

JOŠ JEDAN HAMLET

Do danas je snimljeno oko šezdeset filmskih verzija *Hamleta*, što je impozantna brojka ako imamo u vidu da je film još uvek relativno mlada umetnost. Daleko od toga da su sve te verzije dostojne pažnje jednog šekspirologa, pa čak i filmskog kritičara. Tu spadaju brojne nema verzije, a mnoge nisu snimljene na engleskom govornom području. Međutim, jezik i podneblje teško da su izgovor da zapostavimo neke od tih filmova. Naprotiv, među najzanimljivijima je prva, nema postavka *Hamleta* iz 1990, gde se u naslovnoj ulozi pojavljuje slavljena Sara Bernar. Svojevrsna istorijska ironija je da za razliku od elizabetinske pozornice, gde su ženske uloge igrali dečaci, konvencija nemog filma dozvoljava da žena tumači mušku ulogu, pogotovo ako je u pitanju zvezda za koju se znalo da će privući publiku. Dovoljno je pogledati muhin plakat za film, pa da ideja bude manje smešna. Ova verzija je značajna ako ni po čemu drugom, a ono po tome što je *Hamlet* prvi put oživeo na filmskom platnu. U najbolje se ubraja ruska verzija iz 1964. godine, što je gotovo svetogrдно za svakog anglistu (puritanca). Ipak, ne smemo zaboraviti da film i pozorište ne govore istim jezikom, i da jednu Šekspirovu dramu ne čini samo jezik kojim njeni junaci govore. Osnovno izražajno sredstvo kojim se služi film jesu slike. Postavljanje *Hamleta* na film kao da je najbolje pošlo za rukom ser Lorensu Olivijeu. Ova verzija iz 1948. snimljena je u zamku Elsinor, uz obilno korišćenje karakteristično filmskih sredstava kao što su pokreti kamere, upotreba krana, pa čak i snimci iz helikoptera. Hamletovi solilokviji su pretvorene u unutrašnje monologe, što u pozorištu ne bi bilo moguće (ili bar elegantno, imajući u vidu da je tonska oprema postala standardni rekvizit u savremenom pozorištu), tako da gledalac zapravo čuje Hamletove misli. Ova verzija je za mnoge ostala najbolja adaptacija *Hamleta*, čemu je verovatno doprinela i Nagrada Američke filmske akademije - "Oskar" za film godine. Olivije je dobio Oskara za najbolju mušku ulogu, ali mu je izmakla nagrada za režiju (kao bolji režiser pokazao se Džon Hjuston za *Blago Sijera Madre*).

Svaka dekada nudila je svoju verziju *Hamleta*, pa nam je tako Franko Zefireli pružio krajnje nekoherentnog *Hamleta* sa Melom Gibsonom u glavnoj ulozi, koji mada smešten u srednjovekovni zamak, oslikava frenetičnost osamdesetih, a Majkl Almereida nam u najnovijoj adaptaciji nudi digitalnog *Hamleta* devedesetih. Gde se u sve to uklapa *Hamlet* Keneta Brane?

Izgleda da je Branin film zamišljen kao konačna verzija *Hamleta*, odnosno verzija pred kojom će se svi prošli i budući umetnici povući u nemom divljenju, verzija koja će biti najveća, najskuplja, najkompletnija, najimpresivnija i *naj* u svakom smislu. A film koji je sebi unapred postavio tako visoke ciljeve treba da bude meren istom merom. I Branin *Hamlet* na nekim mestima blesne kao veličanstven filmski događaj snimljen na kra-

ju veka, pa mada je s puno razloga nazvan *The Titanic Hamlet*,¹ on je po mnogo čemu milenijumski *Hamlet*.

Ko je Kenet Brana? Po mnogima, on je najveće iznenađenje na britanskoj pozornici (treba imati u vidu da Englezi smatraju sebe jedinim merodavnim sudijama Šekspirovog dela) još od debija Ričarda Bartona. Još kao veoma mlad, svrstan je u red najvećih šekspirovih glumaca zajedno sa ser Džonom Gilgudom i ser Lorensom Olivijem. U Kraljevsku Šekspirovu družinu (*Royal Shakespeare Company*) stupio je sa dvadeset tri godine, i do trideste je tumačio ali i režirao sve veće uloge u Šekspirovom kanonu, uključujući i Kralja Lira. Status vunderkinda mu je omogućio da stekne potrebne veze da bi snimio svoj prvi film *Henri V*, kojim je stekao naklonost publike i kritike. Za taj film Brana dobija dve nominacije za Oskara, za režiju i za glavnu mušku ulogu. Sledeći film u kome se vraća Šekspiru je *Mnogo vike ni oko čega* (*Much Ado About Nothing*). U njemu prvi put bira višenacionalnu postavu, kojom se naglašava univerzalnost Šekspirovog dela. Tako uloge Don Pedra, Don Džona, Klaudija, pa čak i Dogberija tumače američki glumci sa neprikrivenim američkim naglaskom. Američki glumci su imali časove dikcije, pa se melodičnost originalnog teksta ne gubi. Poruka o univerzalnosti konačno naglašena izborom crnog glumca Denzela Vašingtona za ulogu Don Pedra, odluka koja ne samo da ne kvari koherentnost filma, nego mu čak dodaje renesansnu aromu. Kako je jedan pozorišni glumac počeo da se zanima za film objašnjava sam Brana:

