هاملت: أن نكون وأن لا نكون*

رومیو کستللوتشي
ترجمة: جانين حايك

كستللوتشي: مساء الخير، أشكر لكم حضوركم.

سوف أقدّم بعض المعلومات التقنيّة المتعلّقة بهذا العمل. وُلد هذا العمل عام ١٩٩١ ولايزال عرضُه مستمرّاً حتى يومنا هذا. لذا لا يَجْدر تحديدُه وكأنّه عملٌ من الماضي. أظنُّ أنّ هذا القدرَ من المعلومات كافٍ. هل هناك من أسئلة؟

[تمرّ بضع دقائق دون أسئلة من الجمهور]

ما يُمْكنني قوله هو أنّ هذا العمل مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بكتاب شكسبير وبنصّه، حتى لو لم تَعُدْ كلماتُ هذا النص موجودةً؛ ذلك لأنّ النصّ حاضرٌ بشكلٍ استيهاميّ، أيْ أنّه لم يتمّ حذفُ النصّ وإنّما استيعابُه، فبقيَ عملي على علاقةٍ وثيقةٍ وأساسيّةٍ بالكتاب. أمّا في ما يتعلّق بهذا العمل، فقد كان لا بدّ من القيام بدراسةٍ فِقْهلُغويّة، أيْ دراسةٍ حول مصادر شكسبير عينها، وأَعْني بذلك ميثولوجيا الشّمال والسّاغا الشماليّة[1] والساغسوغراماتيكوس وأسطورة هاملت في السّاغا السكندیناڤيّة بأكملها. هذا أقلّ ما يُمْكنني أن أُقدّمه لكم من معلومات.

إحدى الحاضرات: مساء الخير. لقد قرأنا ما ورد حول المسرحيّة [في كتيّب المهرجان] وشاهدناها بالتأكيد. ما أودُّ معرفته هو رأي المخرج، أيْ ما هي الفكرة الرئيسيّة التي يودُّ أن يوصلها، لا فكرة الانطواء الذي قرأناها؟

كستللوتشي: يُمْكنني القول إنّه سؤال مُربك. يصعبُ عليَّ التعبير عمّا أودُّ قوله في مسرحيّة لأنّي لو كنتُ متأكّدًا من معرفته لتجنّبتُ القيام بمسرحيّةٍ، ولو استطعتُ ترجمةَ ما أشعرُ به بكلماتٍ لربما كان من المقلق القيام بعملٍ مسرحيّ. إنّ الموجة العاطفيّة التي أثارتها هذه المسرحيّة تختلف من شخص إلى آخر. أستطيعُ عَكسَ السؤال وطرحَهُ عليكِ: ما الذي وَدَدتِ قولَه أنتِ لدى مشاهدتك المسرحيّة؟

على أيِّ حال يَبْقى هناك حتمًا في شخصيّة هاملت جوانبُ تَطْرح مشاكلَ دقيقةً وأسئلةً محدّدةً ليس من المستحبّ إيجادُ أجوبة لها. تدور المشكلة الأساسيّة المطروحة هنا حول مسألة أن نكون أو لا نكون، غير أنّها تُشكّل بحدّ ذاتها سؤالَ لعبة المسرح. إنّها اللّحظة التي يكفّ خلالَها الممثّلُ عن أن يكون ذاتَه ليلبس دورَ شخصٍ آخر.

السائلة نفسها: هذا هو انطباعي الشخصيّ.

كستللوتشي: هكذا أنا أكون سعيدًا.

السائلةُ عينها: ما تريده هو ألاّ يصل إلينا شيء؟

كستللوتشي: أنا لا أريد شيئًا.

