

# GEORGE BANU

## Repetiția sau autoportret al regizorului în grup

**C**ine ar fi crezut? Am fost destui aceia care, în 1985, exasperați de discursul ce considera pregătirea spectacolului un orizont superior spectacolului ca operă finită, am semnat propozițiunea înscrisă în declarația de principii a revistei „L'art du théâtre” de la Chaillot, pe care o conduceam atunci: „Să se discute mai mult despre operă decât despre procesul de elaborare. Mai mult despre artă decât despre travaliu”. De atunci, apetitul pentru descrierea procesului de pregătire s-a stins și opera și-a recâștigat locul. În această perspectivă, propun astăzi o discuție despre repetiție – aventură interioară a teatrului, unde fiecare demers nu se legitimează decât în măsura în care permite împlinirea prin producția teatrală a unui artist sau a unui grup de artiști. Procesul nu își mai este suficient sieși. Diversificarea programelor care se desfășoară sub ochii noștri reînnoiește atracția pentru misterele din atelierul artizanului – pentru repetiții. Secretele lor sunt interesante prin ceea ce lasă să transpară ca viclenie, impas sau victorii personale din care tânărul artist are de ales, conform așteptărilor și potrivit identității sale. A vorbi despre repetiții înseamnă a asculta mărturiile din interior, niciodată complete, amnezice când e vorba de eșecuri și crize, mărturii interesante prin descoperirea procedeelor de fabricație și evocarea acelor încercări, cuvinte sau gesturi care nu au ajuns în scenă, stimulând uneori imaginația, paralizând-o alteori. Nu mai este vorba de un model, ci de o experiență. Repetiția nu mai este trasarea unui marcaj; drumul abia trebuie găsit.

Repetițiile sunt individualizate, firește, dar individualizarea este limitată, deoarece nimeni nu este atât de naiv încât să nu știe că adeseori intervin preocupările personale, că valorile mereu schimbătoare ale epocii determină opțiunile concrete. O dovadă, la

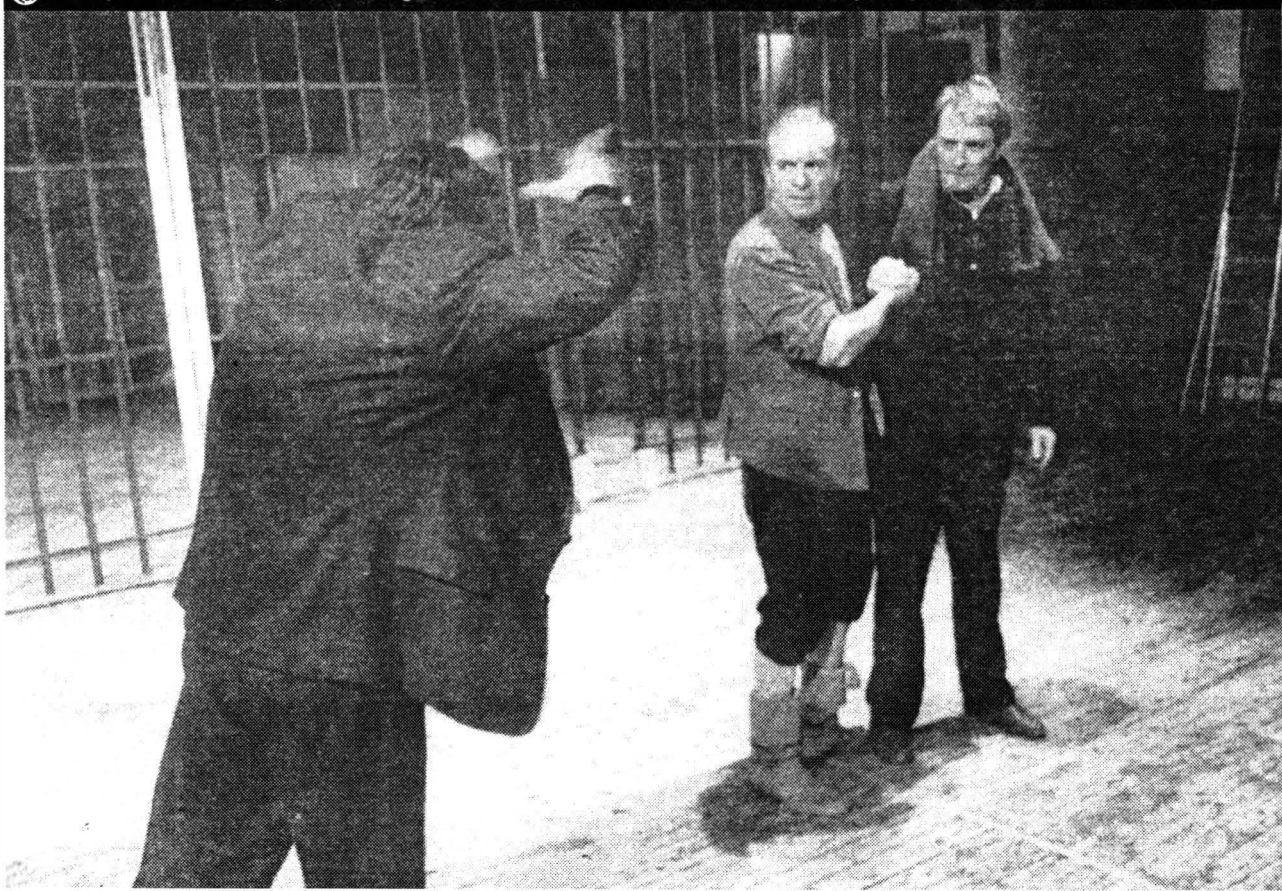
întâmplare: în deceniul anterior, regizorul a fost contestat ca „maître penseur” și atunci el a abandonat postura celui care se impune, ba chiar și a celui care propune, însușindu-și atributele fragilității și ale precarității, mereu atent la **ce** se spune, situație inexistentă pe vremuri. Noile procedee de intervenție sunt o modalitate de integrare a tulburărilor epocii. Atât discursul despre repetiții, cât și practica lor poartă aceste urme.

Repetiția este o etapă tranzitorie și, când se trece prin vadul care separă textul de scenă, se petrec tot soiul de aventuri, se conturează personalități, se alcătuiesc și se descompun grupuri, pe scurt, în chiar inima teatrului creația capătă pecetea vieții. Există o bogată literatură orală despre repetiții, o galerie de portrete și un inventar de gesturi, toate exprimând căutarea colectivă anterioară intrării primului spectator în sală.

