RUDOLF STEINER
MARIE STEINER-VON SIVERS

MODELAREA VORBIRII ȘI ARTA DRAMATICĂ

III
MODELAREA VORBIRII ȘI ARTA DRAMATICĂ

GA 282

Un ciclu de conferințe, ținut în Dornach,
între 5 și 23 septembrie 1924
Aforisme despre arta actorului
Răspunsuri la întrebări, Dornach, 10 aprilie 1921
Marie Steiner: Curs de vorbire pentru participanții la
Cursul dramatic, Dornach, 2 la 4 septembrie 1924

CUPRINS

CUPRINS PE LARG 5

CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ 13

CONSIDERAȚII AFORISTICE REFERITORARE LA ARTA ACTORULUI 19

MARIE STEINER-CURS DE ARTA VORBIRII [Nota 25] 46

Pentru participanţii la cursul de artă dramatică 46

I. 46

II 49

III. 52

IV. 56

PARTEA I. Despre arta propriu-zisă a modelării vorbirii ..64

CONFERINȚA I Modelarea vorbirii ca artă 64

CONFERINȚA A II-A Cele şase revelări ale vorbirii 88

CONFERINȚA A III-A Vorbirea ca gest modelat 110

CONFERINȚA A IV-A Căi ce duc spre stil, provenind din organismul vorbirii 129

CONFERINȚA A V-A Secretul artistic al maestrului: Nimicirea materialului prin formă 148

CONFERINȚA A VI-A Simţul pentru sunet şi cuvânt în opoziţie cu simţul pentru sens şi idee.....164

CONFERINȚA A VII-A Ilustrarea câtorva aspecte privind practicarea modelării vorbirii.....186
PARTEA A II-A Arta regiei şi a scenografiei.....211
CONFERINȚA a VIII-a Adaptarea interioară la vorbirea imaginativă şi modelată plastic.....211
CONFERINȚA A IX-A Stilul în gest.....236
CONFERINȚA A X-A Caracterul misterial al artei dramatice.....262
CONFERINȚA A XI-A Gestul şi mimica născute din modelarea vorbirii.....279
CONFERINȚA A XII-A Dramaturgie artistică Dispoziţii sufleteşti stilizate.....295
CONFERINȚA A XIII-A Tratarea operei literare ca partitură Caracteristicile şi configuraţia modelării artistice a piesei de teatru.....325
CONFERINȚA A XIV-A Decoraţia scenică Stilizarea prin culoare şi lumină.....343
PARTEA A III-A Arta actorului şi restul omenirii.....358
CONFERINȚA a XV-a Esoterismul interpretului de pe scenă.....359
CONFERINȚA A XVI-A Mânuirea interioară a elementului dramatic şi scenic Destin, caracter şi acţiune.....378
CONFERINȚA A XVII-A Modul de a simţi sunetele vorbirii.....398

CONFERINŢA A XVIII-A Modelarea sunetelor articulate ca revelare a formei umane Educarea respiraţiei 415

CONFERINŢA A XIX-A Cuvântul ca modelator.....431

MARIE STEINER Cuvânt înainte la ediţia I.....452

Cuvânt înainte la ediţia a II-a.....461

INDICAŢII 466

DESENELE ŞI NOTAŢIILE ORIGINALE DE PE TABLĂ.....479

CUPRINS PE LARG

Cuvânt înainte la ediţia în limba română

Rudolf Steiner

Consideraţii aforistice referitoare la arta actorului — *Dornach, 10 aprilie 1921*

Răspunsuri la întrebările puse de participanţii la cursul de artă dramatică

Marie Steiner

Curs de arta vorbirii, pentru participanţii la Cursul de Artă Dramatică — *Dornach, 2 - 4 Sept. 1924*

PARTEA I. Despre arta propriu-zisă a modelării vorbirii

CONFERINŢA ÎNTÂI — *Dornach, 5 septembrie 1924*

Modelarea vorbirii ca artă. Stilul în arta modelării vorbirii. Sunetul articulat ca revelare a spiritului. Genurile liric, epic, dramatic. Vocalizare şi consonantizare. Cele cinci exerciţii de gimnastică ale vechilor greci.

CONFERINŢA A DOUA — *Dornach, 6 septembrie 1924*

Cele şase revelări ale vorbirii. Introducerea gestului în vorbire, cu scopul de a-i da acesteia calităţi plastice şi

calităţi muzicale. Gestul în raportul său faţă de cosmos. Mişcările mimice de pe scenă ca reflexe ale celor cinci exerciţii de gimnastică în stil grecesc. Studierea modelării cuvântului cu ajutorul gestului. Simţul pentru dispariţia gestului în sunet.

CONFERINŢA A TREIA — *Dornach, 7 septembrie 1924*

Vorbirea ca gest modelat. Proza actuală – o creaţie a culturii bazate pe forţele capului. Hexametrul. Troheul şi iambul. Drama stilizată şi drama de conversaţie.

