

Macbeth: distilări cinematografice

Macbeth: Cinematic Distillations

CRISTINA STANCU

Universitatea din București

cris.stancu2011@yahoo.com

Cuvinte-cheie

Macbeth; William Shakespeare; apropiere; ecranizare; Orson Welles; Roman Polanski; Joel Coen.

Keywords

Macbeth; William Shakespeare; appropriation; movie adaptation; Orson Welles; Roman Polanski; Joel Coen.

Macbeth este fără îndoială una dintre cele mai populare piese shakespeareene în arealul adaptărilor și apropiierilor, reușind să exercite o influență impresionantă și asupra regizorilor de film, care au ales de-a lungul timpului să facă din figura tiranului un personaj permeabil la multiple interpretări: suflet vândut diavolului, Faust *avant la lettre*, rege machiavelic, victimă a ambițiilor proprii soții sau simbol al luptei nu întotdeauna egale dintre Bine și Rău. În articolul de față îmi propun să analizez și să compar trei ecranizări ale piesei *Macbeth* (Orson Welles, 1948; Roman Polanski, 1971; respectiv, Joel Coen, 2021), identificând în ce măsură onorează acestea relația cu textul-sursă și cât de adecvate sau inovatoare sunt noile soluții estetice și noile grile de lectură pe care le propun. Ce face diferența dintre o prelucrare artistică validă și una implauzibilă? Cum reușește mediul cinematografic să integreze un material destinat de altfel strict reprezentării pe scenă?

Macbeth is undoubtedly one of the most popular Shakespearean plays in the realm of adaptations and appropriations, immensely influential on film directors who have chosen over the decades to transform the tyrant figure into a versatile character, open to many interpretations and ways of reading: an unfortunate soul sold to the Devil, a Faust *avant la lettre*, a Machiavellian king, a sheer victim of his wife's ambitions, or a symbol of the not always fair fight between Good and Evil. In this article my main objective is analyzing and contrasting three film adaptations of *Macbeth* (Orson Welles, 1948; Roman Polanski, 1971 and Joel Coen, 2021), identifying to what degree do they honour the connection to the original text and how appropriate or innovative are the new aesthetic solutions and the new insights they come up with. What's the difference between a plausible and an implausible adaptation? How does the cinematic medium succeed in assimilating a material originally created for the specific purpose of being represented on stage?

La atâtea secole distanță, Shakespeare continuă să trăiască printre noi, căci în virtutea flexibilității semantice și a modului particular în care poveștile sale relevă adevăruri fundamentale despre natura umană, el a câștigat un loc central în canonul literar, suscitând în egală măsură fascinație și controversă. Longevitatea receptării sale, un proces de altfel inepeizabil, presupune însă expunerea la un public mereu în schimbare, în mijlocul unei lumi care nu încetează să evolueze în modurile și mediile sale de reprezentare. Odată ce cinematografia

s-a impus ca spațiu distinct de manifestare artistică, ecranizările pieselor lui Shakespeare au proliferat într-un ritm accelerat, devenind un gen per se. De la filmul mut *Regele Ioan* (o protoadaptare, un scurt-metraj de doar patru minute, lansat în 1899) până la flamboaiantele producții hollywoodiene precum *Romeo+Juliet* (1996), regizorii și l-au însușit pe Shakespeare, găsind forme diferite de a-l transpune pe ecran, atât pentru a-și demonstra propria virtuozitate și pentru a testa limitele mediului pe care îl reprezintă, cât și pentru a demonstra publicului că, deși cinematografia e în principiu o formă de entertainment, ea nu e complet desprinsă de reperele culturii înalte. Astfel, dintre piesele cel mai des selectate de regizori se numără *Macbeth*, povestea despre ambiție și regalitate plasată în Scoția medievală devenind în scurt timp o metaforă politică universală, ușor de asociat cu noile evenimente istorice, din realitatea imediată a publicului modern, un text ofertant prin însăși ambiguitatea și contrastele sale.

