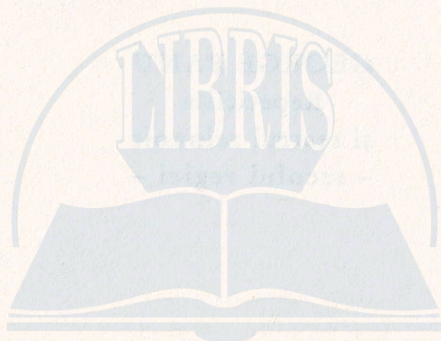




GEORGE BANU este profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle-Paris. Conduce revista *Alternatives théâtrales* și colecția *Le Temps du théâtre* la Editura Actes Sud. A scris numeroase volume de referință consacrate scenei contemporane și principalelor sale personalități, lucrări traduse în numeroase limbi, dintre care menționăm: *Livada de vișini*, *teatrul nostru*; *Reforme teatralului în secolul reinnoirii*; *Shakespeare – lumea-i un teatru*; *Nocturne*, *Scena modernă*, apărute la Editura Nemira. A primit de trei ori Premiul pentru Cea mai bună carte de teatru în Franța, a obținut Premiul de excelență UNITER și Premiul Prometeu 2007. Este președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și *doctor honoris causa* al mai multor universități europene.

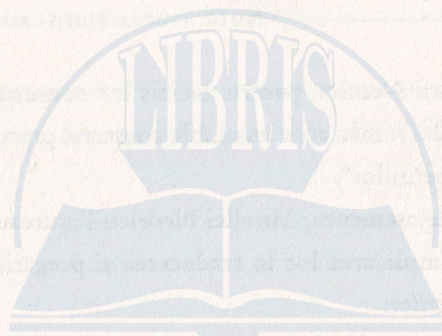
Volum conceput și realizat de
GEORGE BANU

Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei –

Coordonarea volumului
ALINA MAZILU

Traducere din limba franceză
MIRELLA NEDELCU-PATUREAU

NEMIRA



CUPRINS

ÎN LOC DE INTRODUCERE

GEORGE BANU: <i>Elaborarea progresivă a ideilor și a... spectacolelor</i>	9
ODETTE ASLAN: <i>A repeta. To rehearse. Ensayar. Proben</i>	14
GEORGE BANU: <i>Repetițiile în secol: perspectivă panoramică</i>	26

VECHII MAESTRI

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU: <i>Stanislavski repetă: „Să lăsăm să acționeze natura, natura inepuizabilă și imensă”</i>	43
BÉATRICE PICON-VALLIN: <i>Repetiții în Rusia – URSS cu Meyerhold: repetiția un spațiu vital și de libertate „Trebuie să lucrăm cu bucurie”</i> ..	64
EVELYNE ERTEL: <i>Copeau și Cartelul: arta de a repeta</i>	93
MATTHIAS LANGHOFF: <i>La Berliner Ensemble cu Brecht</i>	115

MUTAȚII MODERNE

GEORGE BANU: <i>Repetiția sau autoportretul regizorului cu grup</i>	127
<i>Chestionar pentru Repetiții</i>	151
ANTOINE VITEZ: <i>O privire de „medium”</i>	156
MYRIAM TANANT: <i>Giorgio Strehler: la prova infinita</i>	165
JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE: <i>„A căuta detaliul pentru a găsi întregul” sau Când Théâtre du Soleil repetă</i>	179
SOTIGUI KOUYATE: <i>A lucra cu Brook: „Fă ce ai de făcut”</i>	204
CHANTAL MEYER-PLANTUREAUX: <i>Kantor, ultimele repetiții</i>	209

