



Marcela ILNIȚCHI

PROSPERO dând viață lui HAMLET

Asist de o lună și jumătate la repetițiile cu piesa *Hamlet* în regia lui Liviu Ciulei , care au loc pe scena Teatrului „L.S. Bulandra“. Lucrul la piesă a început în urmă cu mai mult de o lună prin lectura la masă și prin repetiții desfășurate pe scena Rapsodiei Române și în foaietul teatrului „L.S. Bulandra“.

Suntem martorii unei creșteri surprinzătoare.

Sfârșitul lunii aprilie – începutul lunii mai. O perioadă de aproape două săptămâni înainte de prima repetiție generală.

Obiectivul lucrului cu actorii este dobândirea unității personajelor: pe cât posibil, se repetă zilnic scene cu același personaj. De pe acum se urmărește ritmul strâns al derulării acțiunii și replicilor, cu intenția de a se scurta din timpul de reprezentare. Se dau indicații de joc pe sensul replicii și se schițează evoluția fizică în scenă. În scenele cu figurație sunt fixate „identitățile“ figuranților, intrările și ieșirile.

La repetițiile cu personajul *Hamlet* se aleg scene dispartate din firul narativ al piesei. Aceste decupaje de intenții creează încărcătura dramatică a interpretului și intensifică valența de „erou activ“ a lui *Hamlet*, așa cum îl vede Liviu Ciulei. Într-o zi se repetă scena anunțului căsătoriei, a doua scenă a piesei, apoi o scenă mult mai îndepărtată, a rugăciunii *Regelui*, cu apariția neobservată a lui *Hamlet* care își învinge tentația de a-l ucide. În altă zi se repetă scena anunțului căsătoriei, scena revelației *Fantomei* și scena reprezentației la curte, două scene în care *Hamlet* „află“, și o a treia în care „reacționează“.

În pregătirea monoloagelor lui *Hamlet* se schițează acțiunile pe care *Hamlet* le va întreprinde. Primul monolog, de după aflarea căsătoriei mamei, bazat pe tema „nestatorniciei femeii“, trebuie să transmită indignare, nu resemnare, să fie „scrâșnit“. Monologul provocat de recitarea *Actorului* nu este numai o lamentație a lui *Hamlet* pe tema inacțiunii lui, ci ultima frază de autoacuzare conține deja gândul unei acțiuni viitoare. El evocă o povestire despre jocul unui actor care l-a făcut pe un răufăcător să se demaște. *Hamlet* își propune să obțină același efect prin reprezentarea în fața regelui a piesei incriminatoare pentru fapta acestuia.

Peste trei zile se reia monologul „nestatorniciei“. Se subliniază acum o altă latură a personajului: clarviziunea. Concluzia comentării „grăbitei nunți“, replica „*Nu-i bine, și bine nu poate fi*“, proiectează gândul în viitorul apropiat. Regizorul marchează trecerile personajului de la intense stări sufletești la constatări intelectuale în cadrul monologului. Are un executant fidel în interpretul Marcel Iureș, care anticipează acum intenția regizorală.

Un exemplu de reușită rezolvare scenică a relației dintre personaje este, în această fază a repetițiilor, scena *Laertes–Regele*. După înmormântarea *Ofeliei*, *Regele* îi insinuează lui *Laertes* gândul uciderii lui *Hamlet*, ucigașul tatălui său, făcut răspunzător și de nebunia și moartea *Ofeliei*. Relația circumstanțială de complici dintre *Rege* și *Laertes* se traduce scenic prin poziția pe care o au unul față de altul atunci când își vorbesc: nu stau față în față. Prin adoptarea acestei poziții de dialog spectatorul este făcut să perceapă mai bine faptul că *Regele* se folosește de *Laertes* ca de o unealtă și că *Laertes*, împotriva conștiinței lui, împins de durere, acceptă o alianță temporară cu *Regele*.

12 mai – prima repetiție generală. Observațiile de după ea se referă la scurtarea în continuare a timpului de reprezentare a piesei și la rostirea mai tare a textului de către actori. Cauza ultimei neîmpliniri este lipsa de experiență a replicii în versuri, contactul actorilor români cu textele shakesperiene fiind redus, un handicap care trebuie depășit, spune regizorul.