Cu toate acestea, fiecare text literar reprezentat pe marele ecran este inevitabil supus unui proces transformativ radical în ceea ce privește timpul de receptare (semnificativ mai mic pentru audiența dintr-o sală de cinema), mijloacele expresive (din a doua jumătate a secolului al XX-lea, un mixaj de imagini, sunete și cuvinte) și convențiile estetice (originalitatea discursului fiind înlocuită în schimb de o anume poetică a cadrelor filmice, aici *a priori* având prioritate în fața oricărei codificări lingvistice a realității, oricât de izbutită). Filmul e o distilerie infernală a textului, manipulându-l, destructurându-l, reasamblându-l, oferindu-i o identitate vizuală fixă, esențializându-l. Pe cale de consecință, *Macbeth*, în varianta lui cinematică, a cunoscut de-a lungul timpului o serie de revizuiți, mai mici sau mai mari în funcție de concepția regizorală, filmele, noile produse culturale derivative, fiind caracterizate de un grad mai mic sau mai mare de fidelitate față de textul original. În articolul de față, îmi propun să analizez trei astfel de apropieri cinematografice: *Macbeth* (1948, Orson Welles), *Macbeth* (1971, Roman Polanski), respectiv *The Tragedy of Macbeth* (2021, Joel Coen). Acestea, așa cum se observă, au fost lansate în perioade distincte (marcate de contexte socioculturale foarte diferite), aparținând unor regizori cu motivații și grile de lectură specifice. Analizez în această manieră permeabilitatea textului shakespeareian, destinat de altfel reprezentării pe scenă, și măsura în care poate fi el exploatat cu succes într-un mediu nefamiliar precum cinematografia, mediu în aparență rezistent la un produs cultural elisabetan, generat în cu totul alt spirit și în alte condiții tehnologice.

În afara provocării de a găsi o cale viabilă de a integra filmic un material prin excelență dramatic, distanța temporală dintre noi și Shakespeare nu este complet anulată de versatilitatea textelor sale.

The twentieth century has witnessed a revolution in sentiment, and to an undetermined degree in private morality, so that an estrangement from Shakespeare exists in some areas not unlike that which existed among the literati of the Restoration. There is more than a little hostility in the air toward Shakespeare's moral and political assumptions on the one hand and to his generous view of human nature on the other—a reaction against both his kind of conservatism and his kind of liberalism.¹ (Harbage, 1967: 70)

¹ [Secolul XX (și am putea include aici la fel de bine și secolul XXI) a fost martor la o revoluție semnificativă în modul de a simți al oamenilor și, într-un anume grad, greu de determinat, la schimbări majore în viața lor morală privată, așa că e clar că în anumite privințe există o distanță între noi și Shakespeare, nu cu mult deosebită de aceea care exista și la erudiții din timpul Restaurației. În aer plutește ceva mai mult decât o ostilitate minoră în privința prezumțiilor morale și politice ale lui Shakespeare pe de-o parte, și a viziunii lui umaniste generoase, pe de altă parte – o reacție împotriva atât a conservatorismului său specific, cât și a liberalismului său.] (traducere proprie)

Atât publicul, cât și regizorul se pot confrunta și, de altfel, se confruntă cu discrepanțe inevitabile între sensibilitatea contemporană și etosul elisabetan, de aici conturându-se cu un oarecare sentiment al urgenței nevoia de a găsi o cale de mijloc, un compromis plauzibil între original și adaptare. Echilibrul pe care fiecare regizor încearcă să-l atingă prin mijloace proprii într-un astfel de proces alchimic este tocmai conservarea spiritului textului-sursă printr-un echivalent modern plauzibil, fie că acesta se traduce prin alterarea unui anumit personaj, introducerea unui element simbolic nou, redimensionarea spațiului ficțional, intervenții asupra *script*-ului, nuanțarea într-o direcție profund subiectivă a tonului general al poveștii etc. Indiferent de maniera de intervenție aleasă, această restructurare e absolut necesară pentru plauzibilitatea, succesul și relevanța oricărei adaptări.

Orson Welles: un *Macbeth* de inspirație voodoo

O ecranizare de referință a piesei *Macbeth* este filmul lui Orson Welles, lansat în 1948, care, urmând liniile stilistice ale expresionismului german și exploatănd artistic cultura Voodoo din Haiti, a prelucrat textul shakespearian în direcția unei povești întunecate despre pulsunile instinctive ale individului, care-l pot conduce pe acesta spre o capitulare absolută și profund irațională în fața forțelor Răului. Această versiune a eroului tragic Macbeth (interpretat de Orson Welles însuși) relevă în mod prioritar fascinația demonică a puterii politice și procesul ireversibil de dezintegrare morală care-l izolează pe protagonist de propria lume. Acest Macbeth, trăind cu iluzia forței sale interioare de a răsturna ordinea lucrurilor și de a disloca Binele ca pe o superstiție limitativă, devine de fapt o păpușă maleabilă în mâna vrăjitoarelor, un Faust *avant la lettre*. În acest sens, Orson Welles assemblează elementele compoziționale specifice adaptării sale astfel încât toate să convergă în direcția unei fatale depozedări identitare, prezentându-ne în consecință un Macbeth alienat, străin de sine, redus în cele din urmă la o mașină de ucis.

