

vrea să fie și de fapt este. E o ființă transparentă, totul se vede și se observă, nimic nu poate fi disimulat. Și-ar dori să disimuleze dar nu poate... și se vede că încearcă; probabil că ridicolul său tocmai de aici provine, din umanitatea sa. În nici un caz nu e un prost. Poate fi chiar foarte inteligent, însă vulnerabilitatea îl transformă într-o ființă ridicolă, ceea ce-l face de fapt să fie clovn. [...] Sunt persoanele cele mi indicate pentru a se afla într-un loc greșit în momentul cel mai inoportun.” (Hernán Gené – „Un exercițiu de clovni”). În *Horiații și Curiții* de la Abadía, eroii spectacolului sunt cinci actori-clovni, fiecare interpretând mai multe roluri; pleacă la luptă și mor mare parte dintre ei, neștiind nici de ce și nici pentru ce. Se vânează unul pe altul, se ascund și fug, totul exprimat printr-o candoare și inocență fermecătoare. Tragismul spectacolului este cu atât mai mare cu cât îl percepi răsând. Spectacolul impresionează prin imaginație și talent combinate cu multă, multă muncă. Actorii-clovni mânuiesc obiectele cu o dezinvoltură impresionantă, cântă, merg pe patine cu roțile, joacă și se joacă. Un spectacol care, în momentul în care s-a terminat, ți-ai dori să înceapă din nou.

**Teatro de la Abadía, Madrid – Sobre Horacios y Curiacios, de Bertolt Brecht. Regie și dramaturgie: Hernán Gené. Costume: Pepe Uría. Decoruri: Deborah Macías. Iluminare scenică: Pedro Yagüe. Muzică: Wladimir Wagener. Cu: Luis Bermejo, Julio Cortázar, David Luque, Markos Marín, Ramón Merlo, Daniel Moreno.**

## Scrisoare adresată de Bertolt Brecht unui actor (fragment)

Constat că multe dintre enunțurile mele despre teatru au fost de numeroase ori înțelese greșit; și constat asta mai ales din scrisorile și textele ce sunt în acord cu ideile mele. Mă simt așa cum s-ar simți un matematician citind: „sunt totalmente de acord cu dumneavoastră: doi și cu doi fac cinci.” Cred că multe dintre tezele mele au fost greșit interpretate pentru că am considerat subînțelese varii premise importante, în loc să le fi formulat.

Mare parte dintre aceste enunțuri, dacă nu chiar toate, le-am scris sub formă de observații incluse în textele mele dramatice, pentru a obține o interpretare adecvată a respectivelor texte. Asta explică tonul pe care-l au, mai degrabă sec și profesional, la fel cum ar descrie un sculptor explicând cum trebuie așezată o statuie, în ce loc să fie pusă, pe ce fel de pedestal... În definitiv, sunt pur și simplu instrucțiuni. Destinatariilor, ce probabil așteaptă ceva care să-i lumineze în ceea ce privește intenția artistului în momentul creării sculpturii, nu le rămâne altceva de făcut decât să se chinuie și să tragă singuri concluziile din această listă seacă de indicații practice.

Să luăm ca exemplu descrierea tehnicii de interpretare.

Evident, tehnica este un instrument indispensabil în artă și pentru asta este necesară descrierea modului de a o obține și de a o concretiza artistic, în special atunci când arta – cum e cazul Germaniei – a traversat cincisprezece ani de barbarism. Însă nici nu poate fi vorba de ceva ce se poate învăța și aplica cu

răceală; nici măcar cursurile de dicție – atât de necesare majorității actorilor noștri – nu se pot considera ca fiind ceva rece și mecanic.

Actorul, de exemplu, trebuie să știe să vorbească limpede, însă asta nu e pur și simplu o chestiune de consoane și vocale, ci, în plus, și mai mult decât orice, e o chestiune de sens. Dacă actorul nu va învăța, în același timp, să exprime sensul vocabulelor sale, atunci se va limita la o articulare mecanică a sunetelor, ceea ce le va distruge întreaga semnificație, în ciuda rostirii perfecte. În plus, conceptul de claritate are diferențe și gradații, altfel spus, fiecare clasă socială își are propriul concept de claritate: un țăran poate vorbi clar în comparație cu alt țăran, însă limpezimea pronunției lui poate fi distinctă de cea a unui inginer. Asta înseamnă că actorul ce studiază dicția trebuie să aibă grijă ca, în același timp, să-și mențină constant discursul maleabil și flexibil; nu poate pierde din vedere nici o clipă autenticitatea limbajului oamenilor.

O altă problemă este cea a dialectelor. Sub nici o formă, aspectul tehnic nu poate fi lăsat deoparte de considerațiile generale. Limbajul nostru teatral se bazează pe canoanele germanei „elevate“, însă cu timpul s-a manierizat și înăsprit, ajungând să se convertească într-o germană închisă în ea însăși, ce și-a pierdut flexibilitatea proprie limbajului de uz cotidian. Nimeni nu-și dorește să interzică utilizarea unui limbaj „elevat“ în teatru, adică să împiedice dezvoltarea propriului său limbaj – ceea ce numim noi limbă teatrală –, dar trebuie să fie întotdeauna o limbă predispusă dezvoltării, bogată și vie. Poporul vorbește în dialect și îl utilizează pentru a-și exprima spiritualitatea sa intimă; atunci, cum ar putea actorii noștri să întruchipeze poporul și, totodată, să i se adreseze direct fără a-i utiliza dialectul nativ și fără a-i reda în limbajul teatral ceva din inflexiunile dialectului său?