[ضَحِكٌ من الجمهور]

أحد الحاضرين: خلال حديثٍ أجريناه سويّاً من قبل، قلتَ لي إنّ السؤال ليس سؤالَ «أن نكون أو لا نكون» وإنّما سؤال «أن نكون ولا نكون.» أيُمْكنكَ أن تشرحَ أكثر؟

كستللوتشي: إنّ سؤال هاملت هو سؤال يستحيل طرحُهُ على كائنٍ بشريّ. وإجابةُ هاملت الوحيدة والمُمْكنة هي بالهروب من السؤال عينه، أو بالأحرى بتغشية السؤال. ويتمُّ الهروبُ من السؤال من خلال جعله حياديّاً أو قوّةً حياديّة، أيْ من خلال

---

* - جرى هذا النقاش مع روميو كستللوتشي في ٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٠ حول مسرحية «هاملت،» التي عُرضتْ في بيروت في ٢ أيلول ٢٠٠٠ ضمن مهرجان أيلول.

١ - حكاية ميثولوجيّة من الأدب السكنديناڤيّ. (م)

الجمع ما بين «نكون أو لا نكون» ليصبح «نكون ولا نكون» مُزامَنَةً.

[يرنّ خلويُّ كستللوتشي] هذا شبحُ هاملت يتّصل بنا: لعلّه غير موافقٍ على ما أقول.

إنّ حياديّة هاملت ليست حتمًا من النوع السياسيّ، إنّما هي حياديّةٌ تَحْوي الوجودَ أجمعَ، ومن خلالها هناك إمكانيّةٌ ولادةٍ جديدة. لذا فإنّ هذه الحياديّة تُشْبه النومَ. في المونولوج الثالث يقول هاملت «نكون أو لا نكون» ويضيف على الأرجح فِعْلَ «نام.» كان اليونانيُّون يُطْلقون على النوم اسم «الموت الصغير.» في النَّوم نموت ونعيش في آنٍ واحد. وتَكمُنُ قوّةُ هاملت وجنونُه في نومه طيلة اليوم. من المؤكّد أنّ ثمّة شحنةَ ألمٍ في ذلك، ولكنّها الإمكانيّة الوحيدة للولادة الجديدة ولوضع لغةٍ جديدةٍ وفعّالةٍ في العالم.

إحدى الحاضرات: يبدو أنّ في المسرحيّة أمرًا يتعلّق لا بالذّاكرة وحدها بل بالحقيقة أيضًا. ما قولُكَ في هذا الصدد؟

كستللوتشي: أظنُّ أنّ الحقيقة هي حقيقةُ جسدٍ وحقيقةُ زمنٍ. فالزمنُ هو عنصرٌ من عناصر الحقيقة في المسرح، والحقيقةُ في المسرح تَخْرقُ الوهم. قلتُ إنّ الحقيقة هي حقيقة الزمن والجسد، وهما اللّذان يَخْرقان لعبة الوهم. أمّا بالنسبة إلى الذاكرة فلا أدري ماذا أقول، لأنّي أظنُّ أنّ الأمر لا يتعلّقُ بالذاكرة بل بفقدان الذاكرة. إنّ هذه الحركة وهذا الانقباض مؤلمان، ولكنّهما ضروريّان لخلق جسدٍ جديدٍ في لغةٍ جديدةٍ وحيّزٍ جديدٍ.

المكان العامّ الذي تَنْبعث منه هذه الموجاتُ الدّائريّة هو سريرٌ من دون غطاءٍ أو وسادةٍ، وهو لم يعُدْ يشكّلُ عنصرَ راحةٍ وإنّما مجرّد مفرش ـ كما رأيتم ـ ووسيلةَ استيعابٍ وتركيز. هاملت بحاجةٍ ملحّةٍ إلى التركيز، وللقيام بذلك يعوزهُ مكانٌ حياديٌّ هو السرير، حتى لو أحرقَ هذه السرير في النهاية، الأمر الذي أتاحَ الهروب والاستمرار وتجاوزَ الوسط أو السرير.