CONFERINŢA A PATRA — *Dornach, 8 septembrie 1924*

Căi ce duc spre stil, în modelarea vorbirii şi în modelarea dramatică, avându-şi punctul de plecare în organismul vorbirii. Versul alexandrin: un compromis între proză şi modelarea poetică. Căi ce duc în mod firesc de la naraţiune la creaţiile dramatice: trohei cu tentă dramatică. Dramaturgia spirituală cu tentă epică – formă de trecere spre dramaturgia materială. Scene din fragmentul „Faust" de Lessing.

CONFERINŢA A CINCEA — *Dornach, 9 septembrie 1924*

„Prin urmare, adevăratul mister artistic al maestrului constă în faptul că el distruge materialul prin formă." (Schiller) Biruirea materialului, sentimentului şi senzaţiei prin modelare, prin imagine şi ritm. „Iphigenia" lui Goethe. Trecerea de la sentiment la modelare. Forţele modelatoare ale organizării umane. Organismul vorbirii şi modelarea organelor.

CONFERINŢA A ŞASEA — *Dornach, 10 septembrie 1924*

Simţul pentru sunet şi cuvânt, în opoziţie cu simţul pentru sens şi idee. Cuvântul în modelarea sa, mimica, gestul. Înţelegerea în ascultare. Ascultarea în înţelegere.

Vocalism şi consonantism. Sunetul vocalic redă o trăire interioară a sufletului, consoana redă încercarea sufletului de a imita în forma sunetului un proces exterior sau un obiect exterior.

CONFERINŢA A ŞAPTEA — *Dornach, 11 septembrie 1924*

Câteva exemple ilustrând felul cum se realizează în mod practic modelarea vorbirii. Scene din drama „Danton şi Robespierre" de Hamerling. Atmosfera e luată din modul de tratare a sunetelor.

PARTEA A II-A Arta regizorală şi scenică.

CONFERINŢA A OPTA — *Dornach, 12 septembrie 1924*

Adaptarea interioară la vorbirea în imagini şi modelată plastic. Naturalismul nu este adevăr artistic. Stilizarea necesară a unui personaj cum este „Riccaut de la Marlinière" al lui Lessing. În arta scenică trebuie să tindem iarăşi spre o modelare a cuvântului însuşi, în loc de a lăsa să „transpară" prin el idei. Spre deosebire de valoarea artistică proprie a cuvântului, în arta teatrală interpretarea personajelor trebuie să provină de la mimică, de la gesturi. Instruirea actorului începe cel mai bine prin gimnastica practicată în stilul vechilor greci. În învăţarea conştientă trebuie să amestecăm un element instinctiv. Să nu dăm indicaţii, ci impulsuri, sugestii.

CONFERINŢA A NOUA — *Dornach, 13 septembrie 1924*

Stilul în gest. Puncte culminante în ceea ce priveşte modelarea artistică a vorbirii: „Ifigenia" şi „Tasso" de Goethe. Încercarea lui Goethe, în piesele „Fiica naturală" şi „Pandora", de a trece la imaginea scenică. În teatru, imitarea vieţii e diletantism. Trebuie să reapară simţul

pentru stil. O îmbinare conştientă dintre gest şi modelarea cuvântului duce la apariţia stilului artistic.

CONFERINŢA A ZECEA — *Dornach, 14 septembrie 1924*

Caracterul misterial al artei dramatice. Cuvântul modelat artistic ca revelare fiinţială a întregului om. Arta misterială urmărea întreaga interpretare până la nivelul acelor impulsuri care pătrund în om din lumea spirituală, dar şi impulsurile spirituale până la nivelul detaliilor materiale. Individualizarea formei muzical-plastic-picturale a cuvântului, în corurile greceşti, până acolo unde ea putea să însemne întregi fiinţe divine. Trăirea divinului de către om. Când n-a mai putut percepe contururile zeilor, omul s-a aşezat el însuşi în locul lor. El s-a aşezat însă, mai întâi, ca zeu, ca Dionissos. Şi în Evul Mediu arta teatrului se naşte din cult. În loc de a se înfăţişa pe scenă fiinţe divine, acum sunt înfăţişate probleme sufleteşti. Trăirea umană cea mai lăuntrică a fost introdusă în modelarea vorbirii, în interpretarea bazată pe gesturi.

CONFERINŢA A UNSPREZECEA — *Dornach, 15 septembrie 1924*

Gest şi mimică izvorâte din modelarea vorbirii. Tehnica artei actoriceşti. Mimica şi gestica nu trebuie să fie exersate altfel decât însoţite de atmosfera unui sunet, întreaga exersare corporală fizică a mimicii şi gesturilor pornind de la vorbirea modelată plastic. Aplicarea euritmiei. Înţelegerea vorbirii ca fiind ceva religios şi a aspectelor de mimică – gestică legate de aceasta. Sentimentul despre locul central al omului în univers.

