

○ controversă asupra artei actoricești

Revista „Le Théâtre dans le Monde”¹ publică o serie de articole legate de problema artei actoricești. Locul de frunte al sumarului îl ocupă confruntarea a două teorii privitoare la jocul actorului, între care, după cum ne arată cuvântul introductiv, se împart artiștii din Occident, anume teoria „cea mai general recunoscută”, a lui K. S. Stanislavski (pe care o rezumă Nina Gourfinkel), și teoria promovată de dramaturgul și omul de teatru Bertolt Brecht, care își expune concepția „unei noi tehnici în arta de a interpreta pe scenă”. În același număr, în cadrul acestei controverse își spun cuvântul și actorul francez Jean-Louis Barrault și actorul englez Michael Redgrave.

Discuția este, firește, deosebit de interesantă și actualizează o veche problemă (ridicată, printre alții, și de Diderot), care a frământat statornic pe esteticieni și pe oamenii de teatru; anume, problema relațiilor dintre arta dramatică și viața, dintre scenă și natură.

Miezul cercetărilor și realizărilor lui Stanislavski, actorul și regizorul, a purces tocmai de la faptul că, interpretând pe scenă un anumit personaj, actorul are a face cu două realități: una — realitatea sa proprie, de om care își are gândirea, sentimentele și sensibilitatea sa proprie, experiența și condițiile proprii; cealaltă — realitatea personajului pe care îl interpretează, personaj uneori cu totul opus, al-teori mai apropiat de individualitatea sa, dar totdeauna deosebit de sine. Diderot, recunoscând și subliniind faptul că pe scenă nimic nu se petrece exact ca în natură — sau, cum am spune noi, în viață —, arta scenică fiind o oglindire a vieții, dar

nu viața însăși, iar actorul un om care se transpune în alt om, conchidea că actorul trebuie să treacă la o interpretare cât mai îndepărtată de comportarea sa naturală, să interpreteze călăuzit de rațiune, iar nu de sensibilitatea înșelătoare, de care de altfel enciclopedistul francez își bătea joc. În *Paradoxul asupra comediului*, Diderot nu s-a putut desprinde, ca în alte scrieri de convenționalismul secolului al XVIII-lea și de arta mai veche a atitudinilor oarecum artificiale și rigide, îndepărtate de tumultul vieții cotidiene.

Recunoscând situația „dublă” a actorului pe scenă, Stanislavski, spre deosebire de ațiția dintre înaintașii săi, a ajuns la o concluzie diferită, susținând că actorul poate și trebuie să se identifice cu personajul, iar aceasta tocmai cu ajutorul sensibilității și al emoțiilor pe care le desconsidera Diderot. Acest fapt îl accentuează Nina Gourfinkel, în articolul „Actorul în concepția lui Stanislavski”, amintind de evoluția artei actoricești și de formarea concepției regizorale la marele om de teatru, „creator de ansambluri scenice nemaicunoscute până la el”.

Stanislavski a fost mereu frământat de problema: cum poate actorul să se simtă cu tot sufletul în pielea personajului? A căutat și a găsit procedeele potrivite, pornind de la cunoscutele exerciții fizice pentru a ajunge la interiorizarea personajului, la trăirea lui, la contopirea actorului cu rolul interpretat. Dacă în ființa actorului există o disociere, corpul său exprimând pasiunea impusă de drama pe care o interpretează pe scenă, în timp ce sufletul său continuă viața-i cotidiană, această disociere se poate rezolva nu prin dedublarea conștiinței, cum socotea Diderot, ci prin trăirea emoțională și intelectuală a rolului, actorul transpunându-se pe cale afectivă în rol, fără a înceta însă să se controleze mereu. Aceasta este marea contribuție a lui Stanislavski cu privire la

¹ „Le Théâtre dans le Monde” (revistă editată de Institutul Internațional de Teatru, cu concursul U.N.E.S.C.O.), vol. IV.1955, nr. 1

arta actoricească, iar metodele sale sînt destul de fidel amintite în articol. Nina Gourfinkel are grijă să sublinieze că actorul, identificîndu-se cu personajul, potrivit metodelor stanislavskiene, nu-și pierde metode noțiune a realității, deoarece își păstrează controlul de sine și știe că „dacă ar fi cu adevărat în situația de pe scenă, el ar acționa și reacționa în felul acela: eu-azi-aici”.