La capătul a ceea ce se poate numi, fără îndoială – spre nenorocirea, dar și spre fericirea teatrului –, secolul regiei, analiza distanței care îl separă pe Stanislavski de Wilson nu este abuzivă, nici arogantă. Deoarece primatul regiei va rămâne legat de un nou fel de a repeta, premisă și garanție a depășirii momentului teatru-divertisment, pentru a deveni teatru-artă. A repeta altfel, a inventa diverse ritmuri de pregătire, a elabora moduri noi – lectura la masă ține de aceste începuturi –, toate operațiunile sunt sincrone cu apariția unei funcții noi, fundamentate de-a lungul acestui proces. A început o aventură de durată și, urmărindu-i itinerarul, se pot observa reperele și problemele care revin. Înscriserea într-o tradiție, îndepărtarea de ea, inovația – câmpul posibilităților este vast. Dar nu infinit, pentru că într-o sută de ani se instalează obișnuințe care îl marchează parțial. A repeta e echivalent cu lupta între ceea ce e la fel și ceea ce e altfel; această luptă animă și dă relief repetițiilor teatrale din acest secol.



 Jacques Lassalle repetând George Dandin de Molière la Comedia Franceză (1992)



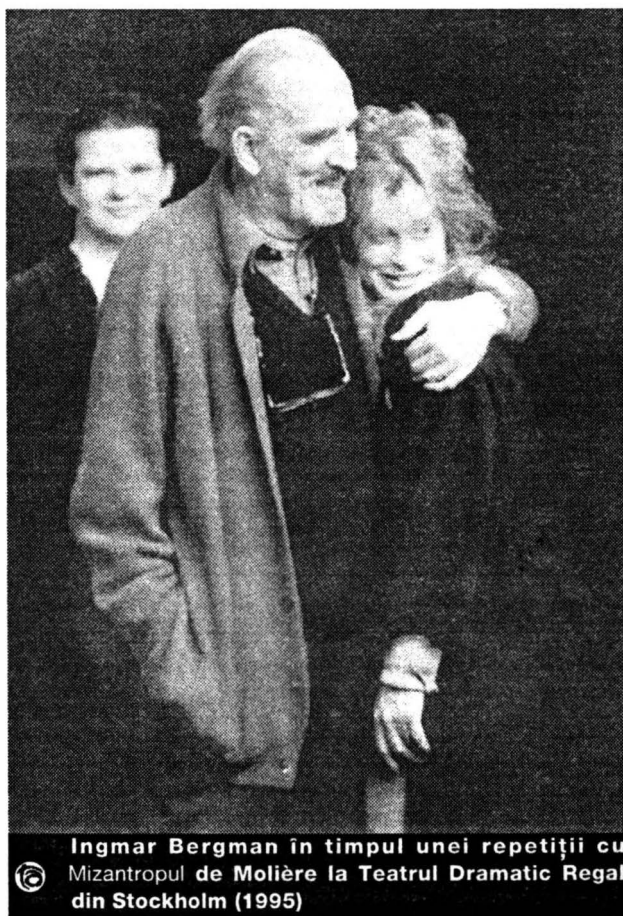
fotografie din repetiții sunt reproduse după revista „Alternatives théâtrales” nr. 52-53-54

## Invariante preliminare

Toți marii reformatori o confirmă: înnoirea teatrului reclamă înnoirea modului de a repeta. Ceea ce presupune o realcătuire a contextului în care se lucrează și, astfel, o punere în cauză a instituțiilor în datele lor tradiționale: ritmurile și ciclurile trebuie revizuite, colectivul, schimbat, se modifică modul în care este exploatat spectacolul. A proiecta radical altfel repetițiile înseamnă reproiectarea mijloacelor de producție. Există între acești doi termeni reciprocitatea vaselor comunicante. Observația se confirmă, de la Stanislavski la Copeau, de la Brecht la Vilar, de la Mnouchkine la Brook și Stein sau Grotowski.

Fără reforma repetițiilor, orice reformă teatrală este superficială. Doar în acest fel se poate ajunge la actori – nucleul teatralității –, ființe vii implicate în istorie, având un proiect legat de un anume loc, de o anume echipă. Doar modificarea felului de a repeta poate elimina condiționările și clișeele. Astfel se suscită creativitatea grupului, întotdeauna altul, se elaborează noi legi interne, se formulează dorința de a înfăptui concret într-o echipă cu o durată de viață mai mult sau mai puțin variabilă. Dar, dacă s-a dovedit că reforma repetițiilor este premergătoare oricărei mutații decisive, nici o soluție – toată lumea este de acord – nu e acceptată în unanimitate. Fiecare soluție este determinată de o persoană și satisface un program. Este oricând posibil împrumutul unor practici anume, dar preluarea globală nu produce decât fenomene epigonice. Și dacă, uneori, moda determină asemenea contaminări, ele își arată în cele din urmă limitele și efectul de iluzie amăgitoare. Așa pare astăzi a fi „creația colectivă” – presupusul miracol al repetițiilor din deceniile 6–7. Dar faptul că procedeul este acum contestat nu trebuie să ne facă să uităm cele câteva mari spectacole realizate în acest fel.

Și, în fine, mai trebuie acceptat un principiu. El contrazice, în bună măsură, optimismul covârșitor din perioada semnării codului însușit de revista „L'Art du théâtre”. Este evident că dacă originalitatea scenariului repetițiilor le poate regenera, ea nu legitimează proiectul și nu-i garantează succesul. Nu este suficient să se repete altfel. Intervin alți parametri, la fel de importanți: calitatea liderului, gradul de mobilizare a echipei, originalitatea opțiunii. Această precauțiune este proprie cercetării care urmează: n-am încercat să pledez pentru „repetițiile revoluționare” împotriva „repetițiilor reacționare”, știind că reușita receptării produsului finit este testul cel mai important, mai important decât utopia elaborării. Doar opera confirmă procesul; repetițiile interesează când nu mai pretind a fi repetiția generală a unei practici sociale – visul celor de la Living Theatre și al altor grupuri –, ci, mai modest, o bătălie perseverentă



pentru spectacolul de făcut. Când utopiile se retrag, dispar și iluziile, iar teatrul își asumă propria condiție.

În ambiguitatea lingvistică a termenului se regăsește dualitatea contradictorie, paradoxul repetiției: ea este mai întâi o practică creatoare și în al doilea rând un efort de rememorare, o descoperire și apoi o amintire, o facere și o re-facere. Repetiția este animată de o dublă interogație: cum să descoperi și cum să fixezi? Care sunt necesitățile regizorului și, în special, cum îl poate el ajuta pe actor? Repetiția propune o meditație despre relația – pe care fiecare și-o dorește cât mai bună – între unul și mai mulți. E nevoie de un climat de lucru în care transferurile să fie posibile și reacțiile omogene, de dorit. Creativitatea este doar relațională.