Alte două săptămâni de repetiții axate pe aprofundarea rolurilor, pe coerența jocului cu partenerul și ritmul fiecărei scene. Se reiau scenele cu mai multe personaje pentru crearea coeziunii de joc și de mișcare. Figurația primește reacții diferențiate.

Decorul unic multifuncțional se adaptează diverselor scene ca reper realist, dar și ca suport dramatic al acțiunii. Recuzita capătă o mai accentuată valoare de semn. (Exemplu: toate scrisorile de la *Hamlet* care apar în scenă au aceeași culoare, diferită de a celor oficiale).

Imaginea scenică devine mai complexă: se introduce o scenă mută, inexistentă în textul shakespearian, iar în scena „teatrului în teatru“ se aduc, în spiritul epocii elisabetane, instrumentiști care acompaniază derularea piesei.

Se merge mai departe în perfecționarea scenei *Laertes–Rege*. Printre indicațiile minuțioase de „împlinire“ a rolului în nuanțe date de Liviu Ciulei apare una de valoare esențială pentru actor și dovada că munca de descifrare a sensurilor piesei nu se epuizează la masa de lectură, ci este prezentă în toate fazele pregătirii rolului. Indicația dezvăluie „subtextul“ personajului *Regelui* și îl ajută pe interpret să capteze spiritul personajului. *Regele* insistă ca *Laertes* să acționeze imediat, ucigându-l pe *Hamlet*, pentru că mai târziu s-ar putea răzgândi. Regizorul vorbește despre semnificația primă a replicii: scopul *Regelui* de a-l îndemna pe *Laertes* la acțiune imediată, ca și despre valoarea ei de „credo“ pentru *Rege*: după el s-a condus *Regele* în viață, înțelegem mai bine acum, actor și viitori spectatori, energia interioară care a dictat actul uzurpării tronului. Este momentul de măreție al regelui, surprinderea unei capacități mentale care conviețuiește cu trădarea cea mai josnică. O altă funcție a indicației regizorale este că adaugă o ultimă trăsătură de maestru la portretul *Regelui* ca opozant activ, nu numai la nivel ideatic, al lui *Hamlet*, postură din ce în ce mai evidentă pe măsură ce actele lui *Hamlet* îl obligă pe *Rege* să riposteze. În spiritul descoperirii coerenței interne a personajelor, în aceeași zi de repetiție, se finalizase la nivel actoricesc o scenă importantă din confruntarea *Rege–Hamlet*, scena „teatrului în teatru“. *Regele* îi este ostil lui *Hamlet*, nu e înșelat de masca nebuniei acestuia și vrea să-l îndepărteze, deși *Hamlet* nu l-a demascat încă. El intră în scenă cu intenția de a-l îndepărta, de a-l trimite în Anglia. Capacitatea de a anticipa este o trăsătură comună celor doi adversari, asta le dă puterea cunoașterii pe care regizorul vrea s-o scoată în evidență concentrând atenția scenei pe ei. „Scena este un meci între *Rege* și *Hamlet*, la care celelalte personaje sunt spectatori.“

Există în piesă momente dificile, în care evoluția actorului în scenă trebuie să-l ajute să găsească atitudinea interioară justă și, în același timp, să înlesnească comunicarea cu partenerii de joc. O astfel de scenă este scena iatacului. După reprezentarea în fața *Regelui* a piesei prin care *Hamlet* vrea să-l incrimineze pe acesta, *Regina* îl cheamă pe *Hamlet* la ea.

Sensurile scenei sunt clarificate prin intervenția constantă a regizorului de aducere a interpretării în matca „scopului personajului“. Răzbunarea este scopul lui *Hamlet*. Copleșit de amărăciune și de povara rupturii afective de mama sa, își concentrează toată atenția asupra *Fantomei Tatălui*. Liviu Ciulei: „Când *Hamlet* vorbește cu *Fantoma* este anulată total relația sa cu *Regina*“. Este indicația care a creat protagoniștilor pozițiile de joc, tonul ideal și „împărțirea“ jocului lui *Hamlet* între cei doi parteneri (*Fantoma–Regina*) într-o scenă dificilă pentru că trebuia să se adreseze și unei persoane reale și unei „fantomă“ văzute numai de el conform convenției din piesă. Implicarea simultană și continuă ca intensitate în acest moment a tuturor protagoniștilor ar fi făcut ca atenția spectatorului să se fixeze cu greu asupra lor. Așa devine mult mai grăitoare excluderea *Reginei* dintre cei doi și capătă forță scenică apariția *Fantomei*. Dozarea de prezență–absență din scenă susține patetismului *Reginei*. Iar Ion Cocieru, interpretul *Fantomel Tatălui*, poate să nu altereze solemnitatea apariției sale cu o participare prea evidentă la reunirea de familie. O altă problemă