Dacă putem fi de acord cu felul în care Nina Gourfinkel comentează teoriile și metodele stanislavskiene privind arta actorului, nu sîntem, în schimb, la fel de convinși că ea are dreptate cînd susține că Stanislavski „subordona din ce în ce grija prezentării scenice, nevoilor actorului” și că la sfîrșitul vieții, marele om de teatru „nu mai atribuia cadrului scenic, care la început îl fascinasese ca un scop în sine”, o valoare „decît în măsura în care acesta contribuia la redarea mai expresivă a acțiunii dramatice, adică a artei actorului”.

Desigur că actorul era în centrul preocupărilor regizorului sovietic și este drept că în „partitura scenică”, pe care a scris-o pentru *Othello* (1930), și în ultimele discuții asupra punerii în scenă a unor piese și opere, și mai ales a comediei *Tartuffe* (1938), Stanislavski era frămîntat mai ales de interpretarea actoricească. Dar totdeauna el a înțeles că scopul final al străduințelor regizorului, actorilor și tuturor colaboratorilor din teatru este redarea cît mai fidelă și mai expresivă a lucrării dramatice, a textului, și aceasta a scris-o și a spus-o mereu, precum au subliniat-o și discipolii sau comentatorii săi, de la N. Gorceakov și V. Toporkov la N. Abalkin. Se știe că supratema — redarea temei fundamentale a piesei, a ideii călăuzitoare a dramaturgului — constituie țelul întregii activități regizorale și actoricești și numeroase sînt pasajele din *Munca actorului cu sine însuși* sau din lecțiile de regie, consemnate de Gorceakov, în care Stanislavski stăruie că sistemul său îl ajută pe actor să asigure o întruchipare scenică desăvîrșită a concepției dramaturgului.

Insistăm asupra acestui fapt însemnat, care îi scapă Ninei Gourfinkel, deoarece el constituie tocmai cel mai puternic argument împotriva obiecțiilor aduse de criticii sistemului stanislavskian, dintre care unii au dat prioritate actorului, mai ales improvizăției actoricești, alții decorativității și fanteziei scenice, tînzînd aproape a anula textul dramaturgului. Firește, Bertolt Brecht nu este dintre aceștia, dar obiecțiile sale ating tocmai problema relațiilor dintre literatura dramatică și spectacol.

În articolul său, însoțit de bogate anexe.

intitulat *Descriere sumară a unei noi tehnici de interpretare, care produce un efect de distanțare*, Bertolt Brecht propune o metodă cu totul diferită, cel puțin la prima vedere, de cea a lui Stanislavski și aceasta cu scopul de a trezi în spectator o atitudine „obiectivă și critică” față de acțiunea înfățișată pe scenă. Noua tehnică, denumită „efect de distanțare” (*effet d'éloignement*, *Verfremdungseffekt*, *effect of estrangement*), cere actorului să dezbrace scena și sala de spectacol de orice „magie”, să renunțe voit la orice încercare de a crea pe scenă atmosfera unui loc determinat, sau de a suscita o stare sufletească printr-un anumit ritm în debit. Publicul nu trebuie să fie subjugat de temperamentul actorului, de jocul mușchilor săi încordați și, mai important decît toate, actorul nu trebuie să dea spectatorului iluzia că asistă la o acțiune naturală și spontană. Brecht susține că actorul trebuie să vadăască spectatorilor caracterul de „lucru arătat” al lucrurilor pe care el le prezintă efectiv pe scenă. Trebuie să se renunțe, zice el, la principiul celui de al patrulea perete, care, fictiv, ar separa scena de sală și întreține iluzia că acțiunea scenică s-ar petrece în realitate, și nu în fața publicului. Actorul știe și trebuie să se știe că se adresează publicului. Actorul, desigur, imită pe un alt om (personajul), dar nu pînă la punctul de a face să se creadă că este însuși omul acela. Imitația de pe scenă este asemănătoare cu imitația din viață, cînd cineva imită pe un altul și, deși cei din preajmă știu lucrul acesta, ei fac haz sau caz, dacă imitația este convingătoare.