## O gândire orală

Repetiția convertește scrierea în oralitate, textul teatral sau pe cel de altă natură: roman, tratat filosofic, scrisori... Ea este orală. Intonațiile albe de la prima lectură, voci care se caută, vocile corului raportate la vocea protagonistului. Oralitatea se instalează de la prima până la ultima repetiție. Masa sonoră, inițial informă, se va modela de-a lungul timpului, dar inițial ea exprimă smulgerea din pagină în folosul corporalității, la început vocale. Scrierea începe să vorbească. Vorbe pe

care inițial regizorul și le dorește nesigure, vorbe ale unei nașteri care va urma, ale unei căutări care se va împlini.

În teatru, adevărul vocii a început să fie mai important decât frumusețea. Frumusețea, pe vremuri atât de elaborată, este înlocuită de efectul realității; vocea trebuie să exprime o experiență, un mod de viață, să afirme un adevăr al ființei. Vocea actorului este adevărata marcă a identității. Oralitatea comună actorilor și regizorilor ține de revelarea a ceea ce au dobândit împreună și de această indiscutabilă expresie a ființei care este vocea. Laolaltă, ele constituie o țesătură alcătuită din schimburi vocale. La rândul lui, și regizorul vorbește. Mai mult sau mai puțin, dar oricum vorbește. Lui Brook îi place să spună: „A repeta înseamnă a gândi cu voce tare”, parafrazându-l fără să știe pe Tristan Tzara: „Trebuie să gândești vorbind”. Oralitatea – acesta e destinul regizorului. Ea se poate revărsa în valuri, înecându-l pe artist, sau poate fi zgârcită, redusă la câteva fraze, ea poate covârși sau poate lipsi, dar nu există repetiție în afara acestui discurs, prealabil oricărui schimb.

Fiecare regizor își gestionează în felul său masa verbală, dar și modalitățile de distribuție. Pe vremuri, Brook vorbea mult, acum se rezumă la alternanța între „da” și „nu”, întemeiată pe certitudinile dobândite de-a lungul timpului. Alții adaptează folosirea cuvântului în funcție de modul de intervenție privilegiat, cel care impune este mai curând un palavragiu, în timp ce acela care preferă expectativa rămâne mai degrabă tăcut. El se mulțumește să reacționeze la inițiativele actorului. Economia discursului se modifică.

Să vorbești mult sau puțin? După această primă opțiune, intervin altele. Ele indică gestiuni ale cuvântului



**Peter Stein repetând Antoniu și Cleopatra de Shakespeare la Salzburg (1995)**

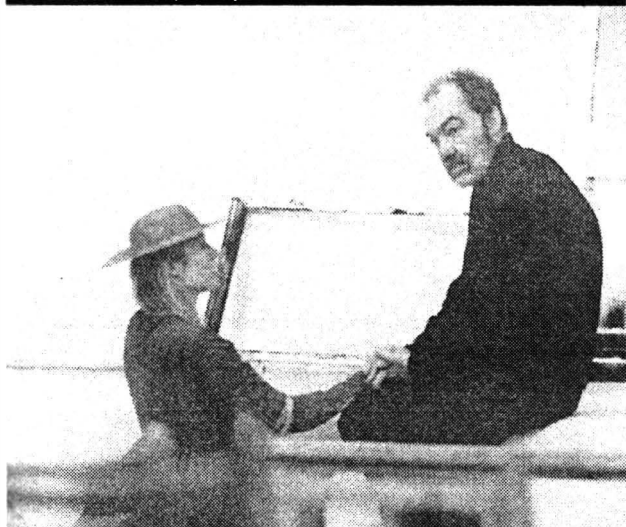
determinate cel mai adesea de relația pe care regizorul dorește s-o instaureze cu toți partenerii, nu doar cu actorii.

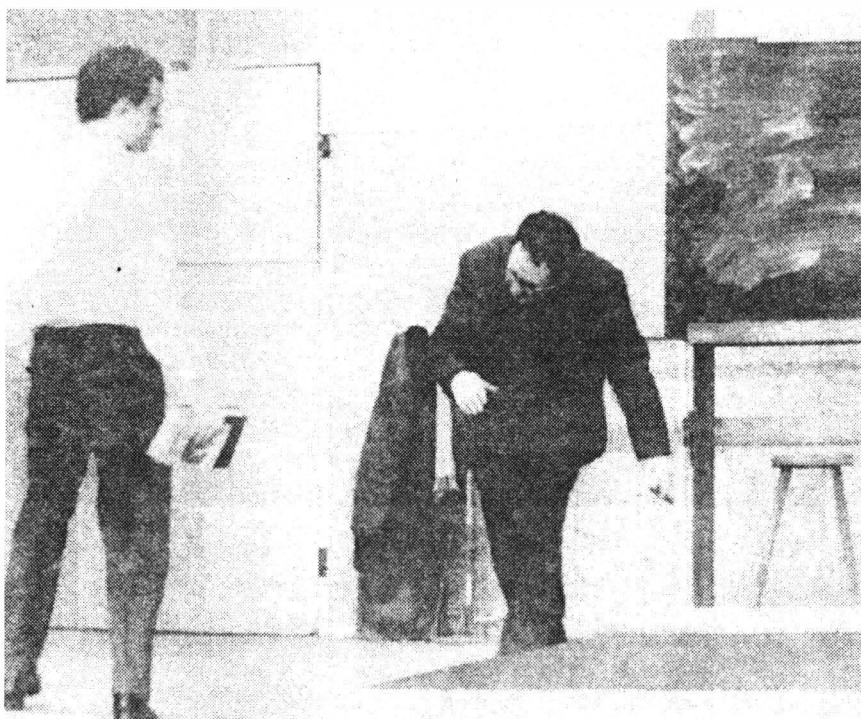
Intensitatea vocală diferențiază familiile. Există regizori care proiectează cuvântul rostit tare, distribuit egal de ambele părți, sală/scenă, fără a exclude pe cineva. Chiar dacă vrea să spună ceva unui actor, destinatarul e colectiv, iar cuvântul, dincolo de valoarea lui specifică în context, consolidează ansamblul. prin forța impactului său comunică o energie distribuită democratic. Nu există secrete și interlocutori privilegiați.

Invers, alți regizori alternează discursul adresat grupului cu cel personalizat. Dacă primul dezvoltă proiectul sau indică imperativele unui exercițiu, cel de al doilea izolează și favorizează schimbul în doi, la fel cum funcționează confesionalul. Când e foarte aproape de actor, regizorul i se adresează confidențial, discursul lui este inaccesibil celorlalți. „Nu aud ce i se spune partenerului meu, dar pe urmă, de fiecare dată, ceea ce face el e mai bine”, spune Yashi Oida despre Peter Brook. De la Chéreau la Lassalle sau Bondy numeroși sunt regizorii care folosesc adresarea intensă, favorizată de Strehler, Vitez sau Vincent, adaptându-și vocea mărturisirii, intimității, secretului. Nu se poate spune că una dintre opțiuni este superioară celeilalte, deoarece fiecare folosește maniera care îi convine pentru construirea unei relații între regizor și actor.

