

lui, eliberarea surplusului de încordare musculară, credința în ficțiunea scenică, *tempo-ritmul* — toate aceste elemente asimilate în profunzime — converg la pregătirea acelei dispoziții adecvate scenei, fără de care artistul nu poate crea.

În acest „manual” al actorului, Stanislavski a prevăzut, cu admirabila sa pătrundere artistică, diversitatea de situații în care se poate afla interpretul — fără să preconizeze dogme rigide —, a pus la îndemina tuturor mijloacele științifice necesare creației autentice.

Alături de problema adaptării la condițiile scenei, ca un corolar logic al interpretării artistice creatoare, Stanislavski afirmă necesitatea descoperirii și însușirii *supratemei*. Ne mărginim doar să amintim această problemă fundamentală pentru înțelegerea oricărei lucrări dramatice, care constituie una din datele importante ale sistemului Stanislavski.

O altă verigă esențială a învățaturii sale este legea acțiunilor fizice. Considerând că psihicul și fizicul formează o unitate, care se exprimă prin acțiune, Stanislavski demonstrează că stăpânirea liniei fizice exterioare a rolului îl ajută pe actor la determinarea liniei lăuntrice, adică a vieții psihice a personajului. „De îndată ce actorul a simțit adevărul liniei exterioare a acțiunii — ne învață Konstantin Sergheevici — în el va apărea negreșit și linia lăuntrică...”

Toate acestea l-au condus pe marele regizor să fundamenteze creația actoricească pe acțiune: „Înainte de toate, acționați!”

Dacă îl vei pune pe actor să-și bazeze munca de creație pe psihologie, făcând din aceasta pivotul exclusiv al procesului de creație, dacă îi vei spune: „Iată un rol mare. Iată un șir de sentimente, de pasiuni umane, de emoții adinci, mari, complexe, pe care trebuie să le redai” — și îl vei lăsa să se descurce muncind numai asupra datelor sale lăuntrice — „el se va înpăimînta căutînd calea complicată de a-și rezolva rolul, se va crispa în eforturile lui de a *da simțire* personajului, se va pierde în rol”.

Dar dacă va afla și va stabili pentru fiecare situație, pentru fiecare condiție dată, acțiuni fizice corespunzătoare sentimentelor și gândurilor pe care trebuie să le exteriorizeze, șirul acestor acțiuni vor forma un schelet al rolului, vor fi niște puncte de reper solide pe drumul acela complicat; actorul va simți un teren sigur sub picioare. „Justa îndeplinire a temei fizice vă va ajuta să creați o stare psihologică justă. Ea va transforma tema fizică în psihologică. Căci, după cum am mai spus, oricărei teme fizice i se poate da o motivare psihologică”.

Forța sistemului lui Stanislavski constă în faptul că nimic nu e născocit: „sistemul aparține naturii noastre organice, atît celei spirituale, cît și celei fizice”. Meritul acestui mare om de teatru stă în faptul că a aflat „unele legi după care creează natura noastră organică”, mărturisire pe care o poate adevăra oricare actor.

Irina RĂCHÎTEANU-ȘIRIANU

Despre natura dramaticului

Într-un studiu recent, esteticianul și istoricul literar Georg Lukacs analizează bazele delimitării dintre epic și dramatic*, insistînd în special asupra specificului genului dramatic, condițiilor și substanței dramatice.

Ca și romanul — scrie Lukacs — drama tinde spre o reprezentare totală a procesului vieții, cu deosebirea că aci, această viziune totală se concentrează asupra unui punct fix, asupra conflictului dramatic. „Concentrînd oglindirea vieții în înfățișarea unui mare conflict, jurînd toate manifestările vieții în grupul acestuia și epuizîndu-le numai în raport cu acest conflict, drama simplifică și generalizează atitudinile posibile ale oamenilor față de problemele lor de viață”. Bogăția și amploarea reprezentării tipice a celor mai importante și caracteristice atitudini omenești depind, desigur, de treapta de evoluție istorică pe care apare respectiva operă dramatică, precum și de individualitatea autorului. „Cu toate acestea, factorul determinant rămîne dialectica internă, obiectivă a conflictului însuși, care — oarecum independent de conștiința autorului dramatic — conturează sfera „totalității de mișcare” (formulă prin care Hegel desemna acele „mișcări” sociale, morale și psihologice ale omului, din care ia naștere și în care se rezolvă conflictul).