În spiritul accentuatei dihotomii Bine-Rău a textului-sursă, Welles face aceste contraste morale cu atât mai stridente cu cât suprapune peste figura personajului Ross, în original un nobil scoțian de rang secund de la curtea lui Macbeth, un preot, o instanță a Binelui în contrapunct cu prezența demonică a celor trei vrăjitoare. Pe tot parcursul filmului, preotul va fi activ implicat în recuperarea integrității morale a regatului, eforturile lui susținute dovedindu-se ineficiente și chiar rizibile în fața unui antierou profund viciat, deja dispus să cadă în păcat, în așteptarea unei conjuncturi prielnice care să-i infirme fricile și principiile etice, slabe automatisme sufletești cultivate sub presiune socială. Din primele cadre, preotul le alungă pe vrăjitoare, întrerupând astfel brusc profeția și suscitând și mai mult interesul unui Macbeth sedus de posibilitățile sale politice viitoare. Tot preotul e cel care redactează scrisoarea către Lady Macbeth, devenind astfel indirect un martor informat al ascensiunii tiranului. Îl avertizează pe Macbeth de capcanele vrăjitoarelor, care promit atât de multe doar pentru a-l pierde (Welles atribuindu-i aici preotului replicile lui Banquo din Actul I, Scena 3: „That, trusted home,/ Might yet enkindle you unto the crown,/ Besides the thane of Cawdor. But 'tis strange:/ And oftentimes, to win us to our harm,/ The instruments of darkness tell us truths,/ Win us with honest trifles, to betray's/ In deepest consequence.” (1.3.124-130)², în film personajul lui Banquo, prezent la rândul lui în cadru, confirmându-i spusele în timp ce-și face

² În traducere Ion Vinea: „Crezînd orbește,/ Poți să te-aprinzi și să rîvnești la tron—/ De ce doar than de Cawdor? E ciudat!/ Ades ai beznei soli, ca să ne piardă/ Grăiesc cinstit, ne farmec' cu nimicuri/ Ducîndu-ne spre cel mai greu păcat...”.

cruce, într-un *Amin* mut), dar continuă să scrie epistola, supunându-se pe cale ierarhică thanului de Glamis. În momentul descoperirii asasinării lui Duncan, în mijlocul confuziei generale, preotul are toate răspunsurile necesare pentru a determina care e natura reală a situației, dar e constrâns să tacă, Welles reprezentând astfel Binele ca pe o forță neglijabilă, cu o putere de influență infimă în fața imperativelor meschine ale organizării sociale. Nici preotul, nici vrăjitoarele nu pot de fapt vorbi explicit despre ceea ce le e rezervat muritorilor, ei nu pot determina sau hotărî cursul evenimentelor decât în măsura în care sunt aleși și crezuți, stabilind un raport de complicitate cu indivizii în cauză. În timpul asaltului lui Malcolm asupra palatului, Macbeth îl omoară pe preot, Orson Welles făcând și mai clară astfel, în ultimele minute ale filmului, transformarea interioară a antieroului, care a uscat pe deplin în el însuși tot „laptele omeneștii-duioșii” (“th’ milk of human kindness”) (I.5).