Alt exemplu: actorul trebuie să învețe să-și controleze vocea, nu poate rămâne afon; cu timpul, trebuie să fie capabil de a interpreta un bărbat ce, condus de pasiune vorbește sau țipă cu glas sforăitor. În așa fel, încât, în timpul repetițiilor să nu prejudicieze „jocului“ propriei interpretări. Dacă în educarea artistică a actorilor uităm pentru o clipă că misiunea actorului este de a reprezenta oameni vii, vom avea ca rezultat o interpretare formalistă, goală, exterioară și mecanică.

Asta îmi dă posibilitatea de a răspunde la întrebarea dacă efortul pe care-l pretind actorului de a nu se transforma complet în personajul său, ci de a rămâne, ca să spunem așa, împreună cu el într-un raport critic sau laudativ, nu riscă să transforme interpretarea într-un fapt pur artificial, apropiat dezumanizării. Dacă modul meu de a scrie a fost uneori înclinat să considere lucrurile subînțelese, de a lăsa impresia asta, să fiu blestemat de o mie de ori. Extrem de indoielnică a fost ideea conform căreia pe o scenă de teatru realist trebuie să existe oameni vii, din carne și oase, plini de contradicții și pasiuni, cu caracteristici evidente în modul de a acționa și de a vorbi. Scena nu este un ierbar, nici un muzeu de zoologie plin de exemplare disecate. Actorul trebuie să fie capabil de a crea acești oameni (dacă ați fi putut viziona spectacolele noastre, i-ați fi putut vedea pe acești oameni, ce sunt oameni nu în ciuda principiilor noastre, ci exact datorită lor!).

Fără îndoială, se poate întâmpla ca actorul să se transforme complet în personajul său, cu intenția de a obține o naturalitate evidentă, un evident „nu putea fi altfel“, ajungând până la un punct în care spectatorului nu-i mai rămâne alt

remediu decît să-l accepte așa cum este, cu inevitabila și sterila propoziție „înteleg totul, îi iert totul“, tipică în special teatrului naturalist.

Noi, cei ce ne dedicăm întreaga energie pentru a transforma atât natura umană cât și natura în general, trebuie să descoperim calea ce ne va permite să prezentăm omul din perspectiva transformării sale datorată intervenției societății. Asta presupune din partea actorului o deplasare totală a unghiului său de vedere, opus principiului teatral conform căruia omul nu putea fi diferit de ceea ce este, și care – atât în ciuda societății cât și a lui însuși – trebuia să rămână așa pentru totdeauna: „indiscutabil uman“, „conceput de natură în acest fel și nu în altul“, etc. Schimbarea unghiului de vedere pe care trebuie să-l realizeze un actor nu e o operație rece, mecanică: nimic din ceea ce este rece și mecanic nu poate avea vreo legătură cu arta; această operație este de natură artistică. Fără o relație afectivă cu noul său public, fără un entuziast interes pentru progresul umanității, nu îi va fi posibilă această schimbare.

Din acest punct de vedere, mișcările scenice, ce au loc în teatrul nostru, nu sunt imagini sau efecte „pur estetice“, ce au ca scop frumusețea exterioară, ci fac parte dintr-o activitate teatrală ce tratează teme importante pentru o societate nouă; fără o înțelegere profundă și un consens puternic în jurul noii structuri a relațiilor interumane, ele nu vor putea fi tratate.

Traducere de Ioana ANGHEL (după revista *Theater Arbeit*, Berlin, 1961)

## „Timpul purității a trecut...“ Festivalul de Dans și Teatru de la Göteborg

20–29 august 2004

Disponibilitatea companiilor și a publicului de a călători de-a lungul verii face ca lunile iulie și august să abunde, de-a lungul întregii Europe, în festivaluri de teatru. Și nu mă refer doar la Avignon, care are loc în iulie sau la Edinburgh, care se desfășoară în august, ci la multe altele, cum ar fi Festivalul de Teatru Clasic de la Merida, din Spania, ori la cel dedicat teatului și dansului de la Göteborg din Suedia. În rândurile ce urmează, ne vom referi la ultimul, aflat la cea de-a șasea sa ediție, ce anul acesta s-a derulat între 20 și 29 august. Cu caracter internațional, Festivalul de la Göteborg încearcă să prezinte spectacole ce combină teatrul și dansul contemporan cu ciroul și muzica: „Timpul purității a trecut, era impurității se impune. Separația genurilor se șterge, specificitatea artelor se anulează. Sfârșitul de secol va fi acela al îngemănării lor.“ (George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*. Spectacole precum *Foi* (prezentat de compania belgiană „Les Ballets C. de la B.“), *Togué* (semnat de Carlotta Ikeda) ori *Cirque and The Story of Auguste* (spectacol de teatru și circ produs de compania Cie Cirque din Franța) au impresionat publicul Festivalului prin bogăția ideilor și prin imaginația debordantă, rezultate tocmai din acest sincretism al artelor.