Drama își propune să redea în primul rînd conflictul cel mai ascuțit al forțelor sociale, transpunînd condiția categorică a conflictului în limbajul vieții, regăsînd în ea trăsăturile transformării revoluționare a vieții însăși, generalizate la maximum. Nu e accidentală coincidența dintre marile revoluționări istorice ale societății și marile perioade de înflorire ale tragediei. Hegel a sesizat — ce-i drept, într-o formă mistificată — în conflictul din *Anti-*

* *Grundlagen der Scheidung von Epik und Dramatik*, în revista „Aufbau”, noiembrie — decembrie, 1955

gonă lui Sofocle, ciocnirea dintre forțele sociale care în realitate au determinat distrugerea formelor sociale primitive și formarea cetății grecești. Bachofen, și el, în analiza *Orestiei* de Eschil — deși înținde mistificarea mai departe chiar decât Hegel — semnaleză, pe de altă parte, mai concret acest conflict social, arătând că este vorba de ciocnirea tragică dintre starea de matriarhat în curs de dispariție și noua ordine socială patriarhală. Dar adevărata analiză, pătrunzătoare și adincă, a acestei probleme este cea pe care o face Engels în *Originea familiei* și care dă o temelie materialistă problemei, fundamentind clar — și sub aspect teoretic și sub aspect istoric — corelația necesară dintre apariția tragediei grecești și această transformare istorică pe plan universal. Un fenomen similar se constată și în altă epocă istorică de înflorire a tragediei, în Renaștere, unde noul avint al literaturii se fundează pe conflictul dintre feudalismul în declin și nașterea noii societăți burgheze. Karl Marx formulează în mod limpede și lipsit de orice echivoc această corelație între ciocnirea istorică, despre care am vorbit, și înflorirea dramei în epoca Renașterii. De altfel, Marx semnaleză în diferite scrieri ale sale necesitatea socială a apariției tragediei și a sfârșitului perioadelor ei de înflorire. El face o analiză profundă a cauzelor pentru care, în decursul evoluției istorice, anumite ciocniri sociale ajung să devină — din conflicte tragice — subiecte de comedie.

Referindu-se la conflictul dramatic, Lukacs subliniază că „pieirea tragică” nu trebuie interpretată exclusiv ca o dărîmare brutală a vieții umane, deci ca ceva pesimist: „Să nu uităm nici un moment că, la marii autori dramatici ai trecutului, drumul spre pieirea tragică ne-a arătat totdeauna și o desfășurare a celor mai mari energii umane, a celui mai înalt eroism, a unei elogiari a omului, fapt care n-ar fi fost posibil fără ducerea pînă la capăt a luptei forțelor în conflict”, căci eroii tragici apar mult superiori în clipa morții decât înainte de a fi fost angrenați în vârtejul coliziunii tragice.

Remarcind necesitatea accentuării de către autorii dramatici de azi a conflictului dramatic, a transmiterii intensive a faptelor de viață, în și prin forma dramatică (ce nu implică în mod necesar și „pieirea tragică”), autorul cere dramaturgilor și criticilor dramatici abordarea concretă a problemei conflictului dramatic, ca un aspect real al vieții, și enumeră câteva aspecte reale tipice ale vieții „a căror oglindire duce în mod

necesar la crearea formei dramatice”.

Primul este dat de „problema răsplinei în viața individului și a societății”. Posibilitatea și necesitatea unei hotărîri într-un sens sau altul (în cadrul oferit și prescris în mod necesar de istorie) „...se ivesc totdeauna, integrindu-se în trăsăturile esențiale ale realității”, ca o urmare firească a bazei pline de contradicții proprii fiecărei evoluții social-istorice. În scrierile lui Lenin întilnim des astfel de momente și el ne arată cit de însemnat este rolul lor din punct de vedere istoric și cit de restrînsă, în timp, este durata lor. Lenin ne învață că existența unei răscruți, a unei clipe în care poate și trebuie luată o hotărîre, constituie o realitate faptică jucind un important rol în destinul indivizilor și în acela al claselor. Momentul este de esență dramatică, deoarece alegerea presupune o criză acută a stărilor sociale și a raporturilor personale.

Al doilea complex de aspecte factive ale vieții l-am putea exprima prin aceea că omul este pus să plătească pentru tot ce a făcut în viață, în sensul repercusiunilor pe care o faptă a omului le are asupra destinului său, destin ce depinde în mare măsură de direcția pe care o dăm acțiunii în circumstanțe istorice determinate. Momentul are un caracter dramatic și poate fi urmărit ca un leit-motiv în marile tragedii.

Al treilea aspect al dramaticului este în legătură cu ceea ce sublinia Lenin în ordinea politică: necesitatea de a apuca, în anumite situații cînd ești obligat să acționezi, o anumită verigă din lanțul nesfîrșit al posibilităților, dacă vrei să ții în mină lanțul întreg. Observația indică momentul (ce imprimă vieții un caracter energetic, impetuos și revelator de contraste), de concentrare a problemelor vitale într-un punct generator de conflicte, aflat în vie interdependentă cu acțiunile celorlalți. Concentrarea acțiunii în acest punct anumit declanșează și acțiuni oprite. Desigur, acest efect al „verigii” se vedește mai ales în viața politică, dar, *mutatis mutandis*, problema joacă un rol asemănător și în viața individului.