Deși focusul filmului e pe subiectivitatea acut inflamată a lui Macbeth, vândut forțelor Răului și prins într-o spirală a decăderii, regizorul sugerează discret, în câteva cadre-cheie, că întregul univers ficțional, această Scoție medievală aparent organizată în spiritul unui respect profund pentru regalitate și pentru ritualurile religioase stabilizatoare, ce pare să trăiască prin Macbeth un episod excepțional, cu atât mai monstruos, e de fapt doar un simulacru, în spatele acestui mod de organizare clocotind aceeași voracitate, aceeași cruzime și aceeași manie de a accesa și păstra pentru sine puterea absolută pentru cât mai mult timp. Astfel, deși Duncan nu e vizibil până în episodul vizitei sale la Inverness (Welles suprimând scenele anterioare din textul original pentru a-l prezenta pe regele scoțian exclusiv în raport direct cu Macbeth, ca instrument structural, declanșator al conflictului narativ), apariția sa la castelul thanului de Glamis relevă aspecte semnificative pentru modelul său de guvernare, în contradicție cu blândețea atribuită lui în textul shakespearian. Execuția thanului de Cawdor are loc cu câteva momente înaintea sosirii regelui. Aceiași supuși care au asistat la spânzurătoare asistă în prezența lui Duncan la o slujbă religioasă încheiată ritualic cu jurământul colectiv “Dost thou renounce Satan? and all his works?”. Imediat după consumarea ritualului, Duncan se asigură că thanul de Cawdor a fost ucis, indicându-i-se în acest sens capul trădătorului, înfipt cât mai sus într-o țepă, pildă sumbră pentru toți cei ce vor să-i calce pe urme. Dacă la Shakespeare, lui Duncan doar i se confirmă și i se relatează succint evenimentul, în filmul lui Orson Welles scena este reprezentată per se, indicând un anume grad de ipocrizie colectivă, modelată în conformitate cu duplicitatea regelui însuși, simultan pios și autoritar, generos și răzbunător. De aceea, nu este greu de presupus că slăbiciunea morală a lui Macbeth nu e de fapt un gest singular, ci poate fi în schimb văzută ca o verigă a unui lanț mai mare, format din nobili și monarhi la fel de susceptibili de a cădea în ispită. În acest sens, cadrul final susține simbolic această presupuziție: după înfrângerea lui Macbeth și încoronarea lui Malcolm, camera le surprinde pe cele trei vrăjitoare uitându-se din depărtare la castel și rostind profetic „Peace! - the charm’s wound up.”³ (I.3.38), după care ecranul se întunecă, afișând în centru mesajul *The End*. Deplasând replica vrăjitoarelor din actul I în actul V, Orson Welles face aluzie astfel la natura ciclică a poveștii, anticipând în Malcolm un nou Macbeth, ilustrând cu atât mai convingător repetabilitatea istoriei și caracterul inepuizabil al Răului.

³ Traducerea românească din 1988 a lui Ion Vinea („Gata, vraja e-nchegată”) omite cuvântul *peace*, foarte important în calamburul plasat de regizor la finalul filmului. Dacă la Shakespeare, *peace* era folosit de vrăjitoare ca îndemn reciproc de a face liniște și a încheia ritualul demonic, în așteptarea victimelor, Macbeth și Banquo; la Welles, *peace* este resemantizat și se referă în schimb la ordinea generală restabilită prin îndepărtarea tiranului, pace temporară, iluzorie, care precede pur și simplu un nou episod sângeros.

Ce este cu adevărat original însă în apropierea lui Welles este inventarea unui dublu al lui Macbeth sub forma unei păpuși de lut manipulate de vrăjitoare. Criticii au asociat-o cu o păpușă voodoo, regizorul plasând strategic cadre paralele cu Macbeth și cu dublura sa miniaturală în scenele-cheie ale poveștii: la soborul vrăjitoarelor din Actul I, când păpușa e modelată propriu-zis; la încoronare și în momentul decapitării tiranului. Fiecare gest decisiv este executat de două ori, atât în dimensiunea lui reală, cât și în dimensiunea lui simbolică, subliniindu-se astfel ideea că Macbeth este supus și controlat de forțele întunericului la fiecare pas. Chiar dacă asocierea nu e pe deplin în concordanță cu datele istorice sau climatul general al epocii reprezentate, Orson Welles e cunoscut de altfel pentru predilecția sa de a mixa constant referințe eterogene la alte genuri despre alte timpuri (Lindley, 2001: 97). Mai mult decât atât, Welles a mai operat cu această asociere ideatică în 1936, când a montat un *Macbeth* neconvențional pentru teatrul Lafayette din Harlem, spectacol de mare succes, cunoscut de atunci ca *Voodoo Macbeth*, însă în egală măsură și controversat pentru distribuția lui alcătuită exclusiv din actori de culoare. În filmul din 1948, această succesiune alegorică de cadre este folosită în final și pentru a evita reprezentarea vizuală mult prea brutală a scenei decapitării așa că expresia îngrozită a lui Macbeth dinaintea morții este rapid succedată de imaginea păpușii de lut, căreia vrăjitoarele îi taie capul într-un gest mimetic simultan.



Imagina 1: *Decapitarea lui Macbeth*

Roman Polanski: *Macbeth* și Marele Mecanism al Istoriei

Dacă la Orson Welles lumea este filtrată preponderent prin subiectivitatea delirantă a lui Macbeth, în ecranizarea din 1971 a lui Roman Polanski sunt urmărite, într-o notă cinică, relațiile reciproce dintre Macbeth și mediul său. Filmul face din tragedia thanului de Glamis un semn al cangrenei morale universale, o reprezentare pesimistă a ciclului Istoriei, tributară de altfel considerațiilor critice ale compatriotului regizorului, criticul marxist Jan Kott, care a interpretat implicațiile politice ale pieselor shakespeareiene ca fiind subordonate unui mecanism crud al opresiunii umane (Marele Mecanism al Istoriei). Mai mult decât atât, însăși biografia tulburătoare a lui Polanski a influențat poate această grilă de lectură, regizorul confruntându-se de multe ori pe parcursul vieții sale cu violența și represiunea la cele mai înalte puncte de ardere: familia sa fiind marcată și dezbinată de ororile Holocaustului; propria-i țară de origine, Polonia, fiind devastată de două ori, întâi de naziști, apoi de sovietici, iar în 1969, cu puțin timp