CONFERINŢA A DOUĂSPREZECEA — *Dornach, 16 septembrie 1924*

Dramaturgie artistică. Dispoziţii sufleteşti stilizate. Stilul de atmosferă creat de Schiller în „Maria Stuart”.

Actorul trebuie să-şi dezvolte stilul pornind de la stilul creaţiei literare respective. Imaginea scenică trebuie stilizată în mod corespunzător cu dispoziţia sufletească.

CONFERINŢA A TREISPREZECEA — *Dornach, 17 septembrie 1924*

Tratarea operei literare ca partitură. Caracteristica şi configuraţia modelării piesei. O lucrare dramatică scrisă e ca o partitură. La fel ca interpretul muzical, actorul trebuie s-o creeze din nou. Scala vocalelor dă coloritul afectiv. Groază, compasiune, admiraţie – în cazul tragediei; curiozitate, îngrijorare, satisfacţie – în cazul comediei.

CONFERINŢA A PAISPREZECEA — *Dornach, 18 septembrie 1924*

Decorul de pe scenă. Stilizarea prin culori şi lumini. Aristotel. În definiţia dată de el tragediei, trăieşte un reflex a ceea ce a avut loc în misterii pentru însufleţirea oamenilor. Catharsis prin vieţuirea sunetelor vorbirii. Teatrul trebuie să redevină o trăire reală a sufletescului uman întrupat în vorbire şi în gest. Aspectul scenei trebuie să fie în concordanţă cu aceasta. Stilizarea decorului. Decorul scenic e gata de-abia când e străbătut de luminile scenei şi când îl privim împreună cu ceea ce se petrece pe scenă. El nu cere o stilizare a formelor şi liniilor, ci o stilizare a culorilor şi luminilor. În culoare trăieşte ceva sufletesc. Personajele trebuie să-şi comunice culorile şi sunetele prin costumaţie; luminile trebuie aranjate conform cu dispoziţiile personajelor, iar decorurile conform cu cerinţele situaţiei generale.

PARTEA A TREIA Arta actorului şi restul omenirii

CONFERINŢA A CINCISPREZECEA — *Dornach, 19 septembrie 1924*

Esoterismul interpretului scenic. El e baza elaborării artisticului, care trebuie luat din lumea spirituală. Fără esoterism apare rutina, manierismul sau un naturalism neartistic. Actorul trebuie să fie un instrument şi să poată cânta pe organizarea propriului său trup, dar şi om care simte şi nutreşte interes faţă de tot ce există. El trebuie să poată lua parte cu toată forţa la ceea ce a devenit obiectiv de-abia prin modelare. Prin interiorizare îşi va cuceri mobilitatea artistică. Un mijloc de atingere a acestui scop este acela de a-şi aminti plăsmuirile viselor, de a aşeza mereu, în mod conştient, în faţa sufletului, trăirile lui vii. Gestul scenic trebuie luat din trăirea sufletească, din vieţuirea bazată pe sentiment a dramei ca întreg, din contemplarea ca de vis a panoramei de ansamblu. Imaginaţiile, imaginile şi fanteziile ţin de esenţa artei actoriceşti.

CONFERINŢA A ŞAISPREZECEA — *Dornach, 20 septembrie 1924*

Mânuirea lăuntrică a operei dramatice şi a elementelor ce ţin de interpretarea scenică. Destin, caracter şi acţiune. Dezvoltarea istorică a artei dramatice. Vechea dramă a adus pe scenă acţiunea copleşitoare a destinului. Destinului i se alătură cel de al doilea element, caracterul. În locul vechilor măşti iau naştere măştile caracterelor. Treptat, din ceea ce e tipic se dezvoltă elementul purtător al caracterului individual. Dispare acţiunea suverană a destinului şi pe scenă e înfăţişată acţiunea determinată de caracter. Din destin şi caracter, luate împreună, ia naştere acţiunea. În şcoala de actorie ar trebui să existe un fel de instruire a studenţilor în domeniul istoriei, care să atragă atenţia şi asupra acelor vremuri în care, la începutul erei conştienţei, din drama destinului se dezvoltă drama de caracter, în multe cazuri

cu un umor elementar, popular. Comedia propriu-zisă a putut să ia naştere de-abia din sfera caracterologică; aceasta se pregăteşte în sânul civilizaţiei romane. Grecii aveau piesa satirică, dar nu umorul cel ce eliberează viaţa. Dacă un asemenea studiu e asimilat sufleteşte, se dezvoltă dispoziţia interioară şi sentimentul de care avem nevoie spre a proceda în mod just în ceea ce priveşte opera tragică, maiestoasă, pe de o parte, şi opera comică, pe de cealaltă parte. Sprijin meditativ prin două exerciţii.