Un alt aspect al dramaticului este acela al profundeii identificări a omului cu opera sa. Legătura dintre un om și opera vieții sale este numai în foarte rare cazuri o chestiune de ordin personal. Cînd opera este legată nemijlocit de viața societății, se naște un complex de conflicte ce vor purta, în esență, un caracter direct social.

Contopirea esențială, personală, ce se operează între individ, opera sa și con-

ținutul social al ei, intensifică concentrația cercului de viață în care acționează „individul universal-istoric” al lui Hegel și-l apropie de conflictele pregnante, legate obiectiv de realizarea acestui scop de viață.

Conflictul social fiind în centrul dramei, în jurul căruia se mișcă totul și la care se raportează toate componentele „totalității mișcării”, cere zugrăvirea de oameni care să reprezinte prin pasiunile lor personale forțele a căror ciocnire determină conținutul obiectiv al conflictului. Este limpede că omul se pretează cu atît mai mult la rolul de figură centrală a dramei cu cît se apropie mai mult de „individul universal-istoric”, în sensul dat de Hegel, adică : cu cît pasiunile sale se concentrează înspre conținutul conflictului și se contopesc cu el. După cum vedem, acest adevăr al formei dramatice este un adevăr al vieții, nicidecum o născocire formalistă. De aceea, ideea nu trebuie interpretată exagerat, mecanic, cum o găsim, de pildă, în părerile teoreticienilor tragediei clasice franceze și ale imitatorilor lor moderni, neoclasicști, care susțin că numai figurile mari din istorie sau mitologie pot constitui eroii ai dramei. Pentru viață și pentru imaginea ei artistică — drama — ceea ce are importanță e concentrarea obiectiv-substanțială de forțe în jurul unui complex personal, al unei forțe sociale care determină conflictul.

Aducînd exemple (Lukacs își ilustrează totdeauna cu cazuri concrete considerațiile atît de substanțiale și de un înalt nivel teoretic) din Calderon, Lessing, Schiller, Ostrovski și Hebbel, autorul ne arată eroii ca pe niște „individualități universal-istorice”, în sensul de mai sus, și continuă :

„Faptul că acest conflict concret individual, tratat în dramele de mai sus... nu hotărăște nemijlocit soarta unor popoare sau a unor clase sociale, nu schimbă prin nimic această realitate. Important este numai ca acest conflict să fie un eveniment social-istoric hotărîtor prin conținutul său intern social. Cu alte cuvinte, ca eroii acestor drame să reprezinte legătura pasiunii individuale cu conținutul social al conflictului ce îl caracterizează pe „individul universal-istoric”. Lipsa acestor două momente dramatice ale vieții

însăși are drept consecință, în majoritatea dramelor burgheze — și din păcate și a celor proletare —, o anumită plătitudine, o compoziție plictisitoare, nesemnificativă. Ingratitudinea subiectului constă înaintea de toate în dificultatea redării dramatice a caracterului universal-istoric al conflictului și al eroului angajat în el, fără stilizare, fără aderență la momentele fals monumentalizate. Drama modernă din perioada decăderii generale a realismului... își adaptează mijloacele de creație celor mai triviale laturi ale subiectului, celor mai prozaice momente ale vieții cotidiene moderne. În felul acesta, însă, și banalitatea incoloră devine subiect al creației artistice. Se scriu piese care tocmai în privința dramatismului se găsesc pe o platformă mai joasă decît viața însăși pe care vor să o oglindească.”

Studiul atît de dens al lui Georg Lukacs este anevoie de rezumat, datorită în primul rînd desăvîrșitei înlănțuirii în care își exprimă gîndirea și formulează multiplele exemple cu care o ilustrează. Se pot desprinde totuși citeva idei de bază, deosebit de prețioase pentru îndrumarea cercetătorilor în problemele dramaturgiei.

În primul rînd, Lukacs ne înfățișează importanta corelație vitală care există între ciocnirea dramatică și transformările sociale, urmărind concepția lui Marx și Engels cu privire la legătura dintre perioadele de înflorire a dramei și momentele de revoluție. În al doilea rînd, el stăruie asupra semnificației cu totul noi a ciocnirii dramatice în realitatea socialistă, unde, bunăoară, „pieirea tragică” a eroului nu mai joacă același rol ca înainte, fără însă ca problemele, luptele și conflictele să dispară și să fie înlocuite cu o seninătate plictisitoare, care ar duce la adoptarea unei poziții plate, nedialectice. Lukacs recomandă să se accentueze latura omenească a ciocnirii tragice, care nu este cituși de puțin legată în mod necesar de „pieirea tragică” a eroului, ci de faptele generale din realitatea vieții, prezente și în realitatea socialistă, latură care poate constitui temelia unei însemnate creații dramatice.

Iată, pe scurt, temele principale ce se desprind din substanțialul studiu al prof. Georg Lukacs și care pot constitui puncte de plecare pentru teatrolgii noștri.

O. D.