Înainte de a se hotărî să se lanseze în proiectul *Macbeth*, soția sa însărcinată în opt luni, actrița Sharon Tate, a fost asasinată de criminalul Charles Manson și de discipolii lui. Astfel, în apropierea piesei *Macbeth*, Polanski desființează ideea dualității Bine-Rău, făcând din forțele întunericului principiul definitoriu de funcționare a universului ficțional, șterge referințele religioase din textul-sursă, introduce multiple scene de violență grafică și face din urcarea și coborârea scărilor un leitmotiv al întregului film. Polanski folosește pentru unele scene specifice desfășurate ori la Inverness, ori la Dunsinane, același castel, recognoscibil prin șirul de trepte exterioare care duc în primele secvențe ale filmului la camera lui Duncan și pe care ulterior se prăbușește Macbeth înainte de a fi decapitat. De altfel, atât Macbeth, cât și Lady Macbeth vor urca și coborî trepte în repetate rânduri de-a lungul filmului, această acțiune repetată *ad nauseam* sugerând frenezia ascensiunilor și prăbușirilor politice care fac obiectul întregii istorii omenești. De exemplu, Lady Macbeth urcă scările exaltată în timp ce citește scrisoarea primită de la soțul ei și le coboară ulterior pentru a-l întâmpina pe acesta din urmă după ce se întoarce de pe câmpul de luptă, proaspăt investit cu titlul de than de Cawdor. Macbeth însuși (interpretat de Jon Finch) îl oprește pe Banquo pe scări, la jumătatea drumului, pentru a discuta despre plauzibilitatea profesiilor vrăjitoarelor, le urcă pentru a se furișa în camera lui Duncan (tot aici derulându-se și celebrul monolog „Is This a Dagger Which I See Before Me?” – II.1), le coboară pentru a-și anunța soția de reușita faptei sale și le urcă din nou la câteva ore diferență pentru a-i conduce pe Lennox și Macduff în camera regelui.



Imaginea 2: Leitmotivul treptelor: (1) Asasinarea lui Duncan; (2) Decapitarea lui Macbeth.

Polanski găsește așadar pe parcursul adaptării sale o varietate de metafore vizuale inspirate, echivalente retoricii nuanțate din textul-sursă. O altă astfel de imagine simbolică, plasată de două ori în film, este ursul înlănțuit, surprins prima oară într-o cușcă, înconjurat de mulțime și hărțuit cu un băț trecut printre gratii, apoi, a doua oară, același urs, dar de data aceasta mort în urma asaltului câinilor (divertisment popular foarte răspândit în Anglia la acea vreme), lăsând o dâră de sânge în urma sa, este târât pe coridoarele palatului aproape imediat ce Macbeth a ordonat executarea asasinilor lui Banquo, asasini plătiți și ispitiți cu promisiuni mărețe tot de el. La final, când Macbeth însuși este încolțit de armata lui Malcolm, replica originală („They have tied me to a stake; I cannot fly,/ But, bear-like, I must fight the course” – V.7.1-2), preluată de Polanski exact așa cum apare în textul-sursă, capătă un alt ecou, amplificând vulnerabilitatea tiranului.

Ecranizarea lui Polanski abundă în scene de violență grafică, împlinind pe deplin condiția postulatată de Jan Kott ca fiind indispensabilă oricărei adaptări sau apropieri a piesei „Macbeth”:

Dar acest sânge nu poate fi spălat nici de pe mâini, nici de pe față, nici de pe junghere. *Macbeth* începe și se sfârșește cu un măcel. E din ce în ce mai mult sânge; toți se bălăcesc în

sînge. El inundă scena. Fără imaginea lumii inundată de sînge orice înscenare a lui *Macbeth* va fi totdeauna falsă. (1969: 86)

Cadavrele se insinuează de peste tot pe ecran, cel mai tulburător dintre toate cadrele fiind acela care surprinde corpurile mutilate ale copiilor lui Macduff. Sângele nu este însă la Polanski doar o dovadă materială a cruzimii umane, ci și un indiciu metonimic a unei stări de spirit dominante, așa explicându-se de pildă scena de după banchetul regal, în care Macbeth și Lady Macbeth stau în pat, plănuiind următoarea lovitură, scăldați în lumina insinuantă a răsăritului.

