în sine apare textualizată prin numeroasele „grefe” shakespeariene: teatrul e o „cetate”, un alt Elsinore, sau un castel lugubru în care rivalii își „picură în ureche cuvinte otrăvite”

---

<sup>2</sup> „Ea [povestea, n.m.] ar putea foarte bine să existe într-o corporație sau într-o primărie sau într-un restaurant chinezesc, doar că aceste lumi îmi sunt total necunoscute, nu aș ști care sunt relațiile zilnice și nici substanța conflictelor dintre oameni” (Vornicu, 2022).

(77), se petrec crime și apar stafii, în cele din urmă, „un cavou regal” unde oamenii își îngroapă sufletele. Marius, soțul Amoniei, directorul de teatru, a fost un „rege al scenei” și a murit pe scenă jucând rolul unui personaj care moare. Marius fiul și prietenii lui – Horațiu, Raul și Geo (cei din urmă, replica butaforică a lui Rosencrantz și Guidenstern) – sunt cu toții actori tineri, „fii rătăcitori” tentați, dintr-o revoltă generaționistă, de mirajul teatrului independent. Se vorbește despre „drogul” teatrului, despre „sacralitatea”, dar și despre „toxicitatea” lui, despre ambivalența pe care o injectează în existența de zi cu zi a oamenilor de scenă, despre capacitatea artei actorului de a scoate la suprafață demonii interiori. Teatrul e „loc al miracolelor” sau o „enigmatică peșteră a lui Ali Baba, unde, oricum ai intra tot te alegi cu ceva” (59), e „erotic” și „mistic”. Un spațiu recunoscut ca oximoronic și contradictoriu și la Shakespeare care îi denunță dimensiunea duplicitară, căci „în una și aceeași piesă, ba chiar, deseori, în interiorul unuia și aceluiași monolog, protagonistul trece de la afirmarea puterilor spectaculare ale teatrului la conștiința, exaltată sau grotescă, a «falsității» lui, a abilității cu care știe să se prefacă, să imite, să amăgească, din dorința de a crea o «iluzie a adevărului»” (Banu, 2010: 25).

Suprapunerea, chiar confuzia viață–scenă e hotărâtoare pentru destinul personajului principal, dar, ca un bulgăre de zăpadă, antrenează și alte vieți, împingându-le, în rostogolirea lui, spre neant. Regizor și director artistic, Amona e prinsă într-un conflict între maternitate și carieră, își trăiește profesia ca pe o profesiune de credință, extinzând-o chiar și dincolo de marginile scenei, în propria familie, unde joacă roluri discreționare mai cu seamă din momentul în care fiul, afectat de moartea tatălui, dă semne de dezechilibru nervos. Maternitatea ei multă vreme ignorată din cauza profesiei devoratoare – mai devoratoare pentru o femeie, care, ca să răzbească în sistem, trebuie să devină unul dintre *big boyz* – iese la suprafață și ajunge să se manifeste paroxistic, printr-un control deplin al vieții fiului, implicând până și manifestări paranoice. În procesul acuzat–acuzator, măcar asupra dragostei materne toxice sunt amândoi de acord:

... e posibil ca eu să fi făcut din tine ceea ce ești; cu imprudența mea și dragostea mea necumpătată, mi te-am asumat în întregime și ți-am negat, oarbă, natura. (166-167) /

... știi ce spui, de fapt? Că nu mă iubești decât condiționat, dacă mă poți avea; că nu mă înțelegi decât dacă mă poți controla, stăpâni, încorpora în tine – asta înseamnă pentru tine a înțelege. Acceptă-mă, nu mă înțelege, lasă-mă, nu mă mai ajuta. Nu sunt al tău, nimeni nu e al nimănui, suntem doar ai noștri și nici măcar ai noștri nu suntem pe deplin, iar când vrem să-i avem pe ceilalți nu mai suntem nici ai noștri. (200-201)