كلمة «هاملت» وفقًا لساغا الشّمال تَعْني في اللُّغة السكندیناڤيّة القديمة «الغبيّ،» ويُمثّلُ في التقاليد شابًا أعرجَ يقوم بحركاتٍ دائريّةٍ عندما يَمْشي، وربّما لهذا السبب كان صاحبَ طاحونٍ موجودٍ في أعماق البحار ـ إنّه مكان أسطوريٌّ من الخطر الاقترابُ منه. إنّ حركة هاملت هي في الأصل حركةٌ لولبيّةُ الشّكل تميل إلى الاختفاء والخرق وجرِّ كلّ ما يُحيط بها إلى حفرةٍ. لذا أَتَتْ هيكليّة السرير في وسط خشبة المسرح تمامًا، وفي النهاية يتمُّ خرقُ هذا الوسط نفسه ويَخْتفي. من هنا نجد فقدانَ ذاكرةٍ تامّاً. ويتأتّى هذا عن عدم معرفة اللُّغة وعدم الرغبة في فهمها، لأنّ اللُّغة يجبُ أن تتولّد. كما يجب علينا أن نعيَ ضرورةَ التصاق اللُّغة بشكلٍ فرحٍ بجسد هاملت.

أحد الحاضرين: بالنسبة إلى العرض في حدّ ذاته، وبعيدًا عن شخصية هاملت، هل كنتَ تتوقعُ تفاعلَ الجمهور؟ إذ إنّ في العرض الكثيرَ من الاستفزاز للجمهور، لدرجة أنّه شعر أنّه بحاجةٍ إلى الصراخ. وهذا ينطبق على المضمون أيضًا، أيْ أنّنا نرى البطل يضمحلّ ويَخْتفي. هل شعرتَ أنّه كان بإمكان الجمهور أن يَتفاعل؟ وهل حصل الأمر عينه في عروض أخرى؟

كستللوتشي: نعم، غالبًا ما تكون هناك ردّات فعلٍ. ولكن هذا أمرٌ إنسانيّ مُفْرح. على أيّ حال ما أودُّ توضيحه هو أنّي لم أتوخَّ الاستفزازَ أبدًا. أنا لا أَسْعى إلى خلق ردّات فعل ولستُ استفزازيّاً. كما أنّي أُفضّل «فضيحة» على كلمة «استفزاز»؛ فأنا أَعْتبر نفسي أمام فضيحةٍ بالنسبة إلى ما يَحْصل، أقصد فضيحة بمعناها الأصليّ، أيْ زلّة أو تعثُّرًا كالتعثُّرِ بحجرٍ. من هنا أجدُ أنّ كلمة «زلّة» هي الأصحّ بالنسبة إليّ.

وليد صادق: أودّ طرح سؤالٍ عن تفصيل. يقول أحدُ المفكّرين المحليّين إنّ الجنون هو غربةُ القريب. عندما دخلتُ عالَمَ المسرحيّة كان عالم هاملت قد بدأ، وكمُشاهد أُعتبرُ مُتأخّرًا، بمعنى أنّي طوال المسرحيّة كنتُ أبحثُ عن أسباب لأتماهى وحالةَ هاملت، أيْ لأنتقل معه من حالة غُربة إلى حالة جنون. ولمّا كان قد بدأ قبل عالمي فقد وجدتُ هذه العلاقة صعبة. لماذا قرَّرتَ أن تبدأ عالم هاملت قبل وصول المُشاهد؟