Ideju za početak filma Mnogo vike ni oko čega, dobio sam tokom izvođenja predstave u pozorištu (...) Jedne večeri, za vreme Baltazarove pesme "Hodi gospo, i ne plači, hodi"² (Sigh No More, Ladies), u glavi sam stalno iz početka premotavao uvodnu sekvencu filma: vrelina, para i prašina, grožđe i konjske sapi i mali omaž Sedmorici veličanstvenih. Seksi dolazak muškaraca, atmosfera u seoskoj Mesini, živahnost i senzualnost žena, opsedali su me nedeljama, mesecima, i godinama koje će uslediti.³

Vizuelni potencijal drame nametao se Braninoj mašti i zaista, *Mnogo vike ni oko čega* s razlogom možemo smatrati biserom njegovog opusa. Svi elementi su ovde potpuno usaglašeni i drama je preživela proces adaptacije, dobijajući novi kvalitet filmskog dela. Sa žaljenjem konstatujem da to nije slučaj sa Braninim *Hamletom*. Razlozi za to su mnogobrojni, ali presudna je Branina odluka da snimi potpunu verziju teksta, ne izbacujući nijedan zarez.

Hamlet je jedna od najdužih Šekspirovih drama i ima više od tri i po hiljade stihova (3723 ako se držimo Drugog kvarta iz 1604). U svom dugom životu na engleskoj sceni, skraćivana je i postavljana u zavisnosti od ukusa publike, ali i glumaca. Dejvid Gerik, čuveni glumac i jedna od prvih pozorišnih zvezda, čiju realističnu glumu u *Hamletu* Filding

¹ Sheila Benson, *Cinemaniam Online* 1996

² Svi citati preuzeti su iz prevoda Živojina Simića i Sime Pandurovića, *Celokupna dela Vilijama Šekspira*, Kultura, Beograd, 1966

³ Kenneth Branagh, *Much Ado About Nothing*, Chatto&Windus, London 1993

opisuje u *Tomu Džonsu*, postavio je verziju u kojoj se izostavljaju neprikladni događaji iz V čina, neprijatni za prefinjenu klasicističku publiku 18. veka. U ovoj verziji kralj naređuje Hamletu da ode u Englesku, na šta ga ovaj proburazi. Laert, sveteći Polonijevu i Ofelijinu smrt, smrtno rani Hamleta. Horacio se sprema da ga ubije, ali mu Hamlet zabranjuje, jer je Laert delao kao ruka providenja. Na samrti, Hamlet pridikuje majci i moli Horacija i Laerta da izmire bolesnu zemlju.⁴

Hamleta je nezahvalno izvoditi u celosti, ako ni zbog čega drugog, a ono zbog dužine trajanja. Predstava *Hamlet* traje oko četiri sata. Pozorište u kom prosečna opera ne traje manje od tri sata trpi takvu dužinu, ali to ne važi za filmsku dvoranu. Ipak, Brana se trudi da u celini transponuje tekst *Hamleta* u film koji traje četiri sata. Sama dužina nije problem, ali ritam filma je drugačiji od ritma pozorišne predstave. U jednom trenutku Brana kao da je shvatio da film traje već tri sata, pa benevolentno ubacuje pauzu (između IV, 4 i IV, 5). To je i jedina intervencija na samom tekstu, jer nam Kralj, u maniru *gledali ste u prošlim epizodama*, izlaže deo svog monologa iz sledeće scene (IV, 5) od:

*O, Gertrudo, Gertrudo, kad bede
navale, ne idu one posebno.*

(When sorrows come, they come not singl spies)

Ali uzdržavanje od intervencija na tekstu teško da je odluka dobre adaptacije. Što film više odmiče, sve je jasnije da Brana nema rešenja za sve scene. Uobičajena praksa pri postavljanju *Hamleta* je da se izbace one scene koje se odnose na Fortinbrasa čime se zaplet sužava na porodične okvire; eventualno se Fortinbras pojavljuje na kraju. Isto važi i za Hamletov monolog *Kako me prilike optužuju sve* (*How all occasions do inform against me* - IV, 4) pa i za Klaudijev monolog u kapeli *Moj zločin truli; do neba mu smrad diže se* (*O, my offense is rank, it smells to heaven* - III, 3). Sve su one u filmu upotrebljene sa manje ili više uspeha, o čemu ćemo podrobnije govoriti kasnije.

