

Ce actor n-a visat să-și spună ultimul cuvânt al artei lui interpretative prin rolul lui Hamlet ; sau ce regizor nu s-a îndreptat spre același Hamlet, ca să-și poată dovedi maturitatea de gândire și plinătatea talentului său ? Faptul acesta explică poate, în parte, rezerva pătrunsă de teamă în fața tragediei tinărului prinț al Danemarcei, pe care n-am mai văzut-o pe vreo scenă de-a noastră de aproape două decenii. Explică poate și nerăbdarea cu care am așteptat primul spectacol anunțat cu această piesă, după o întrerupere de atîția ani.

O tradiție mai mult orală aducea aminte neîncetat de interpretările lui Demetriad, Vraca, Valentineanu. Viziunea, în bună măsură, pătrunsă de un patetism romantic, sau porniri naturaliste, îi întipărea spectatorului imaginea unui Hamlet cu accente wertheriene, plutind pe undeva la hotarul dintre luciditate și impulsivitate de posedat, un Hamlet a cărui dramă era interioară și numai interioară, pricinuită de întrebări, de asemenea numai lăuntrice și fără răspuns, un Hamlet prins într-un hățiș de porniri, pasiuni și vedenii, din care nu mai putea să scape. El era sortit să piară, pentru ca prin sacrificiul lui să dea o pildă celor care nu voiau să îndure umilirea de a trăi în condiția celor inferiori lor ca structură și demnitate. Viziunea romantică îl văduvea așadar pe Hamlet tocmai de atributul mării lui lucidități, fetișizîndu-l, ștergea tocmai raportul dintre el și lumea din afara lui, nega tocmai acea luptă pentru niște idei evoluat, al cărui simbol el este.

În noua versiune a regizorului Vlad Mugur efortul de a depăși aceste limite este evident și lăudabil. În interpretarea tinărului și neobositului colectiv de la Craiova, Hamlet apare ca un personaj a cărui principală trăsătură este luciditatea. Atita doar că Hamlet întruchipat de Gheorghe Cozorici nu s-a ridicat la înălțimea spirituală pe care o are acest personaj shakespearean și nu a căpătat toată amploarea și complexitatea pe care textul le indică și le conține. De asemenea, tragedia lui nu a răzbătut pe scenă cu toate implicațiile și

semnificațiile ei, ceea ce a făcut ca ideile de bază să rămînă șterse. Pe de altă parte optînd pentru formula unui decor unic, ne-am fi așteptat ca această alegere să fi fost făcută tocmai în scopul de a da replicii o mai mare degajare și deci puțința de a transmite mai liber de încătușările unui decor greoi și ale unei mișcări obligate de acesta, mesajul, ideea conținută în text. Lucrul însă nu s-a petrecut întocmai pentru că în ultimă instanță simplificarea decorului a dus, nu prea știu de ce, și la estomparea ideilor, la înecarea lor într-o preocupare de plastică și mișcare dar nu obligate de text și ducînd la formalism. Toate acestea fac necesară o analiză mai amănunțită a capodoperei shakespeareene și apoi a spectacolului realizat de Naționalul din Craiova și ne cer deopotrivă să stăruim și să subliniem valorile ce se cer puse în evidență atunci cînd se trece la montarea unei piese ca *Hamlet*.

Tragedia tinărului prinț al Danemarcei, care răzună uciderea tatălui său, nu rămîne — așa cum ar indica-o poate această sumară enunțare de subiect — un conflict închis în aria unei dispute dintr-o familie regală, întimplată cîndva, într-o țară care era Danemarca. Înaintea lui Shakespeare, cînd o trupă ambulată de actori juca această dramă, sensul ei va fi fost poate acesta. Dar poetul și gînditorul de la Stratford a prelucrat-o și aprofundat-o, făcînd astfel ca drama singeroasă a răzbunării să devină o tragedie în care se reflectă toate contradicțiile unei epoci, își găsesc expresie ideile cele mai nobile de umanitate ce înfruntă bezna, despotismul și silnicia acelei epoci.

Și cred că primul și cel mai greu pas în punerea în scenă a acestei piese îl constituie descifrarea biografiei, trasarea portretului moral, spiritual și uman al lui Hamlet.