Intensități vocale i se adaugă și o altă componentă; ea se referă la volumul activității verbale. Chéreau sau Stein, fără a-l uita pe Strehler, dezvoltă o discursivitate abundentă: ei dau actorilor informații diverse, din toate domeniile, pentru a-i sprijini cât mai îndeaproape în efortul lor de a încarna ficțiunea și de a da glas unui text. Oralitate formatoare, continuă, oralitate de însoțire. Alții, cum e Grüber, lansează indicații strălucitoare, urmând ca actorul să le descifreze. Oralitate romanescă și oralitate poetică – discursul regizorului se dezvoltă între acești doi poli. (De altfel, diferențele în tipul de oralitate exprimă abordări distincte ale pregătirii pentru spectacol:

**Klaus Michael Grüber pe când repeta Șase personaje... de Luigi Pirandello la Freie Volksbühne din Berlin (1981)**





 **Ekkehard Schall și Bertolt Brecht în timpul unei repetiții cu Viața lui Galileo la Berliner Ensemble (1956)**



dramaturgie preliminară sistematică la Stein sau Vincent, dramaturgie asociativă la Grüber sau Lassalle.)

Regizorul vorbește, dar nu dispune de indici precizi care să-i confirme eficiența cuvintelor sale. El rămâne suspendat de auzul actorului și de selecția lui subiectivă: în locul unui răspuns real singurul semn este jocul. Ce anume din această oralitate îl influențează pe actor? Cum să-i vorbești? Aceasta e prima întrebare. Experiența și identitatea regizorului influențează răspunsul.

La repetiție, oralitatea nu se rezumă la consemne tehnice, intensitate vocală, ritm, deplasare, intrări și ieșiri, dovezi ale unei anume estetici proiectate; ea trezește în regizor un număr de referințe personale dintr-un câmp referențial propriu, un fel de „în afara teatrului” personal, pentru a susține munca actorului. Ele constituie scenarii în mișcare, etalând în public centrele de interes ale regizorului, schițându-i, într-o manieră aproape cubistă, autoportretul. Uneori se referă la politică în ipostazele ei caricaturale sau exemplare, ca Vitez, la istorie sau la cotidian, ca Langhoff, alteori se investighează secretul romanului de familie, cum o face Lassalle, sau se evocă reacțiile umane într-un context precis, cum o face Brook, uneori se fac referințe culturale, Mnouchkine invocă forme orientale. Astfel, regizorul propune o abordare concretă, grație unor referințe împrumutate direct din propriul său univers. A repeta înseamnă a gândi cu voce tare, înseamnă plasarea la răscrucea dintre ficțiune și autobiografie, dintre textul care trebuie explorat și trăirile

trecute care trebuie revigorate, dintre invocarea trecutului și vitalizarea prezentului.

Oralitatea se definește, de asemenea, prin forța de intervenție a indicațiilor. Până în momentul când devine principalul resort pentru unele mutații: a găsi alte cuvinte înseamnă a propune actorilor alte sarcini, inaccesibile până atunci. Se modifică astfel câmpul semantic pentru a se lărgi câmpul practic: Jovet sau Grotowski, Grüber sau Wilson au formulat metafore sau au dezvoltat viziuni menite să-l conducă pe actor în teritorii inaccesibile lui până atunci. Oralitatea enigmatică a lui Grüber poate să-i descurajeze pe unii și să-i însuflețească pe alții, seducându-i prin miză. Acesta este motivul pentru care o bună distribuție nu înseamnă doar alegerea celor compatibili cu rolurile, ci și compatibilitatea lor cu felul de a da indicații al regizorului. Astfel, cuvintele lui Grüber vin dintr-o intuiție care luminează întreg parcursul, nu doar soluția unei scene. El a spus întregii distribuții de la **Bérénice**: „Să aveți inima fierbinte și buzele reci”. Bérangère Bonvoisin recunoaște că a jucat Fedra lui Garnier pornind de la o asemenea indicație care bătea departe: „E barbară și sofisticată”, i-a spus Vitez, și a fost de ajuns. Acest tip de indicații este eficient doar în contextul unei comunicări perfecte între regizor și actori, altfel apelul la intervenții precise, la obiect, concrete este întotdeauna necesar. Este de dorit ca fiecare artist să testeze impactul indicațiilor sale asupra actorilor vizați, încă înainte de a-și constitui echipa sau distribuția. În caz contrar, apare riscul ineficienței și al naufragiului, pentru că oralitatea nu intervine substanțial în elaborarea actului. Amenințată de eșec, ea instalează un climat de reproșuri reciproce,

 **Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jovet și Roger Karl, într-o repetiție la masă (1913)**



lăsând să se ivească simptomele agresivității sau, și mai grav, ale dezamăgirii.

Se impune o remarcă finală. Dacă unele indicații par uneori prea elevate pentru a interveni realmente în jocul de scenă, asta nu înseamnă că sunt automat neproductive. N-are importanță că indicațiile lui Vitez, prin extinderea câmpului cultural, ale lui Grüber, prin deschiderea viziunii poetice, sau ale lui Kantor, prin confesiunile lui despre artă, nu intervin direct în joc; ele contribuie la îmbunătățirea imaginii actorului despre sine însuși. Oralitatea regizorului proiectează modelul actorului ideal, filosof și poet totodată, actorul real înscriindu-se în dâra acestuia. Oralitatea îl pune în valoare pe partenerul de astăzi în raport cu așteptările formulate, în pofida aparentei lor lipse de impact imediat în repetiția care se desfășoară. Ea lasă să se întrevadă orizontul utopiei de care este stăpânit regizorul.