O altă intervenție neconvențională a lui Polanski în reprezentarea textului shakespearian este construcția personajului feminin principal. Această variantă a lui Lady Macbeth (interpretată de Francesca Annis) este întruchiparea perfectă a replicii ei emblematice „Your hand, your tongue: look like the innocent flower,/ But be the serpent under't” (I.5.67-68). Mergând în direcția deschisă în 1884, la Londra, de actrița Sarah Bernhardt, care a interpretat pe scenă pentru prima oară, la acea vreme, o Lady Macbeth caracterizată de o sexualitate agresivă, Roman Polanski se detașează de clișeele ferocității și austerității sterile, conform cărora Lady Macbeth era în mod obișnuit prezentată, optând în schimb pentru imaginea unui complice feminin seducător. Spre deosebire însă de Sarah Bernhardt, Francesca Annis nu mizează pe un erotism intimidant, ci joacă, nu fără succes, cartea unei frumuseți feciorelnice, o inocență amăgitoare care lucrează prin sugestie mai mult decât prin coerciție ori șantaj. O scenă esențială pentru relevarea duplicității personajului, de altfel o inserție originală a regizorului, este dansul lui Lady Macbeth cu regele Duncan, în timpul vizitei acestuia din urmă la Inverness. În ciuda faptului că în urmă cu câteva minute complota cu soțul ei, punând la cale un regicid, această Lady Macbeth nu are nicio rețineră să zâmbească și să flirteze discret cu cel ce în curând îi va fi victimă. Spre final, Polanski modifică relevanța simbolică a acestui personaj, făcând din cadavrul reginei, abandonat în praful drumului, ignorat atât de Macbeth, cât și de Macduff, personaje situate de altfel la extremele spectrului moral, dar împărtășind în acest moment aceeași atitudine, un semnalment al dezintegrării universului ficțional.



Imaginea 3: „O lume inundată de sânge” (Kott)

Polanski este neobosit în găsirea soluțiilor estetice care deși modifică, onorează și potențează textul shakespearian (printre aceste soluții numărându-se și dezvoltarea treptată, nu imediată, a identității fantomei lui Banquo; construirea lui Fleance ca un personaj mai vizibil în economia poveștii, integrat chiar în virtutea unei simetrii sumbre în coșmarurile lui Macbeth,

care-și imaginează că e asasinat de fiul lui Banquo cu un pumnal, în somn, în aceeași manieră în care el l-a asasinat la rândul lui pe Duncan; a doua întâlnire cu vrăjitoarele e imaginată ca o conjurație demonică, populată de zeci de personaje secundare malefice care își unesc forțele într-o amăgirea și distrugerea lui Macbeth și cadrul final controversat în care fratele mai mic al lui Malcolm, Donalbain, se îndreaptă către peștera vrăjitoarelor pentru a-și afla la rândul lui viitorul). În egală măsură, aceste modificări și revizii reușesc să creeze suspans și răspunsuri emoționale puternice în rândul publicului, în spiritul unei „vivid melodrama” (Kael, 1973: 400), dar ceea ce îi lipsește aproprierii lui Polanski este sugestia vagă a posibilității restabilirii echilibrului moral, pe care de altfel nici Shakespeare nu a construit-o cu prea mare insistență, dar pe care a cultivat-o ca un subton necesar în mijlocul acelei lumi coșmarești.

Polanski converts what in Shakespeare was pathology into the normal state of affairs”, thereby stripping the drama of its mystery, exaltation, and evil grandeur because *there is nothing to balance* the atrocities against. The effect is to cancel any depth or importance, and to send you out with nothing—no hope of peace, no belief that there could be even a period of order and justice.⁴ (1973: 400)