Tehnica propusă de Brecht și aplicată la unele teatre din Occident, mai ales cînd se reprezintă piesele acestuia, este opusă, așadar, tehnicii rolului simțit, tehnicii identificării actorului cu personajul. Pe scenă, „actorul nu trebuie să se identifice cu personajul. El nu-i Lear, Harpagon, Svejik — el îi arată (*shows, montre*) pe acești oameni. El spune cuvintele lor pe cît se poate de just, reprezintă comportarea lor... dar nu caută să-și închipuie și să facă pe alții a crede că s-a contopit cu aceia... Jocul său păstrează un aspect tehnic și caracterul unei propuneri”. Astfel, renunțînd la identificarea cu personajul, actorul nu-și mai spune rolul ca o improvizare, ci ca o citare. În această citare, trebuie rediate toate nuanțele lucrurilor exprimate, iar gestul trebuie să aibă materialitatea gestului uman. Actorul nu face decît să citeze, „el nu joacă nici un rol, deoarece este admis că ceea ce relatează nu-l privește pe el, ci pe un altul. Atitudinea (actorului, *n.a.*) este aceeași ca și cum și-ar povesti pur și simplu amintirile”.

Care este scopul acestei tehnici a „distanțării” și folosul ei în teatrul de azi? Bertolt Brecht crede că, datorită acestei noi tehnici, se desprinde din cele petrecute pe scenă „gestul social”, care este la baza tuturor evenimentelor, „gestul social” fiind definit de el ca „exprimarea prin mimică a relațiilor sociale între oameni într-o epocă anumită”. Cu alte cuvinte, Brecht cere actorului să ia o atitudine critică față de personaj și de situațiile din piesă, să arate și ce se spune în text, și ceea ce nu se spune, să adopte o atitudine de critică socială. Cum actorul nu se identifică, nu se contopește cu personajul, el poate face critica personajului pe care îl prezintă sau, mai precis, „il citează”, ca să folosim limbajul lui Brecht. „În prezentarea evenimentelor și în conturarea personajului, el (actorul, *n.a.*) pune în lumină trăsăturile care aparțin domeniului social. Astfel, jocul său devine un colocviu (asupra condițiilor sociale) cu publicul cărui i se adresează.” El face auditoriul să justifice sau să respingă aceste condiții, potrivit apartenenței sociale a celor din sală. Actorul nu consideră publicul ca o masă uniformă, nu se adresează tuturor la fel, el lasă și chiar adâncește deosebirile din sinul publicului. Actorul, uneori, ia partea personajului interpretat; alteori se manifestă împotriva lui; alteori adoptă o atitudine indecisă, dar în toate cazurile lucrul acesta trebuie să fie vădit pentru spectatori.

Dacă înțelegem bine ideile dramaturgului și omului de teatru Bertolt Brecht, noțiunea de „distanțare” privește atit relația dintre actor și spectator, cit și pe aceea dintre actor și personaj. Distanțarea actorului de eroul pe care îl citează și comentează la spectacol este întreprinsă cu scopul ca publicul să înțeleagă, mai ales pe căi intelectuale, structura personajului, poziția lui în condițiile specifice, strecurându-i-se astfel spectatorului tot felul de ipoteze, ca în cadrul unui experiment științific. Într-un loc, Brecht pomeneste chiar de atitudinea omului de știință, de atitudinea istoricului. Într-adevăr, istoricul păstrează o distanță între el și evenimentele și modelele de comportare ale trecutului pe care le evocă. O astfel de atitudine științifică — inițial rezervată, chiar sceptică sau ipotetică — o propune Brecht actorului, pentru ca treptat, pe măsura efectuării experimentelor cu personajul, să se ajungă dacă nu la o certitudine, măcar la un stadiu problematic, care să frământă mintea spectatorului, să-l facă să gândească, scoțându-l din rutină și conformism. Că avem dreptate, tâlmăcind astfel tehnica propusă, o arată înseși cuvintele lui Brecht, care subliniază că scopul efectului de inde-

părtare sau de distanțare nu-i decit „de a arăta lumea într-o manieră interpretabilă”.