### Scrierile reziduale

Deși oralitatea primează, repetiția și tot ceea ce o înconjoară produc scrieri. Scrieri contextuale, scrieri dramatice sau episodice, scrieri procesuale sau scrieri-amintiri. Nimic nu este mai viu decât textul unei repetiții, devenit palimpsest din cauza adăugirilor și notelor, un adevărat șantier arheologic care permite uneori să se reconstituie procesul de elaborare, să se întrevadă opțiunile inițiale și să se observe renunțările. Și asistenții scriu rezumate concrete pentru a păstra amintirea imediată a rezultatelor obținute în repetiții. N-are importanță că unii regizori citesc aceste note și alții nu. Meyerhold cerea să se facă stenograma repetițiilor, astăzi ele sunt înregistrate pentru a garanta precizia reluărilor și pentru a asigura memoria procesului. Repetițiile alcătuiesc substanța caietelor de notițe, a jurnalelor ținute de actori sau de stagiați care își propun fie să înregistreze totul, fie, dimpotrivă, doar ceea ce reține memoria. Uneori, reapar scrisori... Aceste scrieri, adesea reziduale, amprente inestimabile, constituie arheologia repetițiilor care, de la Stanislavski la Wilson, alcătuiesc o literatură secundară, descoperită de cercetători și consultată de novici. Ea conservă unele date tehnice și evocă un climat, dar nu trebuie să ne lăsăm înșelați: subiecti-

vitătea martorului este mereu prezentă, deformând, falsificând, disimulând. Subiectivitatea se interferează mai mult sau mai puțin explicit. Toate relațiile repetițiilor – într-o măsură mai mare decât documentele de lucru lăsate prin testament de către artiști sau de către asistenții lor – se prezintă, privite de la distanță sau din apropiere, ca potențială ficțiune; fragmente, niciodată dovezi, ipoteze, niciodată certitudini. Trebuie să ținem seama și de faptul că acest tip de literatură, întemeiată pe informații trunchiate și pe omisiuni-uitări semnificative, a construit modele, impuse apoi de epocă. Ceea ce nu împiedică declanșarea emoției la lectura indicațiilor regizorale, când aflăm și ce a propus actorul, și ce a produs un accident sau ce a dezvăluit un costum, ce a povestit un martor sau ce a scris un dramaturg. O scenă de la repetițiile piesei **Cristofor Columb**: Claudel, absolut surd, a fost plasat de către actori și de către Barrault în mijlocul scenei, pentru ca totuși să audă ceva, loc pe care nu l-a părăsit nici în apropierea premierei. Cu puțin timp înainte de ultima repetiție, când Barrault i-a cerut să plece de pe scenă, Claudel și-a plecat privirea murmurând: „Mai lasă-mă astăzi aici, să-i aud pentru ultima oară”. La vremea aceea, Barrault n-a avut ideea, pe care Kantor o va avea mai târziu, să joace cu Claudel printre actori.



Ⓢ Vsevolod Meyerhold și Zinaida Raih la o repetiție cu Revizorul de Gogol (1926)





© K.S. Stanislavski, spre sfârșitul carierei, repetând în studioul său particular



Farmecul acestor scrieri reziduale vine din ambiguitatea consubstanțială caracterului tranzitoriu al repetițiilor. Evoluției dinspre scris spre oral îi succedă o alta, mai puțin importantă, dar totuși reală, dinspre scenă înspre text. Teatrul este o călăuză între scriere și oralitate. Cîrcula se desfășoară în ambele sensuri.

## O activitate fizică

Orice regizor dezvoltă și produce o activitate fizică. Este vorba atât despre corpul actorilor, cât și despre al său propriu, deoarece – o spunea și Strehler – el se epuizează fugind ca un cățelandru între scenă și sală, alternând poziția actorului cu cea a spectatorului. Prin rapiditatea lor, aceste mișcări – Vitez cobora câte patru treptele de la Chaillot, Strehler sărea pe scenă – comunică subliminal o energie contaminantă pentru echipă.

Locul ocupat fizic de către regizor variază și îl definește. Cel mai adesea, el se așază pe locul ideal al spectatorului, oarecum echivalent cu ceea ce a fost odată locul prințului, în centrul sălii, la jumătatea distanței față de scenă. Poziția sa este în general localizabilă, dar opțiunea între proximitatea sau îndepărtarea de podium exprimă raportul întreținut cu actorul ca unicat sau cu distribuția considerată coral, cu corpul și vocea ca instrumente privilegiate sau cu imaginea ca liant al sumei ingredientelor scenice. De aproape, vocea regizorului are cu totul altă intensitate decât din depărtare și e deosebit

de favorabilă comunicării prin privire, contact căruia Jean-Louis Martinelli, de exemplu, îi dădea o importanță deosebită. Când te uiți în ochii cuiva... relația devine esențială mai curând pentru lucrul în doi la monologuri, pentru că dimensiunile distribuției îi impun regizorului determinări variate. Altfel, prin poziționarea sa, regizorul preconizează accentele privilegiate în relația cu sala. Fixându-și locul, cum o face Claude Régy, în picioare, întotdeauna, obsesiv în același punct, îi invită pe actori să-și dirijeze privirea spre el ca prefigurare a spectatorului, în timp ce Jean-François Peyret, dimpotrivă, deplasându-se neîncetat, îi invită la o privire panoramică, eliberată de orice referință spațială precisă. Spectatorul nu poate fi ținut într-un anume loc. Prin amplasarea sa, regizorul implică subiectivitatea. E ca un fel de mărturie, dar e în același timp și un program.

Primul obiectiv al repetițiilor este activitatea fizică: organizarea spațiului prin amplasarea corpurilor. El era valabil încă pe vremea directorilor de trupe preocupați, în primul rând, de aspectul topografic: balizarea scenei prin intrări și ieșiri. Acestei sarcini, întotdeauna decisive, regizorul îi adaugă dorința de a sculpta corpurile inspirat de referințe plastice, așa cum fac adeseori Jean-Marie Villégier și Yannis Kokkos, sau intenția de a declanșa energiile colective, aspirația momentană a lui Stanislas Nordey, sau de a desena contururile precise care trimit la design și la modernitatea vizuală, scop al lui Wilson și Lavaudant, ori de a expune corpul în deplină organicitate a libertății, așa cum cere Brook. Regizorul modelează

trupurile și îl apropie pe actor de realitatea fizică pe care dorește s-o exprime pe scenă. Regizorul posedă un model mental al corpului, dar, în același timp, este și artizanul corpului, iar pentru mulți calitățile lui se măsoară prin reușita în acest domeniu. O actriță a recunoscut în Peter Stein pe marele regizor care urma să devină, atunci când a intervenit, pe vremea când era asistent, ajutând-o să iasă din impas, sugerându-i cum să-și plaseze umărul în raport cu scaunul. Privirea asupra corpului actorului este un test al vocației. Deoarece doar regizorul talentat observă și reține accidentele corporale care trec neobservate sau sunt înlăturate de către ceilalți, accidente ce îmbogățesc jocul și îl satisfac pe spectatorul atent. O mână care nu știe cum să fie tandră, o înclinare a capului, pași ușori... toate aceste vibrații neprogramate ale corpului, care nu parazitează proiectul, ci doar îl tulbură puțin, înconjurându-l de umbre.

Lui Brook îi place să spună „Întâi să facem, apoi discutăm”. Alții susțin contrariul. Dar oricare ar fi prioritățile, într-o repetiție se explorează fizic scrierea cu ajutorul corpului în acțiune. Toți improvizează pentru a

aduce la lumină datele subterane ale textului și pentru a-și conserva libertatea într-un anume sens amenințată, tot așa cum se și pot supune – mai mult sau mai puțin docili – deciziilor dramaturgice sau consemnelor autoritare ale plasticității: Brook, Stein, Wilson. Prin relația cu corpul, orizont al spectacolului, regizorul își întemeiază estetica și își organizează repetiția.