CONFERINŢA A ŞAPTESPREZECEA — *Dornach, 21 septembrie 1924*

A simţi materialul sunetelor articulate al vorbirii. În timpul pregătirii sale profesionale, actorul ar trebui să simtă, în modelarea vorbirii, procesul interior real: felul cum corpul astral al omului îl ia în stăpânire pe cel eteric şi cum în întregul corp al vorbirii se eliberează parcă un al doilea om, care se ridică deasupra trupului şi trăieşte în vorbire. Exerciţiile pentru dezvoltarea facultăţii de a simţi sunetele vorbirii ne pot ajuta să pătrundem în misterul cuvântului. În aceasta constă un esoterism special al modelării vorbirii. Trebuie să dezvoltăm în noi un mod de a privi şi simţi spiritual, pentru ca arta să se poată cufunda în elementul ei propriu-zis.

CONFERINŢA A OPTSPREZECEA — *Dornach, 22 septembrie 1924*

Modelarea sunetelor ca revelare a formei umane. Cum tratăm respiraţia. Sunt necesare două lucruri: voinţa de a ne adânci în primele elemente reale, bazate pe viaţa spirituală, ale modelării vorbirii şi ale modelării gesturilor şi voinţa de a sădi în inimile noastre, prin situarea teatrului pe rolul vieţii umane întregi, un mod de a gândi şi simţi impregnat de spiritualitate. În forma umană lumea se revelează în modul cel mai important, cel mai puternic.

Omul se revelează însă în modelarea cuvintelor şi a sunetelor. Sunetele sunt zeii care ne dau învăţătură în legătură cu modelarea vorbirii. Dar modelarea vorbirii se bazează pe consumarea aerului existent în plămâni. În timp ce recităm sau declamăm, nu avem voie să inspirăm, înainte să se fi consumat aerul din plămâni. Metodă de vindecare pentru bâlbâiţi. Dar noi trebuie să fim în stare să aducem o veneraţie religioasă în întâmpinarea acestor fiinţe divine care sunt învăţătorii noştri, sunetele vorbirii, fiindcă în ele zace, la origini, o întreagă lume. Dacă introducem religiozitate în arta actorului, vom fi în măsură să trecem peste pericolele ce zac în activitatea artistică, ba chiar peste elementul de corupere a moralei, care poate să însoţească o asemenea activitate.

CONFERINŢA A NOUĂSPREZECEA — *Dornach, 23 septembrie 1924*

Cuvântul ca modelator plastic.

Sistemul sunetelor vorbirii, în ansamblu, constituie tot ceea ce, pornind din organele vorbirii, se află în legătură cu întreaga organizare umană. Ca organism luat în ansamblu, vorbirea este un om care simte plenar. Vorbirea devine pentru noi din ce în ce mai obiectivă, mai concretă. Dacă actorul se transpune cu totul în simţirea sunetelor, îl va despărţi un abis de spectatorul care cunoaşte doar semnificaţia sensului, dar nu şi semnificaţia sunetelor. Şi atunci arta lui devine într-adevăr un fel de oficiere a unei jertfe, prin care spiritualul e introdus în lumea fizică.

CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Cu greu am putut renunța la o prezentare mult mai amplă a acestei cărți și a motivațiilor mele pentru editarea acestui ciclu de conferințe în limba română, dat fiind impactul la nivel de revelație pe care a avut-o, asupra vieții mele profesionale, această carte, împreună cu alte două volume care sper că vor putea urma, și, sigur, corelate cu întregul sistem de gândire promovat și elaborat de autor, pe care, în continuare îl consider, din câte cunosc de referitoare la încercarea omenirii de a defini rolul artei și al artistului în viitor, ca având viziunea cea mai profundă și modernă. Acest sistem atribuie, în concret, artistului dramatic, cea mai înaltă și onorantă misiune, și anume aceea de a reda omului clarvederea pierdută, de a ridica spectatorul la poziția de inițiat care, cu ochiul percepției lumilor suprasensibile, contemplă aceste lumi însuflețite în interacțiunea lor vie cu lumea terestră și cu omul aflat în desfășurarea destinului său, misiune pe care, de altfel, la origine, arta teatrală a exercitat-o din plin, dar pe care, pe drumul parcurs din vremurile de profundă spiritualitate până la percepția pe deplin materialistă a lumii, arta noastră a înstrăinat-o complet și, odată ajunsă la pura copiere naturalistă a vieții, este pe cale de a-și pierde orice justificare și să devină, cu o viteză uluitoare și cu o isterică vigoare, malefică.