În primul rînd, trebuie să ținem seama că epoca în care se petrece acțiunea acestei tragedii este Renașterea, că personajele piesei sint deci ale acestei epoci, că fiecare din ele aduce în tabloul pe care-l zugră-

vește Shakespeare o culoare ce le reprezintă nu numai pe ele, ci o întreagă categorie socială. Și că ideea care l-a călăuzit pe creatorul ei este aceea că *Hamlet luptă pentru dreptate împotriva lumii răului*.

Acesta ar fi cadrul, să-i spunem exterior, care se îmbină organic cu un altul, cuprinzător, dominant, căruia i-am putea spune, interior; lupta lăuntrică a lui Hamlet pentru a porni la acțiune. Prințul Danemarcei se află la hotarul dintre adolescență și maturitate, într-o perioadă de viață, care — după cum spunea Bielski ocupându-se de această operă a lui Shakespeare — exprimă trecerea de la criza adolescenței, de la o stare de armonie inconștientă, juvenilă, de la o stare de auto-desfătare, la dezarmonie și luptă.

Ce anume pricinuieste această trecere, ce anume provoacă acest proces? Descoperirea complotului pus la cale de Claudius, care i-a ucis tatăl. Faptul acesta are darul să-l trezească pe Hamlet din acea „stare de armonie și inconștientă” cum o numea Bielski și să-i arate, — voi cita mai departe tot din paginile marelui gânditor rus — „că visurile despre viață nu sînt unul și același lucru cu viața însăși. Încrederea era crezul de viață al lui Hamlet, dar ea e ucisă pentru că tinărul vede că lumea și oamenii nu sînt așa cum ar fi vrut el să-i vadă. Și îi vede cum sînt în realitate”.

Tragedia lui Hamlet nu rămîne o experiență pur personală, ci devine tragedia unei întregi pleiade de umaniști din care făcea parte și Shakespeare.

Constatările lui Hamlet sînt larg generalizatoare. Descoperirea complotului care a dus la uciderea tatălui său îi da prilejul să spună că „Veacul s-a cutremurat/și eu sînt chemat să-l îndrept...”.

Dar Hamlet nu trece pe dată la acțiune și vedește o oarecare nehotărîre, care face ca de la momentul descoperirii crimei, pînă la declanșarea luptei, să se scurgă un timp de meditație: asupra alcătuirii lumii, asupra propriei lui firi și chemări, asupra idealurilor lui de umanitate și dreptate. Căci spunea Hegel: „Hamlet e nehotărît în sine însuși dar nu în ce privește ceea ce trebuie să facă, ci cum trebuie să facă...”.

Hamlet e așadar — rămînînd la Bielski — născut pentru sentiment și gândire, iar conjunctura îi cere fapte și acțiune. Totul

il cheamă deci din lumea ideală, a visurilor, în lumea acțiunii, care este străină de dispoziția lui sufletească. Și această luptă lăuntrică este izvorul tragediei însăși.

Hamlet nu este însă așa cum s-a spus de către unii, un om slab; el însuși ne spune: „Simt în mine puterea leului...” Dar misiunea pe care el și-o atribuie, în funcție de întinderea și adîncimea constatărilor pe care le face despre omenire (Pentru el nu numai Danemarca ci „Întreaga omenire e o închisoare...”) îi impun o rezervă, o șovăială, tocmai datorită complexității și răspunderii pe care o comportă o astfel de trecere la acțiune. Slăbiciunea lui este așadar o stare de moment, în timp ce întreaga lui comportare reflectă strădania de a-și învinge îndoiala, iar celebrul „A fi sau a nu fi” nu face decît să exprime greutatea acțiunii pe care o întrevede, reflectînd șovăiala omului care știe că trebuie să acționeze dar nu și cum e mai bine și mai eficient.

Cînd se hotărăște să treacă la luptă, Hamlet o face singur, rezolvarea problemei se face întîmplător cînd însăși pieirea lui ne apare ca firească. El piere din pricina singurătății, a nehotărîrii lui, pentru că fiind sufletește puternic, el nu știe cum să lupte și nici nu e convins dacă va ști să lupte sau dacă, odată cu răzbunarea morții tatălui său, va putea să-și îndeplinească acea misiune generală pe care și-a asumat-o, de a restabili cumpăna dreptății și de a nimici răul din lume. Iată dar că Hamlet exprimă idealurile umaniste, dar epoca realizării acelor idealuri nu venise încă și murind, prințul dreptății, al adevărului și binelui uman, îi cere lui Horațiu să vestească lumii ce s-a petrecut, incredîndu-i astfel testamentul său spiritual odată cu dorința sa, ca lupta începută de el să fie continuată.