Lectura cu voce tare, la masă sau direct pe scenă, pornind de la un text care abia se descoperă sau, dimpotrivă, este deja învățat (și în această privință filosofii diferă), îl ajută pe regizor să-și dezvăluie oralitatea; de-abia apoi își pune în valoare activitatea fizică, însoțind-o și dirijând-o pe cea a actorului. Trebuie s-o spunem: orice regizor, la un moment dat, își folosește persoana fizică în indicații, conturând un personaj, sugerând o relație, fie pentru a fi imitat, fie pentru a depăși un blocaj. Atunci, pentru un scurt timp, regizorul este o dublură a actorului. El știe ce trebuie și are curajul s-o facă. Durata intervenției corporale a regizorului este întotdeauna scurtă, deoarece actorul, și nu el, va trebui să meargă pe drumul indicat și să dezvolte indicația de-a



 Ariane Mnouchkine la o repetiție cu Atrii după Eschil/Euripide, la Théâtre du Soleil (1990)





**Giorgio Strehler repetând Elvira Jouvett 40 de Louis Jouvet la Piccolo Teatro din Milano (1986)**

lungul reprezentațiilor. Mult timp contestată public, sub presiunea argumentelor ideologice determinate de optimismul dramaturgilor și de speranțele muncii în colectiv, demonstrația (regizorul care arată) a fost calificată drept reacționară. De fapt, nicicând descalificată sau cu desăvârșire interzisă, ea n-a dispărut niciodată, a fost doar camuflată. Astăzi, demonstrația este iarăși recunoscută, așa cum o confirmă numeroase documente fotografice – Lavaudant și Lassalle, Stein și Vincent –, dar e folosită mai zgârcit, ca ultimă soluție. „Când cuvintele nu mai sunt suficiente, arăt”, recunoaște Bondy, care, de altfel, consideră că în respingerea acestei practici a fost preponderent simptomul incapacității fizice, caracteristic unor regizori. Conștienți de acest defect, ei își iau asistenți actori care „arată”. De la Stanislavski la Wilson, regizorul a arătat mereu. Nu întotdeauna corpul său devine un model, dar el poate iniția o comunicare fizică cu actorul, trăsându-i astfel calea pe care ar trebui s-o urmeze. Dialogul verbal i se adaugă cel corporal.

## Colectivități tranzitorii

Timpul – acesta e luxul regiei. Dilatarea lui este reclamată de un mare număr de artiști, convinși că doar graba degradează, producând o colecție de stereotipuri și eșecuri. Aceasta este baza pe care se angajează conflictul între regizori și instituțiile care încearcă să păstreze timpii de producție tradiționali: pulverizarea lor a fost unul dintre obiectivele centrale ale tensiunilor. Acum, însă, doleanța prelungirii timpului nu se mai exprimă cu atâta forță, deoarece mulți consideră că dezvoltarea organică a procesului nu suportă prelungirea dincolo de o perioadă bine determinată, în general două luni. Se pierde ritmul, se instalează moleșeala, dispare dorința. Alții, din motive care țin atât de gestiunea proiectului, cât și de creativitatea grupului, optează, de la o vreme, pentru secționarea ciclului de repetiții. O primă perioadă este

dedicată abordării, apoi echipa se desparte, pentru a se reîntâlni după un timp: de obicei, durata totală este împărțită în două tronsoane; uneori, în mai multe, ca la Wilson, care deschide câteva șantiere deodată.

Astfel ritmate, repetițiile se dezvoltă după un ritm nou, despre care se crede că ar putea disloca vechile clișee. Regizorii o știu, regândirea procesului de repetiții este o sarcină autoimpusă: Vasilev și

Barba, la fel ca atâția alții, meditează mereu la ea, pentru că e singura modalitate de a asigura vitalitatea unui grup.

S-a impus recent un consens: nu există o durată aprioric ideală, ci doar o durată adecvată. Depinde de natura proiectului: inventarea **Clasei Moarte** nu durează tot atât cât relectura **Mizantropului**, adaptarea **Adunării păsărilor** nu e același lucru cu montarea **Livezii de vișini**. Omogenitatea prealabilă a distribuției sau lipsa ei, calitatea intrinsecă a actorilor intervin în aceeași măsură ca și tipul de abordare a scriiturii. Lectura atentă la cel mai mic detaliu, lectura în pași mari...

Există decalaje care se explică fie prin identitatea liderului, fie prin exigențele sale: cel care propune e în avans față de cel pus în situația de a aștepta, „omul care știe” este mult mai rapid decât „călăuza prin întuneric”, tot așa cum regizorul perfecționist în materie de formă are nevoie de mai mult timp decât apărătorul teatrului brut, „făcut repede și prost”, cum îi plăcea lui Barrault să

**Mathias Langhoff la o repetiție cu Insula salvării după Kafka la Théâtre de la Ville (1996)**





**Vlad Mugur repetând, la Odeon, cu Adriana Trandafir și Constantin Cojocaru**

dornici să-i extragă temporar pe actori din ambianța vieții urbane, transportându-i într-un spațiu izolat, care favorizează concentrarea intensă prin condițiile sale culturale și naturale. Spațiul alternativ eliberează de constrângerile contextuale și se consideră că în aceste condiții se acordă mai multă atenție travaliului. Această abordare, deși nu e prea frecventă, merită să fie evocată. De altfel, nu funcționează sala Teatrului Cartoucherie și astăzi ca un spațiu ex-centric, apt să favorizeze tipul de repetiții care concentrează artisticul și cotidianul, amestec atât de necesar regizoarei Ariane Mnouchkine?

În aceste comunități, cu o durată mai mult sau mai puțin variabilă, liderii instaurează un climat care poartă pecetea lor. Atmosfera de lucru în colectiv este profund influențată de raporturile pe care ei le întrețin cu propria persoană. Se adaugă apoi încetățenirea unui anume tip de legături, agitate sau calme, sursă de încredere sau de impulsuri conflictuale. Regizorul poate fi caracterizat prin ele: pentru Brook, „violența este sterilă, chiar când este îndreptată împotriva propriei persoane”, dar pentru Kantor numai incandescența confruntărilor poate



spună, revendicându-se de la tradiția teatrului de bălci. Există bulimici ai timpului și partizani ai respectării stricte a orarului. Primii cred că teatralitatea este ca un fruct care se coace lent, ceilalți se supun unei planificări stricte, stimulată de lupta cu constrângerile și galvanizată de starea de urgență. Firește, repetiția este o experiență în care intră componenta duratei, dar nu se poate stabili de la început cât timp se va repeta. Fiecare trebuie să-și formuleze limitele și apoi să le impună celorlalți – parteneri, directori, producători.