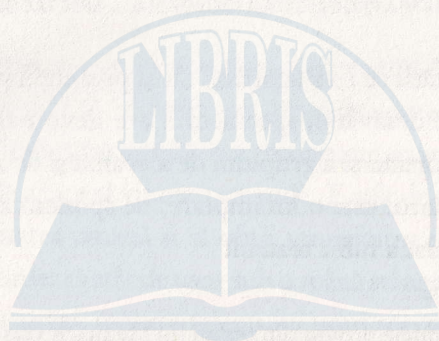
CLAUDE RÉGY ȘI DANIEL JEANNETEAU: <i>„Dacă vrem să aibă mai multe sensuri cuvintele, trebuie să hrănim imaginarul...”</i>	217
ROLF MICHAËLIS: <i>La fiecare frază, o catastrofă. Nopti de repetiție cu Klaus Michael Grüber la Empedocle de Friedrich Hölderlin (24–29 noiembrie 1975)</i>	225
MARK BLEZINGER: <i>A asculta diferența. La Schaubühne, cu Stein, Grüber și Bondy</i>	243
SAMUEL ZACH: <i>Scrisori din Berlin. Repetiții cu Heiner Müller</i>	256
MATTHIAS LANGHOFF: <i>O activitate dinamică: „Îmi place când teatrul devine un șantier în lucru...”</i>	283
BENOÎT VREUX: <i>Jacques Delcuvellerie. Să călărești un tigru</i>	292
SYLVIE ALQUIER: <i>O repetiție pragmatică. Un workshop cu Bob Wilson</i>	305

PORTRETE ȘI POVESTIRI

DIDIER-GEORGES GABILY: <i>O gestică poetică</i>	313
BERNARD DEBROUX: <i>Lorent Wanson. Repetiția, un fenomen de transformare de sine și a lumii</i>	322
ANDREI ȘERBAN: <i>Răspunsuri...</i>	330
DIO KAGUÉLARI: <i>„Să-ți fie drumul lung...” Repetițiile lui Lefteris Voyatzis</i>	350
DIANA ARMĂSARU ȘI ALINA MAZILU: <i>Matrioșca gigantică: Andriy Zholdak</i>	361

REGIZORI ROMÂNI ÎN REPETIȚIE

CRISTINA MODREANU: <i>Repetițiile lui Mihai Măniutiu: Spectacolul ca un organism viu</i>	385
MARINA CONSTANTINESCU: <i>Repetițiile lui Silviu Purcărete. La început a fost Cuvântul</i>	394
DOINA MODOLA: <i>Repetițiile lui Andrei Șerban. Creația ca un etern, miraculos început</i>	404
ANDRÁS VISKY: <i>Repetițiile lui Gábor Tompa. În căutarea formei</i>	425
KLAUS MICHAEL GRÜBER: <i>Epilog. Bérénice de Jean Racine în Comedia Franceză</i>	438
Notă asupra ediției române	444



ODETTE ASLAN

A repeta.
To rehearse. Ensayar. Proben

A spune din nou. A reîncepe. A perfecționa. Să fie oare actorul menit să șovăie și să rătăcească veșnic pe cărări necunoscute, la fiecare spectacol, în luptă cu rigurile unei sintaxe sau cu particularitățile unui personaj? O operă dramatică nu este un material imediat, ci un teren de explorat. Actorul, în căutarea personajului său, se caută pe sine. El își pune la încercare resursele, se pregătește pentru o metamorfoză. Ghidat de un text căruia îi scormonește enigmele și de un regizor sigur pe drumul de urmat, sau care tatonează împreună cu el, actorul pleacă de la un vid, de la punctul zero. Câteodată, participanții nu au lucrat niciodată împreună.

PRIMA ZI

Primordială, germinativă, prima repetiție este o întâlnire, o reuniune, o luare de contact. Niciuna din repetițiile ce vor urma nu îi va semăna. E așteptată cu îngrijorare sau cu dezinvoltură, e pregătită, dar ea se sprijină pe neprevăzut. Ea marchează plecarea într-o aventură și totul devine esențial: locul, ora, exactitatea fiecăruia, cuvintele regizorului, metoda sa, reacțiile produse. Din punct de vedere afectiv, se știe deja dacă va trece curentul. Din punct de vedere psihologic, e un demers ce pregătește lucrul ce va urma. Din punct de vedere concret, câteva elemente hrănesc reflecția și oferă câteva piste. Dacă nu, ședința nu este decât un pasaj ritual, o „lovitură pentru nimic“.

„Nimeni nu e capabil să asimileze ceea ce se spune. Ceea ce faceți în prima zi are ca scop să vă conducă spre cea de a doua zi, care e deja diferită“¹.