Teatrului cu adevărat dramatic al lui Stanislavski, Brecht îi opune un nou fel de teatru, pe care îl denumește *teatrul epic*. Nici Brecht nu disprețuiește emoțiile, care stau la baza teatrului celălalt, dar le vrea suscitade pe o cale de-a dreptul intelectuală, așa cum se întâmplă, să zicem, cu spectatorii care asistă la teatrul de idei al lui Ibsen sau Shaw, al lui Tolstoi sau Cehov.

Sînt într-adevăr atit de opuse cele două teorii confruntate în revista „Le Théâtre dans le Monde”? Nu credem, dacă ne gândim că și Stanislavski cerea actorului să judece „situațiile propuse”, să desprindă supratema, adică problemele și ideile călăuzitoare ale textului, să-și păstreze — chiar în momentele de contopire cu personajul, de trăire a gândurilor și acțiunilor lui — controlul rațional. Oare, actorii lui Stanislavski nu luau atitudine critică față de personaje, nu le înfățișau calitățile și defectele, nu subliniau aspectele pozitive și negative ale eroilor? Spectatorii lui Stanislavski nu erau îmboldiți să cugete, să simtă, să iasă din rutina traiului cotidian? Diferența constă în aceea că Brecht cere, pe de o parte, ca actorul să pornească mai vădit la judecarea personajului său și a situațiilor de pe scenă, să fie un fel de „rezoner” și om de știință, care să citeze, să comenteze, să povestească de la un registru mai înalt (tocmai ceea ce propusese mai înainte Diderot), iar, pe de alta, ca regia (împreună cu actorii) să evite iluzia realității, a concretului firesc și, aparent, spontan pe care le asigurau și le asigură cu o deosebită măiestrie regizorii și actorii emuli ai neîntrecutului Stanislavski.

Această evitare a iluziei realității constituie punctul nevralgic al controversei și aici tehnica propusă de Brecht își are unele posibilități, dar și limitele, spre deosebire de mai larg valabila concepție a lui Stanislavski. Într-adevăr, dacă pentru unele piese de Shaw — să zicem *Cezar și Cleopatra*, unde însuși autorul, în reacția sa antiromantică, dezeroizează pe eroii istoriei și apelează mereu la inteligența critică a spectatorilor — sau pentru piese de Ibsen, Hauptmann, Strindberg și Pirandello — de pildă, *Șase personaje în căutarea unui autor* — metoda propusă de Brecht poate fi valabilă, nu tot la fel poate fi pentru marile drame, tragedii și comedii, unde autorii, de la Shakespeare la Goethe, de la Tolstoi la Cehov și de la Gogol la Caragiale, au pus în viața personajelor destule idei în stare să-și dovedească singure valențele, faptele de viață ale acestor personaje fiind atit de consistent și semnificativ împlinite de către dramaturgi, încit să poată înlătura necesitatea oricărui proces de lămurire, subliniat prin

„distanțare”, prin vreun exces de intelectualizare.

Cum văd cei doi comentatori controversa Stanislavski-Brecht? Jean-Louis Barrault caracterizează punctul de vedere al lui Stanislavski ca fiind în primul rînd al unui actor, pe cînd cel al lui Brecht e punctul de vedere al unui dramaturg. Primul cere sinceritate deplină și iluzie, celălalt, promovînd „valori mai reci”, ocolește iluzia și cere actorului său să facă mai mult un fel de lectură cu personajul, decît să-l intrupeze. Barrault prețuiește mai mult, firește, pe Stanislavski, despre care spune că e „artist cu singe cald”, urmărind valori pozitive, dar că și-ar fi făcut cam prea multe iluzii despre intruparea totală a actorului în personaj. Cit despre metoda lui Brecht, ea conține cîteva adevăruri.