Comunitățile sudate printr-un proiect se constituie în timp. Nu are importanță dacă ne referim la trupe preexistente sau la distribuții aleatorii, obiectivele realizării influențează gradul lor de omogenitate și le polarizează activitatea. Orice repetiție se bazează pe o comunitate pasageră al cărei regim de funcționare are incidențe atât asupra creativității, cât și asupra viitorului spectacol. O dimensionare corectă a timpului are urmări favorabile.

Parametrii spațiali sunt mai puțin importanți decât cei temporali, dar și ei trebuie luați în considerare. Când a dorit să amelioreze capacitatea de concentrare a trupei, Stanislavski însuși a decis să mute repetițiile la țară, fiind primul care a concretizat această necesitate. În zilele noastre, Stein și Dodin l-au imitat, ca și alți regizori

**Valeriu Moisescu și Virgil Ogășanu în timpul unei repetiții cu Mizantropul de Molière la „Bulandra”**





**Marin Sorescu și Dan Micu la o repetiție la masă cu Răceala la „Bulandra“**



determina rezultatul acceptabil al căutărilor. Strehler seduce, Chéreau fascinează, Stein stăpânește, Bondy destabilizează... Climatul repetiției este întotdeauna expresia intimă a credinței regizorului în cea mai favorabilă atmosferă de creativitate a grupului.

Comunitățile de lucru sunt uneori ferite de orice contact cu exteriorul, pentru a le permite să se constituie în afara privirilor martorilor sau a comentariilor unor invitați ocazionali. Izolarea completă este un imperativ al lui Brook. Și nu doar al lui... Dimpotrivă, Brecht și cei care îl consideră un maestru, Langhoff în special, nu-i dau afară pe stagiaři – cu condiția să nu fie prea mulți –, pentru că, zic ei, astfel se pot multiplica privirile dinspre sală spre scenă și se pot diversifica opiniile despre actori, întotdeauna amatori de reacții ale celor care-i privesc. Maria Casarès îl ruga uneori pe un bun prieten să vină în sală pentru ca să stea apoi de vorbă cu el, în afara discursului regizoral. Tragediana nu dorea să se supună unei priviri unice.

Uneori, regizorii integrează studenții stagiaři în procesul de producție, oferindu-le sarcini subalterne, pentru a evita indiferența, pentru a se asigura de sânguința lor, deoarece, susțin ei, repetiția nu este un spectacol, ea își evidențiază adevărurile doar în integralitatea procesului: dacă nu acceptă acest principiu, nici un candidat nu este admis. Astfel, privirile variază și relativizează orice ascendent autoritar al privirii regizorale. De altfel, Vitez, pentru a consolida unitatea Teatrului Chaillot, își invita episodic colaboratorii la

repetiții: astfel, credea el, între artiști și administratori s-ar putea lega și alte relații în afara celor instituționale. Colectivul s-a consolidat într-adevăr.

Strategiile comunitare sunt diferite. Este simptomatică dorința imperativă a lui Strehler ca toată echipa să fie prezentă, el făcând un **casus belli** când directorul Comediei Franceze, Pierre Dux, a lipsit, chemat la o întâlnire cu ministrul de resort. Și Brook refuză sciziunea grupului în funcție de scenele care se repetă, deoarece, la el ca și la Mnouchkine, metoda improvizației solicită prezența tuturor. Dar, paradoxal, acolo unde exercițiile reunesc colectivul, regizorul cheamă câte un actor pentru a angaja cu el un dialog secret. Brook cultivă această strategie. Alții preferă să-i convoace doar pe actorii implicați direct în pregătirea unei scene care, precizează ei, se repetă altfel în absența oricărui martor, fie el și din interior. Altă motivație invocată provine din faptul că adesea actorii care nu joacă nu sunt atenți și absorb energia scenică. În special regizorii tineri sunt obligați să accepte acest regim, din cauza nevoilor strict economice ale actorilor, constrânși, pentru a supraviețui, să accepte contracte colaterale. Protocoalele repetițiilor variază, de asemenea și raporturile din afara repetițiilor, pentru că unii regizori își prelungesc travaliul și în atmosfera de cordialitate a cafenelei, iar alții cultivă etanșeitatea și separația netă. Esențială este elaborarea unui scenariu cât mai adecvat pentru ca o comunitate temporară, alcătuită dintr-o echipă și liderul ei, să se convertească în ceea ce Durkheim numea o „comunitate efervescentă“.

## Sprijinul necesar

Teatrul se face împreună, dar, dacă există un acord cu privire la necesitatea celorlalți, opiniile sunt controversate în special în ceea ce privește momentul intervenției lor. Analiza practicilor uzuale confirmă premisa formulată: relativitate, niciodată unanimitate a opțiunilor. Fiecare se legitimează sau se vede respins prin argumente la fel de pertinente. Și cu această ocazie, răspunsul specific fiecărei personalități este decisiv, cu toate că, și de astă dată, dincolo de divergențe se evidențiază anumite constante. În ceea ce privește apariția costumelor, a luminilor, a sonorizării, cei mai mulți regizori susțin ideea repetiției ca proces depășind paliere succesive în așa fel încât acumularea organică – susțin ei – să-l țină treaz pe actor. Regizorul nu se fixează la un anumit nivel și evoluează de fiecare dată când se vede nevoit să integreze elemente noi. Reperele scenografice își asumă funcția de a redeclanșa jocul; alți regizori, dimpotrivă, doresc să repete de la bun început în condiții identice cu cele ale reprezentației, în special în ceea ce privește costumele. Opțiunile variază între repetițiile în contextul complet al spectacolului și cele care se alimentează din progresie constitutivă, între adaptarea primară și surpriza bine pregătită. Opțiunea

pentru actorul care-și schimbă hainele lui obișnuite cu o salopetă improvizată până va primi costumul definitiv, sau opțiunea pentru cel care se confruntă de la bun început cu un complex de dificultăți: însușirea textului, controlul spațiului, adaptarea la costumul de scenă prezent deja. Nu există reguli, ci doar exigențe. Dificultatea constă în identificarea lor și, ca de obicei, în acceptarea lor.