Am încrederea deplină că toți cei care năzuiesc cu sete disperată de a găsi o potecă pentru a ieși din această degradare dureroasă, cei care caută o îmbogățire profundă a artei dramatice și o reorientare de esență în atitudinea noastră față de vorbire și cuvânt, cei care vor să cunoască necesitățile obiective care au condus arta dramatică, arta

recitării şi arta declamării, de la originea lor sacrală la trivialitatea cu care deja ne-am obişnuit, cu care ne întâlnim chiar şi în evenimentele cele mai emancipate ale teatrului mondial actual, trivialitate care tinde să devină măsură, criteriu, obligativitate insuportabilă, critică vândută, sau confuză, comisie incompetentă şi premiu inacceptabil, cei care se vor apropia cu astfel de frământări de această carte, vor şti să aprecieze şi să aplice în arta lor, în mod adecvat, impulsurile date de autorul acestor conferinţe, acest Aristotel evoluat al timpurilor noastre. Aceste impulsuri slujesc unui spirit nou şi se pregătesc să pretindă de la omul modern, din ce în ce mai drastic, decizia lui individuală şi autonomă spre fapta spirituală conştientă şi liberă, spre gestul obiectiv şi benefic în toate domeniile, spre o atitudine sacră în actul artistic, spre drumul cunoaşterii nemijlocite a cosmosului spiritual, prin intermediul Logosului.

În acest sens înţeleg contribuţia mea modestă de a fi iniţiat şi sprijinit editarea acestei cărţi, categoric cu gândul, în primul rând, la colegii mei actori, dar, desigur, la toţi artiştii dramatici, la cei care iubesc arta scenică, dar le şi pasă de soarta ei, mai exact acei care, în arta lor, sunt disperat nemulţumiţi de sine însuşi, chiar dacă mulţi îi venerează ca pe zei care rup toate punţile, pornesc sihaştri şi preferă mereu singurătatea unui nou început în ciuda faptului că toţi îi deplâng ca pe morţi. Aceştia vor şti să înfrângă demonul venerării de sine care tâlhăreşte talentul şi corupe vocaţia, aceştia vor putea deveni preoţi ai artei, iniţiaţi şi mesageri ai spiritului viu, făcându-l pe acesta perceptibil în mod nemijlocit, şi din arta lor va străluci veneraţia faţă de misterul învierii. Pentru aceşti artişti autorul acestei cărţi poate fi călăuza în deşert. Tot astfel n-il prezintă Mircea Eliade: „….Trebuie să aşteptăm cărţile d-

rului Steiner, ca să căpătăm o disciplină şi o călăuză în cunoaşterea ocultă a lumii." [„Teosofie?"– Cuvântul, anul III, nr. 903, sâmbătă, 22 octombrie 1927.] , sau „…Pentru o conştiinţă tânără contemporană e preferabil să accepte sinteza antropozofică – decât incoerentele teozofisme….". [„Între Luther şi Ignaţiu de Loyola", – Cuvântul, anul III, nr. 903, sâmbătă, 22 octombrie 1927].

Acum ar mai fi, cred, de evitat câteva neînţelegeri majore care se pot ivi la un prim contact cu această carte şi cu acest autor.

În primul rând trebuie spus că pentru cei care vor să înţeleagă la dimensiunea deplină lucrurile care sunt prezentate aici, se recomandă studierea în prealabil a unor scrieri fundamentale ale autorului, în care se precizează noţiunile cu care se lucrează. Cel puţin ***Filozofia Libertăţii***, ***Ştiinţa Spirituală*** şi ***Teozofie*** trebuiesc, probabil, parcurse. Fără a face contact cu vocabularul folosit de autor şi cu sistemul de gândire sau cercetare spirituală, cu care lucrează, multe din problemele tratate rămân parţial sau complet nepătrunse, unele noţiuni vor apare dogmatice iar altele formulări poate chiar aberante.

Apoi se va observa că tocmai exerciţiile nu sunt transpuse în limba română. Aceste exerciţii sunt create de autor, în mod sublim, după considerente ample şi complexe, cu efecte profunde şi subtile asupra organismului vorbirii şi necesită o transpunere extrem de prudentă în limba în care urmează să fie aplicate, cu perioade lungi de verificare în exersarea concretă. O formă finală satisfăcătoare şi responsabilă, care ar putea fi tipărită, vom putea avea abia peste aproximativ şapte ani, or atâta nu aveam dreptul să mai aşteptăm cu tipărirea acestor conferinţe. Mai mult de atât. Chiar peste şapte ani, nu ne vom grăbi neapărat să tipărim exerciţiile, transpuse

cât de bine, pentru că odată apărute sub formă de tipar, ele capătă autoritatea unei finalităţi absolute, pe care, de fapt, nu ne vom fi câştigat încă mult mai multă vreme dreptul de a o pretinde.

Acestea toate însă nu înseamnă să ne mulţumim doar cu partea teoretică, analitică a acestor conferinţe; dimpotrivă: atât transpunerea şi verificarea cât şi exersarea propriu-zisă a exerciţiilor şi aplicarea lor artistică şi terapeutică se află, datorită unui grup de artişti entuziaşti, în cadrul Teatrului Logos, de un an de zile, în deplină desfăşurare.