Dobro, ostavio je ceo tekst, ali kakav je to *Hamlet*? Na osnovu čega je Brana dobio zeleno svetlo od producenata koji teško da su ljubitelji lirskih dubina Hamletovih monologa? Obrisi se nalućuju već u opisanoj prvoj sceni *Mnogo vike ni oko čega*, a to je vizija akcionog potencijala Šekspirovih junaka. Da budemo precizniji, u pitanju je potencijal Šekspirovih zapleta da izgledaju atraktivno na velikom ekranu. Ali prvi kroci budućeg *Hamleta* imamo prilike da vidimo već u filmu *In the Bleak Midwinter* (kod nas preveden kao *San zimске noći*), koji govori o pozorišnoj trupi koja priprema izvođenje *Hamleta* negde u engleskoj provinciji. Glavni glumac i režiser (Majkl Maloni, u *Hamletu* će igrati Laerta) nam nudi viziju uzbudljivog, pa čak i seksi *Hamleta*, sa kulminacijom u sceni mačevanja. Već tu prepoznamo neke buduće kostimografske odrednice, od kojih je najznačajnije opredeljenje za devetnaestovekovni izgled likova.

⁴ Sylvan Barnet, "Hamlet on Stage and Screen", *Hamlet*, Longman, London 1991

Posle jednog izvođenja *Hamleta* u Kraljevskoj Šekspirovoj družini Branu je posetio kolega glumac Kijanu Rivs. Došao je da se posavetuje da li bi i sam trebalo da se oporba u ulozi. Postavka mu se nije dopala. Brana kaže:

*Zamišljao ga je sa malo više akcije. Mislim da će mu se film više svideti.*⁵

I zaista, gde god je moguće, Brana potencira akciju. Slike Fortinbrasove armije koja izranja iz magle danskih ravnica (IV, 4), potera za Hamletom posle ubistva Polonija (*Hide fox, and all after*. IV, 2) i naravno mačevanje na kraju V čina, dok Fortinbrasova vojska zauzima Elsinor, čega možda nema kod Šekspira, time se pravda Fortinbrasovo pojavljivanje u zamku neposredno nakon smrti glavnih protagonista; one imaju kvalitet filmskog spektakla, i kao ljubitelji filma sa žaljenjem konstatujemo što samo njih možemo pobrojati.

Zaplet je smešten u devetnaesti vek, uprkos tendenciji da se renesansni komadi igraju u savremenom ambijentu (*Romeo + Juliet* Baza Lurmana) ili u kostimima bez neke vremenske odrednice (*Edvard II* Dereka Džarmana). Na pitanje zašto *Hamlet* nije adaptiran za dvadeseti vek, daje nam odgovor režiser Džon Barton:

*To proizlazi iz stava da ako obučemo glumca, u recimo, renesansni kostim, mi ga maskiramo i umanjujemo njegovu ljudsku uverljivost. Likovi ne izgledaju stvarno i njihov društveni položaj često ostaje nejasan. Ali takođe mislim da ako ih obučemo u moderne odeću možemo vrlo lako pokvariti Šekspira.*⁶

Rešenje leži na pola puta: vremenska distanca treba da postoji, ali ne sme da bude suviše naglašena. Odluka da to bude 19. vek ima veze i sa Braninim opredeljenjem da snimi *Hamleta* koji bi predstavljao suprotnost prethodnim verzijama, a posebno Olivijeovom gotskom, crnobelom filmu sa naglašenim vizuelnim identitetom *chiaroscuro*. Brana svog *Hamleta* smešta u bajkoviti Elsinor, koga predstavlja Blenhajmska palata, dom vojvode od Malboroa. Ovaj dvorac iz bajke ne samo da nije sumoran, već je pun boja i svetla. To je palata jedne bogate i moćne kraljevine, čiji monarh zaista može da podseti Englesku na to da je ona njegov vazal (IV, 3). Skupoceni kostimi ne zaostaju za dekorom, ali oni imaju još jednu bitniju ulogu - da identifikuju glavne protagoniste. U prvoj sceni, Kralja sa lakoćom prepoznavamo u crvenoj uniformi. Ceremonijalne uniforme nose i ostali muški likovi, jer ne smemo zaboraviti da je Danska jedna junačka zemlja (*warlike state* I, 2), a da su još u toku svadbene svečanosti. Odmah prepoznavamo Polonija kao najvišeg funkcionera i njegovog sina Laerta, pa i Ofeliju kao njegovu ćerku. Hamlet je u crnini i izdvojen od ostalih likova. Crninu menja običnom odećom tek nakon povratka u zemlju u V činu. Atmosfera na