## Corecturile și re-facerea

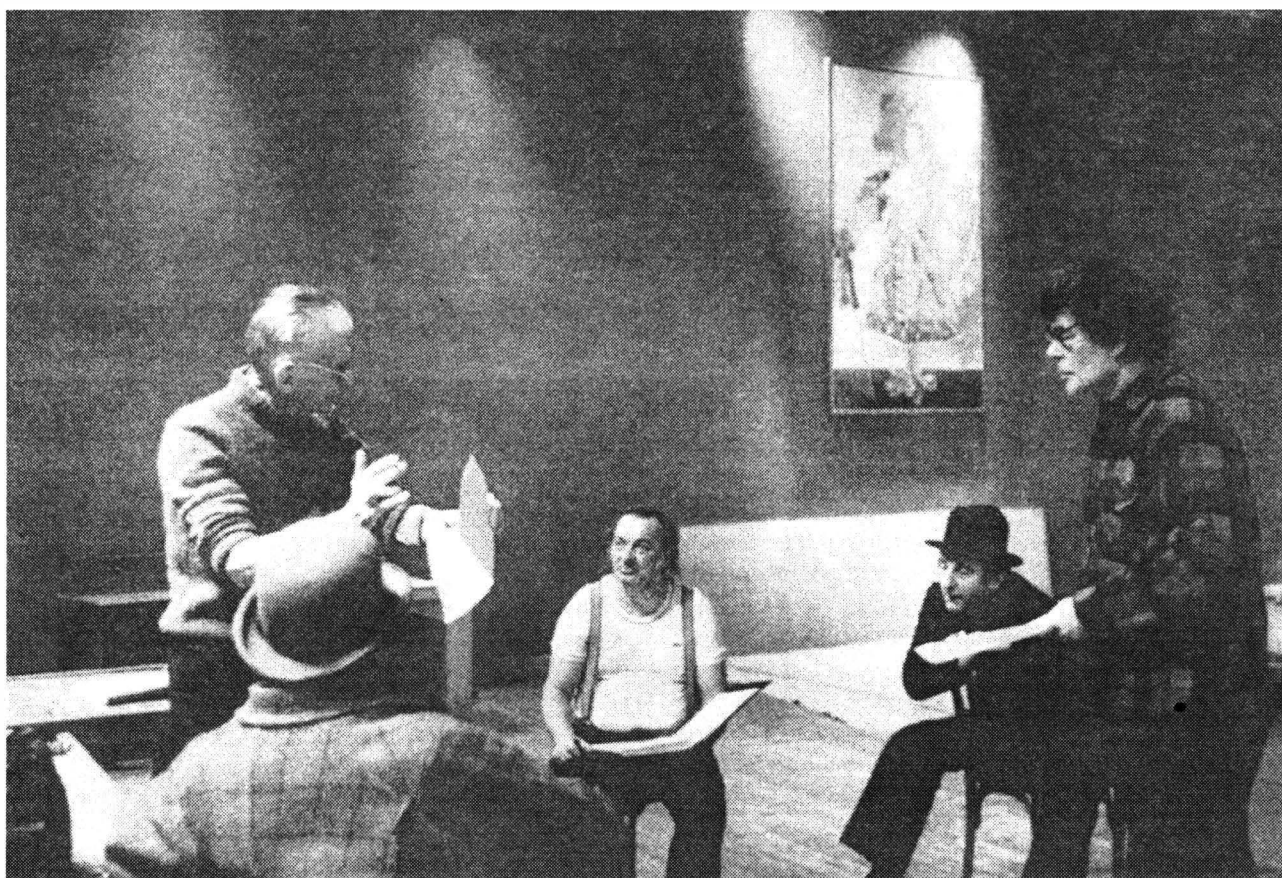
Repetiția implică două tipuri de activitate: provocarea facerii (a creației) și asigurarea re-facerii. E nevoie de acele realități care să răspundă acestei duble cerințe, deoarece capacitatea de a inventa și cea de a memora sunt la fel de indispensabile. Orice studiu al repetițiilor este confruntat cu analiza modului de a le trata în timpul lucrului.


În funcție de natura artiștilor, ritmul înaintării diferă: unii preferă să avanseze rapid pentru ca, prin concepția generală, să precizeze spectacolul, alții avansează lent, luptând corp la corp cu toate dificultățile dintr-o dată. Apoi intervin corecturile, și se procedează la eliminări sau rețineri, conform identității fiecăruia. Există regizori care explorează pas cu pas și care se decid foarte greu, dar,



 Cătălina Buzoianu, repetând la masă cu echipa de la Interviu de Ecaterina Oproiu, la „Bulandra“





 **Samuel Beckett și Roger Blin (ultimul din dreapta) în timpul repetițiilor la Așteptându-l pe Godot, Comedia Franceză (1978)**



când decizia se ia, e durabilă, și regizori fascinați de viteză, în repetițiile cărora se manifestă nevoia permanentă de a reveni, de a uita, de a întârzia până la ultima limită fixarea. Se tem de hotărârea definitivă atât de mult, încât îi neliniștesc și pe actorii confrunțați cu această permanentă nevoie de refacere, determinată de frica de fixare. Ei doresc să păstreze un timp cât mai îndelungat dominantele realului, care dispar din interpretare când memoria începe să funcționeze prea repede.

Regizorii care cercetează densitatea teatrală a materialului și vor să-l stăpânească sunt partizanii repetițiilor ce garantează spectacolului șansa de a deveni un obiect artistic mai puțin supus deteriorării decât spectacolele care evită fixarea. Ceilalți opun acestor aspirații dorința fragilității și a mișcării. Ei preferă teatrul care își asumă efemerul, într-un suspans perpetuu. La ei, fascinația corecturilor este însoțită de suspiciunea față de repetare... totul trebuie să fie într-o permanentă mișcare, chiar și după premieră! Unii sculptează și vor să șlefuiască, alții schițează încercând să salveze ceea ce e pe cale să dispară. Pentru Kantor fixarea este sinonimul artei, pentru Brook refuzul ei este echivalent cu acceptarea primatului vieții. Dincolo de natura și de

proiectele fiecăruia, miza este constituită din activitatea teatrală propriu-zisă.

Pentru succesul repetițiilor, fiecare regizor își desfășoară strategiile personale sau inventează procedee artisanale, determinat fiind de un ideal teatral mai mult sau mai puțin explicit, de un text și de o echipă. Pentru ca „să meargă”, cum spunea Grotowski, regizorul trebuie să propună, să asculte, să dea înapoi, să corecteze, să alterneze imperativele propriului program cu strategia schimbărilor.

Mărturiile și povestirile despre repetiții alcătuiesc un peisaj în care se încrucișează cărările neștiute și drumurile bătute, peisaj care expune mai curând multitudinea posibilităților, fără să indice opțiuni sau decizii. Repetițiile sunt o experiență în care protagoniștii și cei ce îi însoțesc se confruntă cu o singură problemă esențială: cum să creăm împreună? Repetiția va fi întotdeauna o aventură la plural.

(Din „Alternatives théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres”, 52-53-54, decembrie 96/ianuarie 97: „Un secol de regie: de la Stanislavski la Bob Wilson”. Caiet realizat sub îndrumarea lui Georges Banu)

 Traducerea: **MAGDALENA BOIANGIU**