كستللوتشي: ما تقوله صحيحٌ، إنّه عالمٌ بدأ من قبل، ويجبُ ـ في رأيي ـ تمديدُ مفهوم البداية والنهاية، لأنّنا نرى في النهاية أنّ هاملت يتصرّفُ بغرابة، بمعنى أنّه يَهْرب ولا يعود ويُنْكر وجودَه كمُمثّل. كما أنّي مع انزلاق حدود العرض أريد أن أُعلن عن نوع من المسرح الحقيقيّ. غير أنّ تغيير فكرة البداية والنهاية وإزعاجها جدٌّ مُفيدٍ بالنسبة إليّ، وهذا أمرٌ مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا ببنيةِ الشخصيّة: فهي شخصيّةٌ مُفاجِئةٌ، كما لو كنّا نراقبُ حيوانًا في منطقته الحيوانيّة الخاصة. فنحن لا نأتي لمشاهدة هاملت وإنّما لرؤية ما هو بمثابة اكتشاف، كما لو أنّنا نرى أمامنا حيوانًا يَجْتاز الطريق على بغتةٍ. بالعودة إلى هاملت أظنّ أنّ تعبير «منطقته

الخاصّة» هي الأصحّ، إذ يَبْدو وكأنّه قلق لرسم حدود المسرح ووضع حواجز دفاعيّةٍ وهجوميّةٍ على حدٍّ سواء في وجه العالم. ولهذا السّبب يمرُّ التيّارُ الكهربائيّ عبر سلكٍ عارٍ من بطاريّةٍ إلى أخرى. كما أنّ دور الآلات يقوم على إبعاد الدُّخلاء من عن أرضه. غير أنّ هاملت يُشكّل في الوقت عينه تهديدًا ذاتيّاً، وهنا يَبْرزُ مرّةً أخرى دورُ القوّة الحياديّة التي هي قوّةٌ هجوميّةٌ ودفاعيّةٌ مُزامَنَةً. فالهجوم على الغير يُشكّلُ هجومًا على الذات في آنٍ واحدٍ. إنّ تحويل المسرح وحيّزه الجغرافيّ إلى حياديّين يقابله تحويلُ الفكرة الكلاسيكيّة للمسرح إلى حياديّة منذ بدايتها وحتى نهايتها. الكلمة التي يقولها هاملت في البداية هي «العار،» وبسبب نوعيّة هذه الكلمة التي بدأ فيها المسرحية لا أتوقّعُ تصفيقًا في نهاية العرض، إذ إنّها بمثابة مِطْرقةٍ تَطْرق في ذهن هاملت. كلمة «عار» هي الكلمة الرئيسيّة لفهم هذه الشخصيّة وجماليّتها. وفي داخل درع هذا العار باستطاعة هاملت إعادة إحياء لغةٍ شخصيّةٍ خاصّةٍ به والعودة إلى العالم في النهاية.

إحدى الحاضرات: وصلتُ متأخّرةً إلى هذه المقابلة. أرجو ألاّ أكرّرَ سؤالاً سبق أن أجبتَ عليه. أودُّ أن أعرفَ كيف تتعامل مع الممثّلين عادةً، لأنّي أظنُّ أنّه عملٌ مميّزٌ جداً ولم أَسْتطع أن أَفْهم حدود عملكَ وحدودَ عمل الممثّل لخلق هذه الشخصيّة. وأَعْتقد أنّ الممثّل دفع ثمنًا باهظًا، وأنّ الشخصية لم تكن، بالنسبة إليّ، شبيهةً بحيوان. كانت شيئًا جدّ إنسانيّ. إنّه عملٌ إنسانيٌّ رائعٌ. إذا ما وُجِدَ شخصٌ بمفرده فسوف يُنسّق التجارب ويتوصّل إلى الكلمات ويَلْعب بها وبالأصوات.