Legat de aceste exerciţii şi de rostul lor suprem şi anume spiritualizarea vorbirii, apare şi un alt aspect important, care necesită, poate, o scurtă precizare. Vom găsi în repetate rânduri, când se vorbeşte de sunetele articulate, expresia „…dispoziţia sunetului…" pe care am preferat-o altor posibile traduceri a expresiei din original, –„Lautstimmung"–, care a fost creată special pentru a desemna faptul că fiecare sunet poartă în el o încărcătură spirituală, o esenţă etică, o fiinţă atmosferică, emoţională, o posibilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziţie. Aceste aspecte sunt pe larg tratate în carte, aşa că am ales o traducere care redă cât mai simplu şi exact expresia originală, considerând că nu este posibil, într-o singură construcţie de cuvânt să cuprindem toată amploarea acestui fenomen, şi că el trebuie înţeles, oricum, din expunerile date în această direcţie.

Un alt aspect ar fi fragmentele de texte literare citate, date drept exemple în forma lor originală, (germană, franceză, latină, gotică, dialect elveţian şi austriac) pentru faptul că numai aşa sunt valabile ca modele de demonstrare pentru nuanţele, care ţin de vorbire şi stil, luate în analiză. Sigur că nu va putea urmări aceste

demonstraţii cel care nu cunoaşte limba respectivă suficient de bine. O dificultate într-adevăr foarte stânjenitoare care, însă, poate fi ameliorată printr-o sfătuire temeinică cu cineva de specialitate, sau prin participarea la cursurile de introducere şi orientare în acest domeniu şi acest stil, organizate de Teatrul Logos.

Caracterul ştiinţific pe care îl poartă lucrarea de faţă şi insistenţa cu care ne îndeamnă autorul la analiză, la conştientizare, la reflectare asupra multor amănunte, aparent de ordin mai degrabă filozofic, poate trezi antipatie în temperamentul furtunos şi irascibil al câte unui artist dramatic, şi poate bloca sau descuraja disponibilitatea răbdătoare a cititorului, de a intra într-un dialog mai special cu propria conştiinţă estetică, având impregnat poate, prea adânc, în reflexele atitudinii sale faţă de arta noastră, preconcepţia: „Teatru înseamnă talent şi cam atât!", fără să chibzuiască suficient asupra faptului, cât de elementar dependent este talentul cel mai năstruşnic de revelarea lui prin mijloacele de expresie ale actorului: vorbirea, mimica, gestul, mijloace pe care nu le mai cultivăm de mult, ba chiar ne cam stânjenesc şi de aceea mai avem puţin şi le vom dispreţui, şi în dispreţul nostru faţă de mijloacele noastre de expresie, care sunt, totodată, şi elementele componente genetice ale identităţii artei noastre, ne pierdem şi talentul şi stilul şi arta. În încercarea de a preveni aceste tendinţe, autorul adoptă uneori metoda analizei şi face apel la înţelegerea raţională a fenomenelor, pentru ca din conştienţă să se nască o nouă încercare de a curma declinul total.

Nu numai că nu are voie să lipsească talentul, inspiraţia, adevărul, firescul, umorul, temperamentul, căldura, simţirea în toată amploarea şi nuanţarea ei infinită, şi nu trebuie să dispară vreodată râsul şi plânsul,

subtilitatea, extazul şi transfigurarea, harul de la Dumnezeu – noţiuni iubite de care ne-am legat toate speranţele estetice dar şi toate clişeele, manierismele şi comodităţiile artistice, dar dimpotrivă, este chemarea geniului timpului faptul că ele toate trebuiesc obligatoriu potenţate, înnobilate şi mântuite pentru o artă dramatică a viitorului prin reflectarea asupra impulsurilor oferite de ştiinţa spirituală modernă în general, şi pentru arta actorului în special, prin reflectarea şi vieţuirea intimă a Logosului înviat, spre a putea face perceptibilă manifestarea acestuia în lume.

Prin editarea acestei cărţi îmi exprim totodată şi convingerea că arta dramatică va trebui şi va putea să preia o responsabilitate mult mai amplă şi mai profundă în aceste timpuri de răscruce, în care va trebui să ne reuşească sinteza armonizatoare şi revelatoare de adevăr integral, dintre toate conceptele despre divin şi terestru, spre o atitudine integrală faţă de lume, în care polaritatea dintre materie şi spirit va fi găsit prin forţa conştienţei integral însufleţite, o majoră, suverană şi definitivă împăcare în toată gândirea, simţirea şi în toată înfăptuirea omului liber, integrat autonom într-o omenire trezită spre venerarea binelui, adevărului şi frumosului, deci al gestului sacral-artistic în toate domeniile de străduinţă umană. În caz contrar, mă tem că noi, curând, nu vom mai avea nici un motiv să credem că ne va ocoli, la începutul mileniului al treilea după Christos, confruntarea finală, care ar descinde omenirea în două regnuri diametral opuse în atitudinea lor faţă de lume şi o va plasa pe două poziţii evolutive total distincte şi izolate, pentru timpuri infinite, şi nu vom mai avea nici un spor să mai sperăm, naivi, că dragonul negaţiei, al încremenirii şi al minciunii, pe care cu toţii, ca nicicând, îl bănuim, nu va lansa, respirând sulful