Discursul introductiv este foarte așteptat. El anunță o stare de spirit, autoritară sau convivială. Unii regizori își explică alegerea, orientarea sau dificultățile de înfruntat. Peter Brook a făcut o scurtă introducere cu ocazia primei lecturi cu *Regele Lear* la Stratford, vorbind despre piesă ca despre un munte al cărui vârf nu va fi niciodată atins. „Urcând pe drumul ce duce către culme, ne vom lovi de trupurile neînsuflețite ale celor ce l-au înfruntat până acum, Olivier (Laurence Olivier) pe un

¹ Peter Brook, *The Empty Space*, 1968; traducere în limba franceză de Christine Estienne și Frank Payolle, *L'Espace vide*, Paris, 1970, p. 142. Pentru ed. în lb. rom., vezi Peter Brook, *Spațiul gol*, trad. Monica Andronescu, Nemira, București, 2014.

versant, Laughton (Charles Laughton) pe celălalt, e groaznic“. La masă, actorii au citit piesa în întregime, împărțiți între dorința de a juca și prudența unui debit monocord. Paul Scofield se străduia să spună cât mai bine versurile¹.

Actorii lui Joan Littlewood nu cunoșteau încă piesa lui Brendan Behan *The Quare Fellows* (*Candidat la spânzurătoare*) și nu aveau nici broșura; nu știau decât că era vorba despre viața în închisorile din Dublin. Joan i-a dus să improvizeze pe acope-rișurile de la Royal Court unde ardezia murdară și zidurile de piatră puteau să-i facă să se gândească la o curte de închisoare².

La finele anului 1970, Victor Garcia repeta la Old Vic din Londra *Arhitectul și Împăratul Asiriei* de Arrabal, dar pregătea în același timp pentru Paris versiunea franceză a *Cameristelor* (*Les Bonnes*) de Genet³.

Prima repetiție cu *Cameristele* a avut loc din întâmplare pe 25 decembrie în vastul salon al apartamentului atribuit lui Garcia la Londra, cu două din cele trei actrițe, un observator de la CNRS (Christiane Tourlet) și decoratorul Michel Launay. Michèle Oppenot spunea pe dinafară textul fără să pună nicio intonație, Sylvie Belai construia un soi de melopee. Asistentul pusese la combina stereo un disc cu muzică maură. Garcia

¹ Cf. Charles Marowitz, „Lear“ Log, *Rehearsal Notes* („Lear“ carnet de bord. Note de repetiții), în *Encore*, reprodus în Charles Marowitz și Simon Trussler *Theatre at work*, Methuen and Co Ltd, Londra, 1967, p. 135.

² Cf. Tom Milne și Clive Goodwin, *Working with Joan* (*Să lucrezi cu J. L.*), interviuri cu actori, în *Encore*, *ibid.*, p. 116.

³ Victor Garcia a creat versiunea spaniolă în 1968, la Madrid, cu Nuria Espert.

intervenea puțin, atingând corpurile actrițelor ca să le decontracteze sau să provoace reflexe și nu îngăduia să i se pună întrebări¹.

Punere în condiție sensibilă, corp la corp senzual cu un regizor posesiv care se exprima cu dificultate în franceză sau care refuza explicația verbală, un regizor poet pentru care actorul era un reactiv, textul o muzică și regia o coregrafie.

Otomar Krejča, acuzat ca era prea directiv și că redacta dinainte indicațiile de regie, asigura că notele sale „preventive“, constând într-un „scenariu circumstanțial de teme caracteristice“, îi facilitau actorului un prim contact cu personajul, dar că totul evolua apoi.

Adunare în jurul unui colectiv sau reuniune intimă, prima repetiție și chiar următoarele sunt câteodată interzise observatorilor până la trecerea pe scenă sau în decorul definitiv, ca și cum spectacularul nu ar prinde formă decât în acel moment și toate preliminarile nu ar fi decât o muncă ingrată, de neprivit și puțin instructivă, câteodată, de teamă să nu jeneze pudoarea actorilor, neobișnuiți cu repetiții „deschise“. Munca de cercetare este atunci lipsită de jaloane fondatoare, pierdute iremediabil.