Joel Coen: un *Macbeth* abstract

Dacă la Orson Welles și Roman Polanski, apropierea lui Shakespeare își asuma în întregime instrumentarul mediului cinematografic, ecranizarea recentă a lui Joel Coen din 2021, *The Tragedy of Macbeth* este un mixaj artificial între metodele teatrale clasice și mijloacele expresive filmice. Deși pelicula lui Orson Welles din 1948 este la rândul ei tot o producție de studio, filmată *indoors*, cu decoruri construite de Welles însuși, aceasta se aliniază obiectivului ei estetic principal, surprinzând încă o dată astfel senzația de claustrofobie a lumii ficționale. La Joel Coen însă, decorurile proiectate în studio – înalte, ascuțite, generând acel efect de ecleraj bazat pe clarobscur specific filmelor expresioniste germane, filmul lui Coen fiind în mod voluntar realizat pe peliculă cinematografică de tip alb-negru – seamănă mai degrabă cu „o arhitectură à la de Chirico” (Brody, s.p.), nefăcând altceva decât să amplifice prețiozitatea sterilă a produsului final. Aventurându-se în primul proiect solo, fără colaborarea creativă a fratelui său, Ethan, Joel Coen și-a autoimpus o misiune dificilă, căutând să-și legitimeze virtuozitatea cinematografică prin asocierea cu Shakespeare, un standard *high culture* incontestabil. Totuși, deși prin *The Tragedy of Macbeth*, Joel Coen propune o ecranizare „curată”, fără excese interpretative, întreaga peliculă e marcată de o anumită inhibare a mijloacelor expresive, nereușind să capteze „zgomotul și furia” textului-sursă.

Cu toate acestea, o reușită remarcabilă a ecranizării lui Coen este reducerea vrăjitoarelor la un singur personaj, interpretat de Kathryn Hunter. Dacă la Polanski vrăjitoarele ajungeau să se multiplice într-o conjurație infernală, adunând zeci de personaje la un loc, la Coen, ele sunt esențializate în identitatea volatila a unui singur actant. În cadrele inițiale, la primul contact al lui Macbeth cu forțele supranaturale, în timp ce-și face profețiile ispititoare în mijlocul mlaștinii, în apa dimprejur vrăjitoarea se reflectă dublu, creându-se vizual, pentru scurt timp, un triunghi

⁴ [Polanski transformă ceea ce în Shakespeare era pură patologie într-o stare normală de lucruri, tocmai astfel lipsind tragedia de misterul, exaltarea și grandoarea ei malefică pentru că acum nu mai există nimic care să contrabalanseze toate aceste atrocități. Efectul este anularea oricărei profunzimi ori relevanțe, lăsându-te fără nimic – fără speranța păcii, fără credința că ar putea veni vreodată un timp al ordinii și dreptății.] (traducere proprie)

malefic. Reflecțiile se desprind apoi de suprafața lichidă care le-a generat, materializându-se și flancând-o pe cea dintâi vrăjitoare. Astfel, Coen surprinde cu o precizie vizuală ingenioasă caracterul halucinatoriu al viziunilor lui Macbeth, suspendate la limita dintre coșmar și proiecție subconștientă.



Imaginea 4: *Identitatea volatilă a vrăjitoarei/vrăjitoarelor*

La fel ca Polanski, Coen încearcă să propună și alte metafore vizuale originale, pornind de la sugestiile textului-sursă, dar efectul e unul rizibil, sufocat fie de kitsch, fie de un sentimentalism superficial. Pumnalul fictiv ce pare că-l îndeamnă pe Macbeth să comită regicidul se dovedește a fi mânerul unei uși masive, printre episoadele narative sunt intercalate cadre strânse în care e surprinsă căderea sacadată fie a unei picături de sânge, fie a unei picături de apă (Coen exploatănd astfel discret, dar nu într-un totu convingător, frica lui Macbeth de a nu mai putea fi curățat de crimele sale niciodată), iar codrul Birnam este reprezentat metonimic de o ploaie de frunze, care-l asaltează pe Macbeth odată ce deschide una dintre ferestrele castelului înaintea luptei cu Macduff. Păsările negre, corbi sau ciori, sunt obsesiv, deși nu complet nejustificat, utilizate pe tot parcursul filmului, indicând ori prezența vrăjitoarelor, ori apariția fantomei lui Banquo, fiind astfel percepute implicit ca mesageri ocuți.

O altă victorie compozițională a adaptării lui Coen este personajul secundar Ross, o sinteză perfect echilibrată între construcția lui Welles (unde Ross e înlocuit de un preot pios) și aceea a lui Polanski (unde nobilul e un agent util și versatil, motivat de propriile-i ambiții, subordonat nu atât regelui, cât Puterii, în orice formă și sub orice monarh s-ar materializa ea), dar în cazul lui Coen, Ross, deși îmbrăcat într-un costum medieval asemănător rasei preoțești, funcționează ca un sol machiavelic între lumea de dincolo și lumea măcinată de violență a muritorilor. Regizorul îl plasează din proprie inițiativă, îndepărtându-se voluntar de textul shakespearian, în cel puțin două scene-cheie, redimensionându-i astfel influența în economia poveștii. Ross e cel care îl prinde din urmă pe Fleance, imediat ce tatăl său, Banquo, e asasinat și rictusul satisfăcut al nobilului anticipează o potențială crimă. De abia în cadrul final, când Malcolm a fost uns rege, Coen dezambiguizează situația dramatică, înfățișându-ni-l pe Ross călare, grăbit să-l ia pe Fleance de la bătrânul căruia i l-a lăsat în grijă în tot acest timp. El devine astfel un agent pe deplin conștient al profesiilor vrăjitoarelor, măsurându-și acțiunile în funcție de acel tempo mistic al Istoriei, acel ritm derutant care îi înalță și îi prăbușește pe toți regii la momentul