Pe Marius, spune fiul, l-ar fi ucis ea și iubitul ei mai tânăr cu cincisprezece ani otrăvindu-l în fiecare zi cu legătura lor adulterină din dorința de a se răzbuna pe nenumăratele infidelități ale directorului de teatru care își „testa” în prealabil viitoarele angajate. Claudiu, cu care împărțea „frățește” aceeași cabină, s-a grăbit apoi să-i preia postul de director interimar și amândoi să-și afișeze relația veche de doi ani. Există și o „victimă colaterală” și aceasta e Lavinia/Ofelia, actrița orfană de mamă, pe care Amona o consideră fiică adoptivă, dar nicidecum o potențială iubită a fiului, motiv pentru care îi cultivă fragilitatea și o îndepărtează în teatrul de păpuși. Și mai există o serie de victime prin hazard sau prin complicitatea evenimentelor: Paul ce împărțășește destinul lui Polonius și moare pentru că a fost confundat cu Claudiu; Ovidiu (Laertes), intrat în scenariu ca să răzbune moartea tatălui; cuplul Raul și Geo, ajuns în locul lui Marius în sanatoriul de boli psihice; Claudiu însuși, pe care, tot ca în *Hamlet*, Marius îl ucide abia după ce mama a băut paharul cu otravă.

Absentă din istoria crimei shakespeariene, cum sugerase Stafia, mama Amona/Gertrude se află aici în rolul declanșatorului tragic. Mama sau Teatrul, acest suprapersonaj implicat în toate actele umane, care ajunge să joace rolul de destin pentru toți cei care au făcut pactul cu el? Chiar și conflictul erotic dintre ea și Marius tatăl apare relativizat într-o lume în care se admite condescendent că experiența de viață diversă, inclusiv cea extraconjugală, e o condiție a muncii actorului sau cel puțin o mondenitate ori o supapă de eliberare a tensiunilor artistice, precum alcoolul și experiențele psihedelice. Câteva secvențe din roman intră perfect în angrenajul semnificativ al toposului *lunii ca teatru* și rezolvarea lor textuală nu și-ar putea găsi un spațiu mai potrivit. Apariția stafiei pe scenă e reprezentația de maxim impact, construită pe jocul ambiguității teatrale. Este ea o farsă făcută de un actor îmbrăcat în costumul de rol al tatălui mort recent sau o nălucire a minții rătăcite și alcoolizate a lui Marius fiul, favorizată de poveștile despre strigoi care noaptea ar bântui teatrul și de scârțâitul decorului vechi? Sau el chiar „a venit din proprie voință”? Adevărul nici nu contează, contează doar că „el n-a apărut degeaba” (199), că e expresia conștiinței acuzatoare a fiului.

Alte scene-cheie sunt realizate în respectul verosimilității nu fără a implica rolul, semnificația sau magia teatrului în avansarea acțiunii. Scena în care Hamlet ratează uciderea lui Claudius căci îl găsește pe acesta rugându-se e rescrisă magistral în ideea că teatrul și arta actorului reprezintă pentru cei care îl slujesc un sacrament. Imaginea lui Claudiu care repetă în singurătate, la buza scenei cu trapa deschisă, moment intim când „dialogul se frânge în rugăciune, singurul partener e Dumnezeu Actorilor” (108) îi paralizează noului Hamlet pornirea de a-l împinge



peste rampă, pentru că „nu merită să moară pe scenă” (109), la fel cum Claudius al lui Shakespeare nu merita să fie trimis direct în rai.

De asemenea, înmormântarea Laviniei prilejuiește formatarea în registru burlesc a scenei în care groparii Ofeliei divaghează pe tema vanității vieții. Rolurile sunt transferate sunetistului și luministului teatrului, doi clovni cinici care aranjează foaierul, în mijlocul căruia tronează un catafalc gol, în timp ce își mănâncă prânzul proletar sau se cinstesc cu whisky-ul subtilizat din biroul directorului. Efectul de deriziune macabră e potențat prin îmbinarea „cugetărilor adânci”, cu cântece licențioase și cu anecdote despre marii actori ale căror fotografii sunt coborâte de pe pereți pentru că „foaierul ăla prea seamă cu un cimitir” (176). Craniul bufonului Yorick devine „fața rânjită” și „poza proastă” a comediantului care i-a înveselit lui Marius copilăria. Viața pare să bată teatrul, constată regizoarea care asistă din umbră la acest moment atât de reușit încât se gândește să îl distribuie într-un spectacol: „Mă întreb doar dacă în scenă ar mai fi la fel de adevărat” (179).