كستللوتشي: انطلاقًا من الاعتبار الثاني، أُوافقكِ الرأيَ تمامًا. فعندما تكلّمتُ عن الحيوان عَنَيتُ الروح الحيوانيّة، أن نصبح حيوانات (في صيغة الجمع) إذ في اللُّغة الإيطاليّة كلمة animale تَعْني حاملَ الروح. لكنْ عندما نصل إلى عمق هاملت يُصْبح من المُمْكن أن نَشْعر في النهاية لا بكلمة بل بأغنية؛ فالمسرحيّة كما شاهدتم تَنْتهي بأغنيةٍ، وأنا أظنُّ أنّه من خلال هذه الأغنية تَنْفتح المسرحيّةُ على العَلَن. لهذا السبب أراها مسرحيّةَ فرحٍ، وأقولُ ذلك من دون توخّي التناقض. إنّه شخصٌ استطاعَ تحقيقَ أمرٍ ما، واستطاعَ الوقوف على خشبة المسرح والسَّيْرَ عليها؛ فالسَّيْرُ على المسرح هو أَقْصى ما يُمْكن التوصّلُ إليه وأقصى ما يُمْكن تخيُّله، بالإضافة إلى تحمُّل نظرات الغير المسلّطةِ علينا. إنّ التفكير المستمرّ بذلك في كل لحظةٍ يَعْني أنّنا نَسْتطيعُ تحمُّلَ فضيحة خشبة المسرح. وبعيدًا عن أيّ سردٍ وأيّ قصّةٍ وأيّ ديكورٍ، فإنّ أقلّ ما يُقدَّم على المسرح هو أكثرُ ما يُمْكنُ التوّاصل من خلاله مع الغير. إنّ مدّة المسرحيّة ساعةٌ ونصف، ومهمّتها هي مساعدة الممثّل على الصمود على خشبة المسرح طيلة هذه المدّة.

ردّاً على سؤالكِ عن العمل مع الممثّل أقول إنّه كان عملاً مميّزًا جداً. لم تَسْنح لي الفرصة من قبلُ أن أَعْمل مع ممثّل بهذه الطريقة. لقد كان هذا أوّلَ وآخرَ عملٍ أُنْجزه مع ممثّلٍ واحدٍ فقط. كان عملاً صعبًا جداً بالنسبة إليّ، وأعتقد أنّه كان كذلك بالنّسبة إلى باولو. بين هلالَيْن: لم يَسْتطع باولو، لسوء الحظّ، الحضورَ هذه اللّيلة لأنّه اضطرّ إلى العودة إلى إيطاليا. وأضيفُ أنّه كان عملاً طويلاً ويوميّاً. التقيتُ باولو مع مجموعة من الشبّان، ولم يكونوا جميعهم ممثّلين. كانت هذه هي تجربتَه الأولى في التمثيل. أَذْكر أوّلَ مرّةٍ رأيته فيها: لم أرَ سوى عنقه وكتفيه، إذ رأيتُه من الخلف. أيقنتُ عندها أنّه الوحيد الذي يُمْكنه تأديةُ هذه الشخصيّة. وبحرجٍ كبيرٍ سألتُه أن يَعْمل معي، وتفاجأنا نحن الاثنين عندما وافق. وهكذا وُلِدَ هذا العمل الذي طال أمده. كلُّ حركةٍ تمّ التفكيرُ فيها. هناك تصميمُ رقصٍ حقيقيّ وخفيّ في العمل، حتى إنّنا قمنا بضبط حركات الأصابع. إنّ هذا العمل هو مجموعة حركاتٍ تمّت دراستُها وتنسيقُها. أجرينا التمارين في أماكن مختلفة. لم نَكُنْ نَحْمل معنا سوى المسدّسات. وقُمْنا بهذه التمارين في بعض المنازل المهجورة، أو التي لم يَنتهِ بناؤها بعد، وفي مستودعات البرّادات، وفي منزلي أيضًا. غالبًا ما كنّا نَنْتقل من مكانٍ إلى آخر ونَغْفو أثناء التمارين ـ وهذا ليس بالأمر المضْني. كان مهمّاً بالنسبة إلينا أن نَخْتبر هذا الجانبَ من العمل. إنّ طريقة التوصّل إلى هذه الشخصيّة كانت عمليةَ بحثٍ دائريّةً، أيْ عمليّةَ إحاطةٍ بالشخصيّة من خلال نوعٍ من الاستراتيجيّة العسكريّة. على أيّ حال، لم تكن التّمارين التي قام بها باولو على صلةٍ مباشرةٍ بالعرض. لقد عملنا ستّة أشهر، ولكنّ هذه التمارين لم تُتَرجَمْ كليّاً على الخشبة؛ فالعرض الذي شاهدتموه، والحركاتُ التي أدّاها باولو، تبلورتْ في خلال ثمانية أيّامٍ أو تسعةٍ فقط. أنا لا أَمْلك طريقةً معيّنةً أُنجز بها التمارين؛ فالنمطُ يختلفُ باختلاف الممثّل والظروف.