Actorul englez Michael Redgrave, recunoscînd lui Stanislavski și lui Brecht meritul că se adresează masei, afirmă că amîndoi caută să pregădească pentru public textul piesei. Dar pe cînd Hollywoodul, zice Redgrave, pregădează textele, eliminînd orice comentariu social, autentic, Brecht — ca și Shaw — impune cu forța substanța unei piese, folosind mijloace didactice și dialectice. Sistemul lui Stanislavski îi pare mult mai de preț actorului englez, interpretul a-titor roluri capitale, de la Lear și Prospero la eroul din filmul *Suflete impietrite* („Browning version”). El susține că metodele lui Stanislavski dau roade, mai ales cînd personajele sînt unitare și clar definite. Redgrave face interesanta observație că în multe piese cu personaje pline de contradicții, cum este Prospero din *Furtuna*, autorul dramatic completează aceste personaje cu altele și astfel adevărul se desprinde nu din fiecare personaj, ci din întregul piesei. Prospero este completat cu Ariel și Caliban, cu aspectele luminoase și cu cele obscure ale naturii omenești, iar Lear capătă coeziune prin Kent, Gloucester, Edgar etc. Prin această observație, reiese limpede că regizorul și nu actorul asigură, în asemenea cazuri, semnificația spectacolului — și mai mult decît regizorul, dramaturgul însuși.

Redgrave apreciază unele puneri în scenă ale lui Brecht, dar realizările actorilor săi buni nu-i par mai bune decît ale aceluia care aplică alte metode.

După cum vedem, controversa se poartă mai mult asupra procedeelor, și nu asupra năzuințelor progresiste, ce apar cu prisosință din expunerile celor două teorii. Să nu uităm însă că, pe cînd Stanislavski a oferit lumii un sistem complex (chiar dacă nu a reușit să-l scrie pe de-a-ntregul), Brecht propune mai mult o tehnică și cîteva obiective parțiale, desigur nu ne-

glijabile în intenționalitatea lor, dar obiective care pot fi lesne accentuate în cadrul sistemului stanislavskian, dacă îl privim ca pe o creație vie, mereu susceptibilă de înnoiri și împliniri, așa cum și este pentru toți acei ce fug de încremenirea dogmatică și de rutina care tocește și șterge relieful adevăratelor semnificații.

Petru COMARNESCU

Shakespeare în China

A comunica cititorului și spectatorului chinez sensurile adînci ale creației shakespeareiene este un lucru neasemuit dificil. Deși de o valabilitate universal umană, personajele lui Shakespeare, conflictele care le pun față în față, cadrul în care evoluează au un specific cu puternice aderențe la o anumită tradiție istorică, socială și culturală, a lumii elisabetană în special. Transpunerea textelor lui Shakespeare într-o limbă — și, implicit, însușirea lor de către o cultură — cu tradiții proprii atît de străvechi și originale, cum sînt cele ale poporului chinez, ridică de aceea greutăți, la prima vedere, insurmontabile.

De altfel, așa se și explică de ce primele traduceri din Shakespeare în limba chineză sînt relativ recente: ele au fost făcute acum aproximativ 50 de ani în limba arhaică și se datoresc talentului și migalei lui Lu Hsun, părintele literaturii chineze moderne, care — totodată — are meritul de a-l fi făcut cunoscut publicului chinez și pe Cehov, tot prin traduceri în limba arhaică.

Primele încercări de a reda textele shakespeareiene într-o limbă care să fie pe înțelesul unui număr cit mai mare de oameni au fost întreprinse în perioada 1920—1930, impulsul pentru aceasta fiind dat de mișcarea inițiată în acea vreme, pentru o literatură destinată poporului. Dramaturgul Tien Han a tradus atunci *Hamlet* și *Romeo și Julieta*. O mare dificultate întîmpinată la talmăcirea lui Shakespeare a fost aflarea corespondențelor la nenumăratele imagini de duh, glume, jocuri de cuvinte, care abundă în piesele marelui dramaturg, populate de atîtea tipuri de hîtri, de bufoni filozofanți și filozofi ridicoli, precum și transpunerea pentaiambilor în forma poetică proprie literaturii chineze. Totuși, treptat-treptat, s-au găsit soluții. Tsao Wei-Feng, specialist shakespeareian și profesor de literatură engleză, a transpus 20 dintre cele mai cunoscute opere ale marelui Will, printre care și *Othello*. Cele mai mari merite îi revin însă, fără îndoială, lui Ciu Șeng-hao, un