Schema relațiilor mamă–fiu e afectată și de un conflict secundar, care complică tema identității pe linie profesional-artistică. Divorțul dintre teatrul *mainstream*, teatrul iluziei bazat pe reprezentare și pe paradoxul actorului, și teatrul „trăirist”, de tip *performance*, artă a prezenței și a prezentului, îmbibat de un militantism „de miting”, teatrul disprețuit de „clasicii” scenei pentru că nu are nevoie de talent și profesionalizare, ci doar de autenticitate și revoltă, e echivalentul negocierilor de putere din *Hamlet* dintre Norvegia și Danemarca, dintre nou și vechi. Aflăm că, deși îl angajează la teatru, mama refuză să-și distribuie fiul în spectacolele regizate de ea, că pe el descendența din părinți actori îl complexează și îl lipsește de certitudinea valorii proprii. În răzlețirea lui se poate citi revolta lui Hamlet educat la școala Renașterii împotriva unui vechi sistem feudal: „Sunteți morți și nu vă dați seama de asta, jucați povești moarte pentru un public mort, care de mult e oale și ulcele, și numiți asta artă, cultură! Tot teatrul vostru e mort, putred și pute!” (83).

Sunt multe tipuri de conflicte implicate în sciziunea mamă–fiu și problematizarea lor dă romanului forța motivațiilor psihologice capabile să susțină spectaculosul intrigii shakespeariene până în finalul ce consemnează schimbul de putere în lumea pe care acest Hamlet dezabuzat o lasă moștenire unui alt Fortinbras, perfect pregătit pentru voracitatea ei. Ceea ce dă însă forță finalului și rotunjește proiectul de valorizare a personajului feminin este moartea deliberată, și nu accidentală, a mamei care bea cupa cu otravă destinată fiului ca să-i salveze prin sacrificiul ei viața. Sacrificiu inutil în planul exterior, dar care-i aduce iertarea și lansează retrospectiv și o altă pistă de lectură a istoriei tragice, cea freudiană: „Ai ales, iar el [Claudiu n.n.] nu reușește

să ne despartă. Ești a mea, sunt al tău. Bine-ai venit, mamă, pășim în sfârșit, împreună, pe același drum. Te iert” (221).

Ne întrebăm, citind acest final, dacă este teatrul un mijloc de revelare a adevărului, cum crede Hamlet punându-i pe actori să joace sub propria regie *Cursa de șoareci*, sau, dimpotrivă, unul al ambiguității lui? Romanul Alinei Nelega pare să nu dezmințască vectorul de semnificație pe care s-a construit pas cu pas și să lase povestea generată de dispozitivul teatral – responsabil, în planul configurării narative, de tot ceea ce înseamnă mimare, invenție, exagerare – la latitudinea publicului/cititorului.

## REFERINȚE:

- Banu, George, *Shakespeare. Lumea-i un teatru*, Nemira, 2010.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Univers, 1976.
- Brînzeu, Pia, *Fantomele lui Shakespeare*, vol. I, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2022.
- Cinpoș, Nicoleta, Volceanov, George, *De trei ori Hamlet: extinderea canonului shakespeareian în limba română*, prefață la William Shakespeare, *Opere II. Hamlet*, ediția a II-a, coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016, p. 5–69.
- Foucault, Michel, *Des espaces autres*, în *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere din germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2009.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Nelega, Alina, *Fragmente de jurnal, un nor în formă de cămilă*, în „Suplimentul de cultură”, 16 iulie 2021. <https://suplimentuldecultura.ro/35467/fragmente-de-jurnal-un-nor-in-forma-de-camila/>
- Papahagi, Adrian, *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi. Titus Andronicus. Hamlet*, Polirom, 2021.
- Shakespeare, William, *Opere II. Hamlet*, ediția a II-a, coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Tracus Arte, 2016.
- Vornicu, Andrei, *Scriitorul e un animal însingurat, o ființă monologală, pe când în teatru nu ești singur, ai nevoie de ceilalți. Interviu cu Alina Nelega*, 18. 02. 2022. <https://atelier.liternet.ro/articol/31360/Andrei-Vornicu-Alina-Nelega/Scriitorul-e-un-animal-insingurat-o-fiinta-monologala-pe-cand-in-teatru-nu-esti-singur-ai-nevoie-de-ceilalti.html>