⁵ Premiere, December 1996

⁶ John Barton, *Playing Shakespeare*, 1982

dvoru odiše bogatstvom i optimizmom. Kako to može biti prednost objašnjava Brana u jednom intervjuu:

Film je vedar i, gde god je to moguće, pun nade. Ne mislim da su ovo melanholični ljudi. To su pozitivni, živi, energični ljudi. Ljudi koji su u krizi, naravno, ali koji se tome ne prepuštaju.⁷

To su ponajviše odnosi na Branino tumačenje Hamleta. On je strastan, energičan i inteligentan, ali čini se da je pre naglasio fizičku stranu uloge, tako da dobar deo svojih monologa urla, bez većeg opravdanja. Kada ostaje sam pošto je dočekao glumce, Hamlet se povlači u biblioteku gde izvodi monolog: *O kakav podlac, niski rob sam ja! (O, what a rogue and peasant slave am I - II, 2)* bacajući se po sobi, kao da fizički ne može da podnese svoju neaktivnost. Na ovakovom mestu pristajala bi veća suptilnost. Pa ipak, ako ništa drugo ova scena ima bar jedno idejno rešenje koje vredi spomenuti. Hamlet izgovara:

*Gluma zamku nek mi dadne,
U koju će savest kraljeva da padne*

(The play's the thing wherein I'll catch the conscience of a King)

nad maketom zamka, u kom stoji figurica kralja, koju on ruši. Tu je na delu sjajna upotreba rekvizita u simbolične svrhe.

Dvorac je pun zlatnih ukrasa, ali i ogledala, koja funkcionišu na više nivoa. S jedne strane, ogledalo odražava sliku, pa nam uzvraćaju objektivnom predstavom o tome kakvi smo. Ogledala su stalan podsetnik, pa Hamlet izgovara *Biti il' ne biti* gledajući se u jednom. S druge strane, a to s *druge* ima zaista prikladno značenje, jer su u pitanju dvosmerna ogledala, čime se ostvaruje špijunska atmosfera puna spletke i paranoje – to je dvor u kome svako svakog može da posmatra neprimećen. A prethodno pomenuta scena Hamletovog monologa i razgovora s Ofelijom, po svojoj psihološkoj pronicljivosti, predstavlja vrhunac ovog filma. Ali pre nego što se upustimo u ozbiljniju analizu, pogledajmo još malo kako film funkcionišu na makro planu.

Već smo spomenuli Branin stav po pitanju izbora glumaca. I u *Hamletu* se opredelio za multinacionalnu ekipu. S jedne strane, to doprinosi kosmopolitskoj atmosferi u Elsinoru, kao prestonici jedne evropske države, u koju se slivaju ljudi svih boja i nacija, pa i naglasaka. S druge strane, odabir američkih zvezda, verovatno je u velikoj meri odobrovoljio producente. Tako su se u najmanjim ulogama našle čuvene zvezde: Džek Lemon kao Marcelo, Žerar Depardje kao Rejnaldo, Čarlton Heston kao vođa glumaca i Bili Kristal kao jedan od grobara. Nisu se svi pokazali dostojnim izbora, ali su doprineli jedinstvenoj multikulturnoj aromi koju film pretenduje da ima. Njujorški naglasak Bilija

⁷ Premiere, December 1996

Kristala teško da smeta u doživljaju uloge koja se i tako najčešće izvodi sa jakim kokni naglaskom.

Jedna od stvari koje smo ponekad i bolno svesni jeste da je *Hamlet* pre svega glumački film. Brana ima ogromno poštovanje za glumačku profesiju. Gluma se ne prekida čak ni tamo gde je rez neophodan. Scene su snimljene, uglavnom, iz jednog kadra, a to se još od Melijesa zove *snimljeno pozorište*. Glumci stoje dok kamera kruži oko njih. Poštovanje svog zanata Brana gura u apsurd u postavci predstave u predstavi. Iako smišljena da izazove reakciju Kralja, predstava je daleko od bilo kakve očekivane stilizacije. Naprotiv, glumci na čelu sa Čarletonom Hestonom glume sa takvom strašću i realizmom da bi čovek pomislio da gleda neku Ibzenovu dramu. Kao da više ne gledamo film *Hamlet*, nego film *Ubistvo Goncaga*. U poštu glumcima ide i pojavljivanje ser Džona Gilguda i dame Džudi Denč, koji su Prijam i Hekuba u govoru Prvog glumca (II, 2).