أحد الحاضرين: مساء الخير. أريدُ أن أطرح سؤالاً محدّدًا حول الأمور التقنيّة على المسرح كوجود الماء والكهرباء مثلاً. ما مدى خطورة هذا الأمر؟

كستللوتشي: عادةً عندما نكون على المسرح، هناك آلاتٌ وآليّاتٌ وظروفٌ معيّنةٌ تحيطُ بالممثّل، وأنا أقوم بالتجربة الأولى لهذه الأمور شخصيّاً لأنّي لا أحتملُ فكرةَ أن يقوم أحدٌ غيري بهذه التجربة. في هذه الحالة هنا لا نواجه خطر الموت، فقوّة التيّار الكهربائيّ على المسرح هي بمعدّل إثنيْ عشر فولت أيْ أنّها غير مؤذيةٍ من ناحيةٍ أخرى لهذا التيّار قيمةٌ رمزيّةٌ لأنّ هذا العرض لا يتغذّى من الشبكة الراهنة، وإنّما الطاقةُ المولّدةُ والمغذّية لهذه المسرحية هي طاقةٌ متراكمةٌ. تلك هي عملية هاملت: التّراكم. فهو قد راكمَ الأمور حتى النهاية فانفجرَ وانقطع عندها التيّارُ فتجاوَزَ مكان وجوده. إنّ

التَّحدُّث عن الطاقة مهمّ جداً لدى التَّحدُّث عن المسرح، ففي غالب الأحيان لا يَكْفي نورُ الأضواء. ذلك أنَّ الطاقة التي تغذّي المسرحيَّة يجب أن تؤخَذَ هي نفسها في عين الاعتبار. كلّ عنصرٍ في المسرح يجب أن يُعادَ إيقاظُه من سُباته، بما في ذلك الضوءُ والمسرحُ والصوتُ وجسدُ الممثِّل والكلامُ المنطوق وغيرُ المنطوق والصمت. بالنِّسبة إلى الطاقة الكهربائيّة يبدو من الجليِّ أنَّها طاقة مشحونة.

في ما يتعلَّق بپاولو، لا أشكُّ بأنَّ العرضَ مرهقٌ بالنِّسبة إليه. فالتَّعب موجودٌ في المسرحيَّة، وهي مسرحية قاسية جداً.