potrivit. De asemenea, când Lady Macbeth privește rătăcită în capul scărilor degingolada din palat dinaintea măcelului ce are să-i anunțe căderea, Ross se apropie de ea zâmbind și camera o surprinde câteva secunde mai târziu prăbușită și inertă în cămașa de noapte albă, regizorul problematizând astfel cauza morții ei, în textul lui Shakespeare indicându-ni-se de altfel în mod incontestabil o sinucidere.

Unde eșuează însă Coen în mod fundamental este reprezentarea cuplului de antagoniști, atât Macbeth (interpretat de Denzel Washington), cât și Lady Macbeth (interpretată de Frances McDormand) afișând pe tot parcursul filmului o expresie rece, calculată, complet lipsită de impetuoșitatea unor manii și ambiții autodestructive, declamând teatral, corect, precis, dar fără niciun fel de implicare emoțională. De pildă, în scena emblematică a somnambulismului, în mijlocul delirului, Lady Macbeth îi fixează pentru o clipă pe doctor și pe doamna din suita ei cu intenționalitatea unui om conștient, înfiorându-i. În ciuda notei originale care răstoarnă într-o anumită măsură coordonatele personajului original shakespearean, care în această nouă lumină poate fi suspectată și de o simulare voluntară a nebuniei ca mijloc de a se elibera de secretele întunecate pe care le-a tănuțit atât de mult timp, o astfel de Lady Macbeth pierde din patosul unui personaj tragic, diminuând impactul întregii povești și compromițând-o la o simplă replică palidă a textului-sursă, un nereușit exercițiu narcisist de confirmare a propriei puteri expresive.

Concluzie

Macbeth, cu forța lui incredibilă de iradiere în spațiul inepuizabil al adaptărilor și apropiierilor Shakespeare, se dovedește încă o dată un text elastic, încă relevant, permițând într-o oarecare măsură, în spiritul logicii lui interne, revizuirii felurite. Fie că vorbim de Welles, de Polanski sau de Coen, figura tiranului medieval a ajuns să reprezinte mai mult decât o veche și perpetuă răfuială dintre Bine și Rău, el exercitând de fapt acea fascinație hipnotică pe care ne-o trezește orice poveste care reușește să ne apropie de un adevăr despre noi înșine, pe care până atunci nu am îndrăznit decât să-l refuzăm.

BIBLIOGRAFIE:

BRODY, Richard (2021). *The Tragedy of Macbeth*, reviewed: Joel Coen's sanitized Shakespeare. *The New Yorker*, December 25th. Disponibil on-line: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-tragedy-of-macbeth-reviewed-joel-coens-sanitized-shakespeare> [consultat la data de 29/08/2023].

HARBAGE, Albert (1966). *Conceptions of Shakespeare*. Cambridge: Harvard University Press.

HATCHUEL, Sarah *et al.* (2014). *Shakespeare on Screen. Macbeth*. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

LINDLEY, Arthur (2001). Scotland Saved from History: Welles's *Macbeth* and the Ahistoricism of Medieval Film. *Literature/Film Quarterly*, 29.2, 97.

MOSCHOVAKIS, Nick (2008). *Macbeth. New Critical Essays*. London and New York: Routledge.

KAELL, Pauline (1973). *Deeper into Movies*. Boston: Little, Brown and Co.

KOTT, Jan (1969). *Shakespeare, contemporanul nostru*. Traducere de Anca LIVESCU și Teofil ROLL. București: Editura pentru Literatură Universală.

SHAKESPEARE, William (1988). *Opere Complete*, Volumul 7, ediție îngrijită și comentată de Leon D. LEVIȚCHI. Traducere de Ion VINEA *et al.* București: Editura Univers.

SHAKESPEARE, William (2007). *The Complete Works*. Wordsworth Library Collection.

FILMOGRAFIE:

Macbeth (Orson Welles, USA, 1948)

Macbeth (Roman Polanski, USA, 1971)

The Tragedy of Macbeth (Joel Coen, USA, 2001)