Pošto smo videli kako film funkcioniše na makro planu, vreme je da se pozabavimo interpretacijom Šekspirovog dela. Pozorišni reditelj često nudi originalno i sebi svojstveno tumačenje drame. U ovom veku, trend je bio da svaka nova postavka Hamleta što manje liči na prethodnu. I u slučaju Braninog *Hamleta*, trebalo je suprotstaviti se kanonskoj Olivijeovoj verziji, barem u vizuelnom smislu. Na nivou tumačenja teksta, Brana ima neka zaista originalna rešenja.

Odnos Ofelije i Hamleta uvek je bio obavijen velom tajne, ili barem nedorečenosti. U pitanju je strasna ljubavna veza, što saznajemo iz Hamletovog govora nad Ofelijinim grobom, i Ofelijinih nekoherentnih, ali duboko simboličnih izjava, u stanju pomućenog uma (IV, 5).

Čitajući tekst, nismo sigurni kakve je prirode njihov odnos: jesu li ljubavnici, ili ju je zaista *časnim načinom saletio*. Poznate su nam posledice, ali ne i uzroci. Brana ovde zauzima beskompromisan stav, ne ostavljajući mesta romantičnim maštarijama. U flešbeku nam se prikazuju prizori strasnog vođenja ljubavi ovo dvoje. Ovo je bitno, ne samo za karakterizaciju Hamleta i Ofelije, već i Polonija, koji je i te kako u pravu kada grdi ćerku što je poverovala Hamletovom udvaranju:

*Ah! Zamke da se šljuke hvataju!
Znam kad krv uzavri, kako izdašno
Zakletve srce zajmi jeziku.*

(Ay, springs to catch woodcocks. I do know / when the blood burns, how prodigal the soul / Lends the tongue vows - I, 3)

Ovi strasni prizori pojačavaju u Ofeliji rascep između ljubavi prema Hamletu i dužnosti prema ocu. Dužnost naizgled prevladava, i ona poslušno raskida s Hamletom na očev zahtev. Originalno je rešenje scene u kojoj Polonije čita Klaudiju i Gertrudi Hamletovu poruku Ofeliji (II, 2). Polonije ne čita poruku lično, već dovodi samu Ofeliju, da Njihovim Veličanstvima pročita intimnu poruku upućenu samo njoj. Ona pokušava, ali joj se vraćaju slike njihove ljubavi. Od poniženja i tuge, rasplače se i izla-

zi. Dalje Polonije čita pismo sam. Dakle, odnos među njima postojao je na najintimnijem nivou, i ona ga je volela, kao i on nju. Sam prelazak Ofelije u ludilo je prikazan akcionom scenom u kojoj vojnici u poteri za Hamletom upadaju u njenu spavaću sobu i pretresaju je, a potom dok odnose Polonijevo telo ona istrčava u spavaćicu i vrišti videći ubijenog oca.

Samo ludilo je prikazano grafički, naime Ofelija je obučena u ludačku košulju, a leče je polivanjem vodom iz creva. Znači ništa od romantičnog lutanja poludele devojke po zelenim livadama. Iz ludnice beži tako što krije ključ u ustima. Uz reči:

Mladići to ne rade kad imaju s kime -

Petla mi, to je gadno.

Ona će:

Reko si da ćeš me uzeti,

Pre nego me dobi, o srama!

A on odgovara:

Tako mi sunca, to bi i bilo,

Da nisi došla sama.

(Young men will do't if they com to't, / By Cock they are to blame. / Quoth she, "Before you tumbled me, / you promised me to wed." / He answers: / "So would I'a'done, by yonder sun, / An thou hadst not come to my bed". - IV, 5)

Ofelija pantomimom prikazuje karikaturu seksualnog odnosa. Pomućenog uma, ona se oseća izdato. Ne treba zaboraviti da od smrti oca ona nije videla Hamleta. On čak i ne zna za njeno ludilo, a vraća se tek na njenu sahranu. Ona oseća duboko očajanje, i malo je ostavljeno sumnji: da li se, ili nije sama utopila. Ofelijin lik ima jako malo zajedničkog sa bleđunjavim junakinjama preraphaelitskih slika. Ona je strasna i osećajna, ali se kao i Hamlet, nalazi u rascepu između svojih osećanja i dužnosti.