întunecării spirituale ca niciodată, atacul final, disperat, ba chiar apocaliptic dacă ar fi, nu l-ar deranja, asupra credinţei şi cunoaşterii spirituale, asupra iubirii şi conştienţei, asupra a tot ce este frumos şi adevărat pe scena lumii şi sfânt în lumea scenei.

Ne vom opune prin Cuvânt!

București, 25.04.1999
Oswald Gayer

CONSIDERAȚII AFORISTICE REFERITORARE LA ARTA ACTORULUI

Răspunsuri la întrebări [Nota 1]

Dornach, 10 aprilie 1921

Această seară va fi dedicată discutării unor întrebări care mi-au fost puse de un cerc de artişti, de actori, şi la care voi da răspuns în această seară, din cauză că, în cadrul cursului nostru, nu s-a găsit altă parte din zi disponibilă; tot timpul fusese deja programat. Acesta e unul din motive. Celălalt constă din faptul că, după câte îmi e îngăduit să cred, măcar o parte din cele ce voi avea de spus în legătură cu aceste întrebări, ar putea să prezinte interes pentru toţi participanţii.

Prima întrebare care a fost pusă sună în felul următor:

Cum i se prezintă cercetătorului spiritual dezvoltarea conştienţei pe tărâmul artei teatrale şi ce sarcini rezultă de aici, în sensul necesităţilor de dezvoltare viitoare, pentru arta actorului şi pentru cei ce activează în cadrul ei?

Unele dintre lucrurile la care v-aţi putea aştepta deja acum, când răspund la această întrebare, se vor contura

mai bine în contextul altor întrebări, puse mai târziu. V-aş ruga, de aceea, să luaţi mai mult ca pe un întreg tot ceea ce voi avea de spus dincolo de răspunsul la această întrebare. Aici aş dori să spun, pentru început, că, în primul rând, arta actorului va trebui să contribuie în mod cu totul deosebit la acea evoluţie înspre o conştienţă mai puternică şi mai trează, spre care noi, cei din epoca actuală, trebuie să ne îndreptăm. Nu-i aşa, din cele mai diferite direcţii se subliniază mereu că prin această dezvoltare a conştienţei vrem să-i răpim omului ce desfăşoară o activitate artistică ceva din naivitatea sa, din ceea ce el posedă ca instinct, că îl vom face nesigur şi altele asemenea. Dar, dacă ne apropiem ceva mai mult de aceste lucruri, tocmai de pe poziţia pe care o reprezentăm noi aici pe tărâmul ştiinţei spirituale, ne vom da seama că aceste temeri sunt cu totul neîndreptăţite.

Este adevărat că prin ceea ce numim azi viaţă conştientă, lucidă şi prin tot ceea ce se desfăşoară în cadrul simplei activităţi intelectuale, se pierde mult din facultatea percepţiei intuitive, precum şi din acea facultate intuitivă care se referă la ceea ce facem noi înşine, prin care, deci, ne percepem pe noi înşine; prin activitatea intelectuală se pierde, pur şi simplu, şi ceea ce putem numi, în general, artă. Căci arta nu poate fi reglementată, într-un fel sau altul, cu ajutorul intelectului.

Dar, pe cât de adevărată este această afirmaţie, tot pe atât de adevărat este, pe de altă parte, că printr-o cunoaştere ca aceea spre care năzuim noi aici – dacă această cunoaştere devine apoi o forţă a conştienţei – facultatea de percepţie intuitivă, situarea plenară în sânul realităţii, nu se pierde nicidecum. Nu trebuie, deci, să ne temem că am pierde harul artistic, că am deveni neinspiraţi, netalentaţi din cauza a ceea ce ne putem însuşi

drept conştienţă trează, drept stăpânire conştientă a mijloacelor de expresie artistică, etc. Prin faptul că ştiinţa spirituală antroposofică ţinteşte întotdeauna spre cunoaşterea omului, se extinde şi ceea ce, de obicei, e cuprins doar sub formă de legi, de forme abstracte, devenind contemplare vie. Până la urmă ajungem la o contemplare reală a fiinţei trupeşti, sufleteşti şi spirituale a omului. Şi, pe cât de puţin un om poate fi împiedicat să realizeze o lucrare de artă pe baza unei contemplări naive, tot pe atât de puţin poate fi împiedicat un altul să creeze ceva în dome-niul artei pornind de la contemplarea la care mă refer aici. Eroarea care se manifestă în această privinţă are la bază, de fapt, următorul lucru.