Hamlet este răpus de o lume pe care Claudius o reprezintă, o lume dominată de dragostea pentru putere, o lume a cărei trăsătură principală e nihilismul, egoismul, trăsătură care a existat și în evul mediu, dar care s-a exacerbât în condițiile noi ale burgheziei ce se dezvolta în Renaștere.

Atît Hamlet cît și Claudius sînt ai epocii pe care istoria a denumit-o Renaștere, dar unul reprezintă partea ei luminoasă, care trimite spre viitor, în timp ce altul, în-

truchipează pe cea întu-  
necată și retrogradă.

Iată deci schițat cadrul  
și imaginile pe care tre-  
buie să le capete o punere  
în scenă a acestei capitale  
opere shakespeareene. Este  
o sarcină grea pentru  
orice regizor care ține să  
sublinieze adevărata semnifi-  
cație a tragediei tinărului  
vlăstar crescut în spiritul  
Renașterii și format la  
generoasele și luminoasele  
idei ale vestitei academii  
de la Wittemberg. Sarcina  
devine și mai grea cînd  
regizorul are de înfruntat  
insistențele ispite ale unei  
recente imagini, nu lipsite  
de mare succes, pe care un  
mare actor contemporan ca  
Lawrence Olivier i-a dat-o  
lui Hamlet, pe ecran.

Directorul de scenă al  
Naționalului din Craiova,  
Vlad Mugur, n-a putut  
ocoli înriurirea lui Olivier.

El a reținut din realiza-  
rea acestuia, elementele ei  
formale, i-a plăcut să re-  
producă ceea ce spec-  
tacolul actorului englez avea ca plastică  
și ca ritm.

Factorul determinant la Vlad Mugur a  
fost și a rămas astfel plastica și mișcarea  
în scenă, o anume grupare de personaje,  
o anume situație a personajului principal  
într-o poziție de preponderență scenică, ceea  
ce nu a creat totdeauna un raport valabil  
cu restul personajelor și nici măcar nu i-a  
prilejuit interpretului posibilitatea de a  
sublinia ideea conținută de replică. Voi  
cita o serie de momente-cheie ale tragediei,  
care au fost ratate tocmai pentru că vi-  
ziunea regizorală a fost vag plastică, nu  
axată pe ideile și momentele cruciale ale  
piesei.

Aceste momente străjuiesc ca niște trepte  
destinul dramatic al lui Hamlet: a) momen-  
tul în care se produce afirmația că  
ceva e putred în Danemarca (de la care  
pornește de fapt intuirea complotului ce  
s-a produs împotriva regelui tatăl lui



Scenă din actul I

Hamlet); b) monologul hamletian (menit  
să ne ofere biografia spirituală a tinărului  
student al școlii de la Wittemberg); c) mo-  
mentul revenirii de pe mare (cînd ultima  
legătură cu lumea lui sufletească și spiri-  
tuală se rupe prin moartea Ofeliei, cînd  
eroul trăiește cea mai adîncă durere ome-  
nească, moartea iubitei, față de care și-a  
tănuit dragostea spre a putea acționa îm-  
potriva trădătorilor).

Mugur e deficitar în spectacolul său, în  
primul rînd, pe planul înțelegerii piesei, a  
gradării intensității în funcție de ideea  
dramatică. În al doilea rînd, este deficitar  
pe planul muncii asupra rolurilor în parte  
și laolaltă, muncă ce ar fi trebuit să ducă  
(dar din păcate nu a dus) la omogenitate  
și stil unitar în interpretare; la o riguroasă  
conturare a personajelor (a tuturor perso-  
najelor pentru că nu există nici unul care  
să fie lipsit de semnificație, în piesă), la

*evoluție și gradatie*, la sublinierea *momentelor și ideilor cheie*. Au rămas îndatorați, de asemenea, atât el, cât și unii din interpretorii piesei (aceștia poate chiar mai mult decât regizorul), și pe planul cuprinderii coordonatelor și complexității respectivelor roluri. Gh. Cozorici a luptat din greu să găsească în tinărul său arsenal artistic, posibilitățile de expresie — diversă dar cu osebire firească — în care trebuia să-și îmbrace replica. În pofida pasiunii reale, vădite și a neprecupețirii eforturilor, el a rămas destul de departe, cel puțin de una din laturile personalității lui Hamlet, dar de cea mai însemnată, poate: *maturitatea în gând și discreția în gest, în comportare și în acțiune*, maturitate ce contrastează cu vîrsta, prilejuind acea imagine, oarecum neobișnuită, dar atât de specific hamletiană.