Drugi najvažniji ženski lik, kraljica Gertruda u interpretaciji Džuli Kristi, obojen je modernim senzibilitetom. Kraljica je nesumljivo privlačna žena koja poseduje onaj kvalitet koji često zovemo *joie de vivre*. Ona je stvorenje od krvi i mesa, osoba kojoj je potrebna ljubav. Ona nije zamišljena osoba, a kad je prisiljena da bude, ona lako nalazi opravdanja za svoje postupke. To je proces racionalizacije kojima se svi svakodnevno služimo. Svesni smo njene naklonosti prema Ofeliji prema kojoj se ponaša zaštitnički. Voli sina, ali ga, kao i mnogi roditelji, ne razume. No voli i svoga muža. Sa Klaudijem deli srećne, ali i opasne momente, sve dok, čak i ona ne oseti njegovu licemernu političku igru. Kada Gertruda obavesti Laerta da se Ofelija udavila, i ovaj odlazi sa svojim bolom, Kralj je proračunat:

Hajd'mo, Gertruda, za njim,

Kolko se mučih da mu stišam bes,

Sad opet strepim raspaliće ga to.

Zato hajdemo za njim.

(Let's follow Gertrude. / How much I had to do to calm his rage! / Now fear I this will give it start again; / Therefore let's follow. - IV, 7)

Kralj nije ni najmanje uznemiren vestima o Ofelijinoj smrti. On je zabrinut jer bi Laert mogao da uradi nešto što nije u skladu sa njegovim planovima. On je skoro ljut na Gertrudu. Kao da bi mogao da joj kaže: "*Glupa žena, mogla si baš malo i da sačekaš. Ali, šta je tu je, hajde da ga smirimo.*" Međutim, Gertruda po prvi put postaje svesna pravog lica svog novog muža, oseća mučninu i pogledom mu daje do znanja da ona nigde ne ide. Na njegovom licu vidimo iznenađenje, ali on ipak odlazi za Laertom. Gertrudina povodljivost je dosledna do kraja, jer u sceni mačevanja vidimo da je najsrećnija sad kad je došlo do opšteg pomirenja.

Kralj je izvrstan u tumačenju Dereka Džekobija. Postoji priča da je Brana kao dete gledao postavku *Hamleta* sa Džekobijem u glavnoj ulozi, i da je tada odlučio da i sam postane glumac. Ako bi u jednoj reči trebalo da sumiramo Džekobijev pristup glumi, bila bi to *suptilnost*. Nema tu onog padanja u vatru i gromovitosti, kao kod Brane. Svaki detalj je odmeren, svaka reč na mestu. Klaudivije se ne istrčava.

Poznata je Gilgudova postavka *Hamleta* iz 1934, sa sledećim poznatim rešenjem. U toku molitve Kralj odlaže svoj mač. Hamlet dolazi i uzima ga. Razmišlja da li da ubije Klaudivija, ali se predomišlja i odlazi sa mačem. Kralj ustaje i shvata da mača nema. Scena se završava tako što vidimo strah na Kraljevom licu.⁸ Džekobijev Klaudivije je oprezniji kralj, i svestan je opasnosti mnogo ranije. On od početka drži Hamleta na oku. On ne veruje da je neuzvraćena ljubav razlog Hamletovom ludilu. Kada Kraljica kaže: *Ali pogledajte kako tužan jadnik čitajući ide (But look where poor wretch comes reading - II, 2)*, Hamlet se pojavljuje na galeriji, upućujući Klaudiviju sugestivno onespokojavajući pogled, čega je Klaudivije i te kako svestan. Kao oprezan političar koji hoće da zadrži položaj, on je stalno na oprezu. Koliko samokontrolu on zaista ima, vidimo tek u toku predstave u predstavi (III, 2). Predstava ima za cilj da natera Kralja da se oda, i dok se odigrava, mi zaista vidimo reakcije svih kraljevih ljudi. Klaudiviju i Gertrudi je neprijatno, Polonije se meškolji, Rozenkranc i Gildenstern uznemireno pitaju pogledima šta da rade. Kralj ustaje. Uobičajena je praksa da se Klaudivijeve reči: *Osvetlite mi! Hajde! (Give me some light. Away!)* tumače kao da ih Klaudivije izgovara u velikoj pometnji. U nekim postavkama, Kralj je do te mere izbezumljen, kao da zaista ništa ne vidi i istrčava iz dvorane. Akcenat je, dakle, na nervnom rastrojstvu u trenutku suočavanja sa zločinom. To nije slučaj kod ovog Kralja. On je više ljut nego uznemiren, ustaje, svi gledaju u njega. On je majstor samokontrole. On ne viče "Osvetlite mi"! On ravnim glasom traži da mu se osvetli put pa, pošto se niko ne usuđuje da reaguje, ponavlja zahtev: "Hajde" i odlazi dok se povici, kojim se traže baklje, šire dvoranom. Hamlet ga je prepoznao kao zlikovca, ali Kralj zadržava dostojanstvo i izgleda više ljuto nego rastreseno. Prepoznao je neprijatelja i pod izgovorom da sklanja Hamleta u Englesku, šalje ga da bude ubijen.