de rezolvat în scena iatacului a fost *tempo*-ul diferitelor momente. Un exemplu de perseverență actoricească în găsirea acestei vieți interne a corpului a adus Valeria Seciu. Partenerii s-au antrenat în munca de descoperire, sub ghidarea regizorală. Sufocarea interioară provocată de revelațiile și vorbele schimbate între mamă și fiu a chemat în mod intuitiv gesticulația largă, înfruntarea. Un scaun din decor este mutat de actor în timpul jocului și se capătă acel spațiu într-adevăr vital din punct de vedere psihologic. Scena iatacului a căpătat intensitate în interpretare de la o repetiție la alta. După ce schițarea mișcării scenice a permis actorilor posturile cele mai natural-dramatice, iar gest, replică și privire s-au legat, Liviu Ciulei a livrat cheia interpretării: „Trebuie să vă aruncați cu totul în scenă“.

O zi importantă din această perioadă a fost repetiția pe sens a celebrului monolog hamletian „*A fi sau a nu fi*“, paradigmă a monoloagelor anterioare, meditație asupra acțiunii.

Liviu Ciulei: „–Trebuie fixate în acest monolog rafturile gândirii, apoi se va vedea cum va fi realizat actoricește“. Monologul este un proces de gândire cu puncte de descoperire a adevărului. Un adevăr ar fi „Gândirea, deci, ne face lași...“, concluzie a oscilării între asumarea unei existențe nedorite și respingerea ei. Altul este „Aici e piedica...“, lipsa de certitudine că moartea îți va aduce liniștea. Prima parte a monogului, înainte de „Gândirea, deci, ne face lași...“, este spusă de *Hamlet* așezat pe o bancă în partea dreaptă a scenei. *Liviu Ciulei:* „–Partea dreaptă a scenei reprezintă locul rațiunii. Partea stângă a scenei, locul inimii, al sentimentelor“. Ne întoarcem mai ușor cu privirea spre partea inimii, mai greu spre dreapta, și efortul acesta cere o sporire a concentrării. A doua parte a monologului este spusă în mijlocul scenei, vizualizându-se oscilația interioară. Poziția permanentă a interpretului din timpul monologului, întors în *trois-quart* față de spectator (il vedem, dar el își vorbește sieși).

Repetițiile de lumini implică o muncă prodigioasă. Fiecare scenă conține mai multe secvențe de lumină și, după schițarea lor, se face corectura și se stabilesc timpii de trecere de la o situație de iluminare la alta. În afara luminii de scenă există diapozitivele de fundal care se iluminează diferențiat. Schimbările la traseele actorilor datorate punerii luminii sunt memorate prin repetiții susținute.

Repetiția de costume se desfășoară în același timp cu cea de lumini. Vizionarea costumelor aduce observații legate de ținută și de folosirea accesoriilor de îmbrăcăminte. Liviu Ciulei continuă să urmărească jocul actorilor și să insiste asupra atitudinii scenice, să reamintească sensul replicii care nu trebuie niciodată să se șteargă în „curgerea“ rolului. O indicație mai generală este intensitatea dramatică și mai ales solemnitatea ca semn al lumii sociale și de idei a piesei.

În perioada finală a repetițiilor se introduc zgomote de scenă, se repetă amănunțit scene mai dificile din punctul de vedere al preciziei mișcării scenice (înmormântarea *Ofeliei*; în foaierea teatrului cei doi protagoniști ai duelului din scena finală se antrenează constant) și se începe repetarea *d'a capo* a piesei cu lumini, costume, zgomote.