أحد الحاضرين: مساء الخير. نظرًا لأنِّي خرّيجٌ، فإنَّ هذه ليست هذه المرّة الأولى التي أشاهد فيها مسرحيةً مميَّزةً أو عرضًا أوّل لمسرحية، وليست المرّة الأولى التي أتابعُ فيها مهرجاناتٍ مسرحيَّةً في لبنان. أودُّ أن أعبِّرَ عن شعورٍ شخصيٍّ، ألا وهو أنّ هذه المسرحيَّة كانت جدّ متميِّزة وتركتْ فيَّ أثرًا كبيرًا سوف أَذْكره دائمًا ـ ولكنْ للأسف بشكلٍ سلبيٍّ جداً. ذلك لأنِّي لم أستطع أن أتحمَّل أكثر من خمس وعشرين دقيقة من المسرحيّة، وعندما خرجتُ من المسرح توجّهتُ إلى الكافيتيريا، ومن ثمَّ أحصيتُ اثنين وعشرين شخصًا كانوا قد خرجوا من بعدي، ولم أَعْرف المجموع العام للذين خرجوا قبل انتهاء العرض. ما أودُّ قوله، نظرًا لأنِّي أشكِّلُ أقليَّة هنا، هو أنَّه عندما كان المُخْرج يتحدَّث عن الإحساس والعاطفة على مستوى الغريزة شعرتُ شخصيّاً أنَّ المسرحية كانت ـ من الناحية الغريزيَّة لا من الناحية الفنيَّة ـ وكأنَّها تتعدَّى عليَّ. لو كان الأمر متعلّق بفيلم سينمائيّ لكُتِبَ التحذير التالي: في الخارج «فيلمٌ عنيفٌ.» لقد كان عرضًا عنيفًا جداً، وكان من المُفْترض أن نشاهد مسرحيةً مُقْتبسةً عن شكسپير؛ هذا لا يَعْني أنْ لا عنف عند شكسپير. ولكنْ بنظري أنَّ نوع العنف في هذه المسرحيّة ـ كان بمثابة الغدر في رأيي.

كستللوتشي: في ما يتعلَّق بشكسپير، أقول إنَّه كاتبٌ عنيفٌ كلَّ العنف، بيدَ أنَّ تخدير التقاليد لا يَسْمح لنا برؤية عنفه. في جميع الأحوال أنا لا أرى هذه المسرحية عنيفةً، بل على العكس أرى فيها وجهةً حنوٍّ. أكرِّرُ بشدّة أنَّها ليست لعبة التناقض. العنف الذي تتضمَّنه هذه المسرحية هو من النَّوع المميَّز، وأَقْبلُ القولَ إنَّها عنيفةٌ إذ إنَّها تَنْتقل من الصَّمت التامّ إلى دويّ طلقات النار مباشرةً. هنا، نعم، أَقْبل صفةَ «عنيف» نظرًا لأنَّه أمرٌ قويّ بالنِّسبة إلى السَّمع، وأقدِّم اعتذاري عن ذلك؛ ولكنَّه ليس عرضًا عنيفًا بل إنَّه يُشْبه الطفلَ الذي يَلْعب. وهذا واضحٌ في المسرحيَّة إذ إنِّي أُحاول إظهارَ الطفولة، وجميعُ علاقات هاملت العائليَّة والإنسانيَّة مرتبطةٌ بالألعاب التي يقدِّمها. في هذا الصدد لا أظنُّ أنِّي خُنتُ أحدًا ولاسيَّما أنِّي كتبتُ أنَّها عرضٌ عن شكسپير والساغسوغراماتيكوس، لا عرضًا لشكسپير. وأُضيفُ أنَّ السيِّدَ فهمَ تمامًا المسرحيّة وتواصلَ معها بشكلٍ قويٍّ بل بشكلٍ جسديٍّ، وأنَّه تجاوب معها، ففي كلِّ مرّة يقفُ فيها مشاهدٌ وينصرفُ أشعرُ بحزنٍ كبيرٍ وبقساوةٍ، غير أنَّ ذلك يَصْدر عن شخصٍ فهمَ ووعى جيِّدًا المسرحيَّةَ، ولربّما عايشَ المسرحية أكثرَ من غيره. أنا أحترمُ كلَّ رفضٍ يصدرُ وكلَّ مللٍ وكلَّ ردّة فعلٍ محترَمةٍ وصحيحة.

بيروت

روميو كستللوتشي

أحد أهم مسرحيّي إيطاليا المعاصرين. عضوٌ مؤسِّسٌ لفرقة المسرح «سوسيتاس روفائيللو سانزيو» التي تأسستْ عام ١٩٨١ في سيسنا في إيطاليا. من أعماله: «هاملت،» و«جيليو سيزار،» و«السفر إلى آخر الليل،» و«التكوين.»