Prima repetiție nu seamănă cu nici una și nu poate fi reconstituită *a posteriori*, nu am obține decât fărâme, amintiri despre amintiri. Regizorul a dat indicații pe care nu le va mai repeta, poate, niciodată, care se vor pierde în deșert sau vor dispărea în acțiuni, vor fi asimilate, deturnate de fiecare

¹ Cf. Christiane Tourlet, „Les Bonnes“, *Préparation du spectacle français* („Cameristele“. Pregătirea spectacolului francez), în *Les Voies de la création théâtrale*, vol. IV, Miller/O'Neill/Genet/Pinter/Mrozek, CNRS Editions, Paris, 1975, pp. 233–234.

participant. Nu sunt încă opțiuni. Ele provin din lectura „la rece“ a regizorului, se vor modifica în funcție de interpreți și de lucrul pe scenă.

Niciun loc specific nu e rezervat pentru prima repetiție. Ea se instalează pe unde poate, amușină o cafenea, un birou, un atelier sau un pod. Toată lumea se strânge în jurul regizorului. Acesta nu a convocat decât actorii sau o echipă mai largă? Prezența celorlalți participanți este revelatorie. Pentru *Tragedia lui Carmen* (Peter Brook¹), pe lângă cântăreți, pianiști și cei trei actori se alăturau tehnicienii de decor, de lumini și de regie tehnică.

Se trece la lectura operei în continuu sau comentată, de către actori care își știu rolul pe de rost sau îl descifrează, personajele nu sunt încă distribuite. Cu spiritul său malițios, Roger Blin a împărțit în două episoade lucrul pentru crearea *Paravanelor* de Genet cu compania Renaud – Barrault². A lucrat trei luni separat cu trei interpreți „exteriori“, cu scopul ca aceștia să influențeze apoi compania printr-un tip de joc nonconformist. Prima repetiție nu a fost, deci, prima pentru toată lumea.

Cine citește și cum? Altădată, la Comedia Franceză, era autorul, în fața actorilor adunați, pentru ca piesa să fie acceptată; sau un mare actor, Talma, sau o tragiană, Clairon, interesați să facă să intre în repertoriu o nouă operă în care să

¹ Cf. Michel Rostain, „Journal des répétitions de «La Tragédie de Carmen»“ (*Jurnal de repetiții la „Tragedia lui Carmen“*), în *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 13, CNRS Editions, Paris, 1985, pp. 191–192.

² La Teatrul Național Odeon din Paris în 1966, *familia Orties* (Urzici) era interpretată de Maria Casarès, Paule Annen, Amidou.

strălucească. Apoi, la teatrele din Cartel, regizorul care expunea în același timp ideile sale directoare, înainte de a le înmâna actorilor o copie a rolului lor și, *dacă era posibil, o copie a piesei*¹. Nici Beckett, nici Ionesco nici Genet nu citeau ei înșiși; dacă asistau la prima lectură, ei îi ascultau pe actori. Jean-Louis Barrault, moștenitor al Cartelului, a citit *Rinocerii* în fața întregii companii, actori, tehnicieni, administrație.

Înregistrările de teatru la microfon nu sunt precedate decât de o singură lectură unde trebuie imediat jucate situațiile și interpretat un personaj. La teatru, actorii se mulțumesc cu o lectură atonă. Sensul este în suspensie căci fiecare frază poată să aibă mai multe sensuri și crearea personajului, evoluția acțiunii se vor face lent, progresiv, sub conducerea regizorului, în relație reciprocă cu partenerii, în funcție de spațiul scenic și de aprofundarea jocului. Ar fi, deci, imprudent să se anticipeze. Actorul, disponibil, este încă neutru, ca o pagină albă, dar, cu toate antenele ridicate, captează indicii, înregistrează cea mai mică remarcă.

În același timp, lectura memorabilă a *Trilogiei Vilegiaturii* de Goldoni făcută de către actorii francezi, în micul salon albastru de la Odéon în 1978, sub bagheta lui Giorgio Strehler, a fost complet diferită².

Sesizând ocazia scenei unchiului Bernardo pe care proiecta să o taie la Paris pentru a reduce durata spectacolului, Strehler

¹ Léon Moussinac menționează acest detaliu în al său *Traité de mise en scène (Tratat de regie)*, Charles Massin, Paris 1948, re-editat la l'Harmattan, Colecția *Les introuvables*, Paris, 2004, pp. 125–130.

² Giorgio Strehler a creat în 1954 la Piccolo Teatro din Milano acest montaj din trei piese de Goldoni și tocmai le reluse la Burgtheater din Viena.