Kralj nije toliko zatečen jer je već naslutio Hamletovo neprijateljstvo. To nam je izloženo u prvoj sceni trećeg čina, u najsmelijoj, a ipak neobično uverljivoj interpreta-

⁸ Sylvan Barnet, "Hamlet on Stage and Screen"

ciji Šekspirovog teksta. Klaudije šalje Ofeliju Hamletu, a on i Kralj se skrivaju iza jednog providnog ogledala. U pitanju je veličanstvena dvorana sa dva reda ogledala u kojima se ljudska figura reflektuje u optički beskraj. Ogledala istovremeno imaju moralno značenje kao instrument ljudske taštine, i metafizičko jer su kapije onog drugog sveta. Odlučno se posmatrajući u jednom, a to je baš ono iza kojeg se Kralj i Polonije kriju, Hamlet ispituje svoju odlučnost u čuvenom monologu *Biti il ne biti*. Hamlet zuri u svoj odraz, tražeći u sebi hrabrost da dela, ali posmatračima iza ogledala izgleda kao da gleda u njih. Na reči

*Kad sâm sebi može slobodu da dâ
i golim nožićem*

(...When he himself might his quietus make / With a bare bodkin)

Hamlet vadi bodež, a Klaudije se trgne u strahu. Na pojavu Ofelije, Hamlet deluje oraspoloženo. To je žena koju voli i koja njega voli. Pozdravljaju se, a on je zagrl i strasno poljubi. Iako želi da mu uzvрати, ona se trudi da zadrži distancu svesna da ih posmatraju. *Pošto joj je tako rečeno*, vraća mu poklone. Njegovo raspoloženje se menja jer je u pitanju ekvivalent današnjeg raskida. On ljutito poriče da joj ih je dao, a ona deklamuje naučeni tekst, pateći više nego on. On je toliko emotivno potresen da za trenutak ostaje bez reči: *Ha, ha! Jeste li vi pošteni? (Ha, ha! Are you honest?)*. U svom rastrojstvu, Hamlet se pouzda u Ofeliju da mu bude oslonac, a gle, i ona ga napušta. Iz Hamleta progovara uvređeni ljubavnik kada kaže: *Ja vas nisam voleo (I loved you not)*. U jednom trenutka čujemo tup zvuk iz drugog dela dvorane. To je verovatno Polonije koji želi da zaštiti ćerku. Hamlet, koji je odrastao na dvoru, shvata da se neko krije u jednoj od soba iza ogledala. Shvata i da je Ofelija poslata, i pogađa identitet slušalaca: *Gde vam je otac? (Where's your father?)*. Tu dolazi rez, a Hamlet vukući Ofeliju za sobom, traži skrivene slušaoce. Pošto je otvorio sva ostala vrata-ogledala, dolazi do onih iza kojih se kriju Polonije i Kralj, pa je sledeći Hamletov tekst upućen više Kralju nego Ofeliji: *Ja kažem nećemo imati više svatova. Oni što su se uzeli živeće svi sem jednoga (I say we will have no more marriage. Those that are married already - all but one - shall live)*. Hamlet potom otvara vrata, ali prekasno: već su otišli. Iz ove scene Klaudije teško da nije izvukao odgovarajuće zaključke: a) Hamlet nešto zna, samo je pitanje koliko; b) Hamlet je izuzetno opasan i ubilački raspoložen. Kasnija predstava je samo potvrda, a ubistvo Polonija alarmno zvono.

Polonija igra Ričard Brajers, još jedan pozorišni veteran, koji je u lik uneo dostojanstva koje ovom liku obično manjka. Mnogi šekspirolozi drže da je Polonije jedna od Šekspirovih ludâ. On to u mnogo čemu jeste. On je već senilni starac, koji je prerastao rok službe. On lako naseda na Hamletove doskočice pa zasmejava publiku, imajući u svom liku nešto od Pantalonea. Uprkos svemu tome, Brana i Brajers su se opredelili za sasvim suprotno tumačenje ovog lika. Polonije postaje zaista dostojan pomagač svome Kralju, ako i ne najbržeg uma, on je opasan protivnik. Pre svega, on nije toliko star. U sceni sa

Rejnaldom ga zatičemo sa prostitutkom, što nam govori i o njegovim moralnim i životnim stavovima. U stanju je da iznenadi i svoju decu. Dok savetuje Laerta kako da se vlada u Engleskoj, Laert izgleda zbunjen mudrim i korisnim savetima svog oca. Polonije je lik koji je meta Hamletovih šala, koje on najpre ne primećuje, da bi ih kasnije tolerisao, kao u III, 2.