Decorul se schimbă la vedere: configurația coloanelor care desenează spațiul de joc al scenelor, aducerea recuzitei, operații în care sunt angrenați personalul și unii actori. Se fac separat repetiții de schimbare a scenelor.

Observând importanța acordată de regizor iluminării, înțelegem că el folosește lumina ca pe un mijloc maleabil complementar simplității expresive a decorului.

Absența muzicii ilustrative își dezvăluie rațiunea de-abia în aceste ultime zile. Acorduri muzicale sobre și neliniștitoare, ca o vibrație dinaintea unui cutremur, răsună numai pe momentele de schimbare, cu un dublu efect: pe de o parte prevestesc înaintarea dramei în zone mai întunecate, pe de altă parte creează un contrast cu liniștea deplină a scenei ce urmează și ajută astfel concentrarea atenției spectatorului asupra replicii. Altfel, muzica apare numai când replica o cere, în rare ocazii, ca în scena primei apariții a *Fantomei* în fața lui *Hamlet*, o muzică venind din fundal de la petrecerea *Regelui*.

Repetițiile înglobează elementele noi și devin din ce în ce mai complete.

Spectacolul prinde culoare, iar Liviu Ciulei inspiră încă actorilor mici gesturi și nuanțe care dau viață și adevăr interpretării. Un exemplu ar fi gestul de „fante“ cu care *Laertes* își aranjează părul în oglindă, în prezența complice a *Ofeliei*, în scena „sfaturilor lui *Polonius*“. Acest gest mărește contrastul între atmosfera caldă de la începutul scenei și finalul neliniștitor, când *Ofelia*, căreia i s-a interzis să-l mai vadă pe *Hamlet*, dă primele semne de tulburare. Ierarhia socială în relația *Horatio–Marcellus*, unul universitar, celălalt soldat, trebuie să se traducă în poziția lor în scenă când își vorbesc, în ieșirile din scenă, pentru că ierarhia funcționează chiar dacă ambii sunt legați acum prin secretul *Fantomei* fostului rege.

O observație permanentă a regizorului se referă la monologul interior al personajelor care, atunci când nu se manifestă ca atare în monolog, conform convenției scenice, transpore în dialog. Replicile care sunt o emanație a convingerilor celor mai profunde ale personajelor trebuie să fie interpretate într-un fel distinct de adresare partenerului de dialog. Exemplificăm cu situații rebele din timpul repetițiilor. În prima scenă a piesei, *Horatio* le povestește celor doi soldați, zguduit de apariția *Fantomei*, cazuri similare, descrise în istorie, de răsturnare a raportului dintre vii și morți. Liviu Ciulei îi cere interpretului lui *Horatio* să nu se uite mereu la parteneri în cursul povestirii, pentru că cel mai important de redat acum nu este a-i face părtași la povestire, ci a se concentra asupra retrairii emoțiilor provocate de lectura acestor fapte din istoria Romei. *Hamlet* reacționează la evenimente ca un cărturar; își apropie și disciplinează apariția greu de încadrat în realitatea curentă a *Fantomei* prin exemple din istorie, iată o posibilă interpretare critică a textului animată acum de clarviziunea aparent celei mai banale indicații regizorale. La fel de eliptic este regizorul când repetă indicația într-o altă scenă. Dar actorul o raportează la personaj, pe care și-l cunoaște, iar asistența descoperă că servește sensurile profunde ale textului. Este vorba de scena în care *Hamlet* vede *Fantoma Tatălui* pentru prima dată, iar *Horatio* și cei doi soldați care îl însoțesc îl opresc să urmeze *Fantoma*, temându-se pentru viața lui. *Hamlet* le aduce argumente raționale, le spune că nu se teme, dar, în fața rezistenței lor, se smulge, amenințându-i, și urmează *Fantoma*. Indicația ca *Hamlet* să nu privească spre tovarășii săi apare acum, când *Hamlet* răspunde unui impuls mai puternic decât prudența, pe replica „*Mă strigă soarta!*“. Soarta lui *Hamlet* de acum înainte, pecetluită de promisiunea pe care o face *Fantomei*, este să fie singur și aparițiile lui *Hamlet* de acum înainte vor purta marca însingurării.