Și iarăși îi aduc învinuire regizorului Vlad Mugur pentru că încredințându-i lui Cozorici un rol de consacrare chiar și pentru mării actori, nu l-a condus cu fermitate și stăruitor în toate stadiile și pe toată scara evoluției acestui rol, ci s-a îngrijit, în cel mai bun caz, să-l situeze doar pe o poziție de preponderență scenică, cu totul exterioară, să urmărească cu exclusivitate plastică, gestică spectacolului. La toate acestea se adaugă încercarea de a păstra „la exterior” (dacă se poate zice așa) și frazarea, de a imprima adică frazării tonurile folosite de Olivier — firești în englezește, dar străine spiritului și melodicii limbii noastre. Ca urmare, tragedia lui Hamlet, măreață mai ales prin limpezimea ideilor ei, prin construcția ei coerentă și severă, a apărut alcătuită din bucățele, din frînturi, din — să le zicem — momente (unele din ele frumos realizate, dar nedepășind totuși valoarea de frînturi). Iar din întreaga biografie a personajelor, unele au putut să ne apară cit de cit conturate, dar, în orice caz, surprinse doar prin câteva din datele lor. Așa se face de pildă că Ofeliei, impunându-i-se un caracter cu totul linear, chiar monoton, i s-au răpit prin aceasta tocmai atributele ei esențiale, de pildă o anumită exuberanță adolescentină în prima parte a piesei, o trăire intensă a durerii care progresa până la a o face să-și piardă

mințea, o dragoste pasionată pentru Hamlet, o dragoste care o chinuie, o stăpînește și, pînă la urmă, nu o cruță. Silvia Popovici a urmat traseul impus de regie, dar datorită talentului ei cu totul remarcabil, a izbutit — dacă mi se îngăduie această figură de stil — să-și execute partitura pe o singură coardă, și în felul acesta să-și dovedească prematura ei virtuozitate. Chiar și în limitele acestea întruchipată, ea a fost atât de artistic construită încît regretul nostru a fost și mai mare că n-am putut-o admira pe Silvia Popovici în adevărata Ofelie.

Rauțchi, în rolul Actorului, a analizat personajul cu minuție și l-a făcut să trăiască pe scenă sincer și cu intensitate. Emoția pe care ne-a transmis-o el a fost atât de reală, încît ne-am închipuit că celebrele precepte de actorie, servite de Shakespeare prin gura lui Hamlet, au avut asupra lui Rauțchi darul de a-l convinge. Căci a știut să „potrivească vorba cu fapta și fapta cu vorba”, și a știut de asemenea „să nu depășească măsura”.

Restul distribuției — cu părere de rău — consider că nu a depășit valorile unei figurații utile; nu mă opresc deci la ea. Atît aș mai vrea să spun despre spectacolul Naționalului din Craiova, că marea cutezanță a unui grup de tineri, pe care o prețuiesc, a avut darul, în primul rînd, să înfrîngă o veche inerție și să împrăștie teama de a aborda piesele marelui repertoriu clasic. Ea a avut, de asemenea, darul să măture în bună măsură niște prejudecăți potrivit cărora într-un rol ca Hamlet, ar trebui distribuit numai un actor consacrat. Și spun aceasta pentru că sînt convins că Gheorghe Cozorici, cu o mai atentă supraveghere regizorală, ar fi putut să realizeze, cu înzestrarea lui artistică, mult mai mult decît a realizat — adică ceea ce ar fi fost de așteptat să realizeze. Faptul că succesul Hamlet-ului de la Craiova n-a fost decît parțial îl pun tot pe seama unei trăsături juvenile: graba. Sînt sigur că o mai îndelungă studiere a piesei ar fi dus și la o mai mare adîncire atît a problemelor ei, cît mai ales a montării ei scenice.

Mircea Alexandrescu