Ham Vidite li onaj oblak koji gotovo ima oblik kamile?
Pol Boga mi, zaista je nalik na kamilu.
Ham Čini mi se da liči na lasicu.
Pol Leđa su mu kao u lasice.
Ham Ili na kita?
Pol Vrlo je sličan kitu.

(**Ham** Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel? **Pol** By th'mass and 'tis, like a camel in indeed. **Ham** Methinks it is like a weasel. **Pol** It is backed like a weasel. **Ham** Or like a whale. **Pol** Wery like a whale.)

On zaista voli svoju ćerku, iako je koristi da bi stekao Kraljevu naklonost. Jasno mu je da su Hamlet i Ofelija ljubavnici, jer je u pitanju čovek koji nema nekih romantičnih ideala, a ne zaboravimo, on je i drugi najmoćniji političar u zemlji. Polonije gine kao i Rozenkranc i Gildenstern, kao *žrtva igre moćnih suparnika*. Ni u trenucima kada je najsmješniji Polonije ne gubi dostojanstvo. U pitanju je čovek svestan svog položaja. Ostavljena mu je jedna fizička karakteristika, kao nagoveštaj humorističkog potencijala ovog lika, naime, Polonije ima guste podvijene obrve.

Ogromno iznenađenje donosi lik Fortinbrasa. Rufus Sjeul nam dokazuje da je Stanislavski bio u pravu kada je rekao da nema malih uloga, ima samo malih glumaca. Fortinbras je prerastao onog iz drame. Ne samo da je ambiciozan, hrabar i častan, već je i zaista veliki vojskovođa. Dok smo mi među zidinama Elsinora, Fortinbras osvaja Dansku, pa na kraju i Elsinor. Ipak, on dobija Hamletov *umirući glas* i tako nasleđuje krunu. Skoro da čovek poželi *spinoff Hamleta* o avanturama Fortinbrasa.

O liku Hamleta u Braninoj interpretaciji je teško govoriti blagim epitetima: bilo pozitivnim, bilo negativnim. Razlog tome je ekstremno romantičarski pristup glumi koji on neguje. Tako se smenjuju momenti velikog nadahnuća i velikog šmiranja. Izvrсни su momenti kao već pomenuta scena sa Ofelijom, ili monolog *To be, or not to be*. S druge strane stoje momenti preterivanja, u kojima Hamlet kao da se ne obraća sebi, nego nebesima, toliko podiže glas, ili, da se ne služimo eufemizmima, urla. Jedino mesto gde bi se takav pristup tolerisao je monolog *Kako me prilike optužuje sve* (*How all occasions do inform against me*) koji izgovara gledajući Fortinbrasovu vojsku. Kamera se lagano udaljava i ostavlja čoveka izolovanog u snegom pokrivenoj prirodi. Hamlet ostaje samo tačka u beloj panorami, ali to je tačka dovoljno glasna da je čuje Jupiter. Mnogo bolje mu odgovara komična strana uloge, kao u scenama sa Polonijem ili Ozrikom (Ozrik kao sjajna minijatura Robina Vilijamsa žrtva je Fortinbrasovog zauzimanja zamka. Ozrik je pogođen i umire dok izgovara:

*Mladi Fortinbras iz Poljske pobedno
Ide i engleskim poslanicima
Ratni pozdrav daje.*

(Young Fortinbras, with conquest comes from Poland, / to the ambassadors of England gives / This warlike volley)

I u smrti se izražava kao dobar dvorjanin. Branin Hamlet je pun energije. On ne miruje, stalno je u pokretu i to kvari uverljivost lika. Kako opravdati Hamletovo oklevanje da osveti oca, ako on skače, trči, vodi ljubav, trenira mačevanje. Teško je poverovati da bi takav čovek izgovarao one misli. Pa možda je i nemoguće odigrati u potpunosti verovatnog Hamleta. Kako kaže DŽ. D. Vilson:

Hamlet je varka. Tajna koja leži iza toga nije Hamletova nego Šekspirova: tehnička sredstva koja je on upotrebio da stvori ovu divnu varku velikog i tajanstvenog lika, koji je u isti mah i lud i najumniji od svih duhova, u isti mah i oklevalo i snažan čovek od dela, u isto vreme kukavan slabić i divan junak.