Pe solul Societăţii Antroposofice, care, din motivele pe care le găsiţi expuse, de exemplu, în mica scriere: „Prigonirea Goetheanum-ului" [Nota 2], s-a dezvoltat din rândurile unor membrii care, în multe cazuri, au făcut parte mai întâi din Societatea Teosofică – pe solul acestei societăţi s-au făcut tot felul de lucruri. Şi anume, în sufletele celor care veniseră din sânul vechii teosofii, era înrădăcinată o tendinţă pe care aş numi-o „simbolism desfrânat şi deşert", o interpretare deşartă bazată pe simboluri. Îmi mai aduc aminte şi acum cu groază de anul 1909, în care am pus în scenă drama lui *Schuré* „Copiii lui Lucifer" [Nota 3] – în numărul următor al revistei „Die Drei" [Nota 4] va fi retipărită conferinţa pe care am ţinut-o după această reprezentaţie –, când un membru al Societăţii Teosofice – care a şi rămas pe urmă în sânul ei – a întrebat: Da, Kleonis reprezintă, după câte cred, sufletul senzaţiei? – Alte personaje erau sufletul conştienţei, Manas ş.a.m.d. Aşa clasifica el totul, în modul cel mai drăguţ. Diferitele denumiri folosite în teosofie erau repartizate diferitelor personaje. Am citit apoi o interpretare a lui „Hamlet", în

care personajele din „Hamlet” erau etichetate, la rândul lor, cu acei termeni care desemnează diferitele părţi componente ale naturii umane. Ei bine, în legătură cu propriile mele drame-misterii [Nota 5] am făcut eu însumi, cu adevărat, foarte multe experienţe – am amintit-o deja –, în ceea ce priveşte acest mod de interpretare simbolic şi nu pot spune ce bucuros am fost când prietenul nostru, domnul *Uehli* [Nota 6], a oferit ieri aici o prezentare cu adevărat artistică a primei drame, poate prea măgulitoare, dacă luăm lucrurile în sens personal, dar o prezentare cu adevărat artistică, adică a spus ceea ce trebuie spus atunci când vrei să vorbeşti despre o creaţie care se vrea artistică. Aici nu e voie să simbolizăm, aici trebuie să pornim de la ceea ce este impresie nemijlocită. Acesta este esenţialul. Iar acest joc deşert de-a simbolismele este, firește, ceva care ar trebui să ne repugne foarte tare, dacă vorbim de conştientizare. Fiindcă o asemenea căutare de simboluri nu înseamnă, cum s-ar putea crede, o conştientizare, ci o flecăreală absolut inconştientă în problema respectivă. Ea reprezintă o îndepărtare de conţinut şi lipirea unor etichete exterioare pe conţinut. Aşadar, trebuie să ne cufundăm în ceea ce, din punct de vedere spiritual-ştiinţific, poate fi cu adevărat plin de viaţă, şi atunci vom constata că această conştientizare e absolut necesară pentru fiecare dintre arte, dacă aceasta vrea să meargă în pas cu evoluţia. Ar rămâne, pur şi simplu, în urma evoluţiei omenirii, dacă n-ar vrea să se încadreze şi ea în procesul de conştientizare. Aceasta este o necesitate.

Pe de altă parte, nu trebuie să ne ferim deloc de conştientizare, aşa cum o înţelegem noi aici, ca de rugina de plante, suntem însă îndreptăţiţi s-o facem în orice caz, atunci când e vorba de tendinţele estetizante şi simbolizante, intelectualiste obişnuite. Putem observa însă

că arta actorului a jucat, ea însăşi, de fapt, un rol în ceea ce priveşte o anumită conştientizare. Poate că-mi permiteţi s-o iau acum ceva mai pe departe. Interpreţii şi biografii lui *Goethe* au făcut extraordinar de multe prostii cu privire la ceea ce s-a spus despre natura artistică a lui Goethe. Natura artistică a lui Goethe este ceva care, aş zice, anticipa lucruri care aveau să vină de-abia mai târziu. Şi, de fapt, putem spune întotdeauna doar atât: Acei oameni, istorici ai artei, esteticieni ş.a.m.d. care vorbesc mereu de naivitatea, de inconştienţa lui Goethe [Nota 7], dovedesc, în fond, doar că ei înşişi sunt cum nu se poate mai inconştienţi cu privire la ceea ce se petrecea în sufletul lui Goethe. Ei îi atribuie lui Goethe propria lor inconştienţă.

În ce fel au luat naştere, de fapt, minunatele creaţii lirice ale lui Goethe? Ele au luat naştere direct din sânul vieţii. E ceva primejdios în încercarea de a vorbi despre iubirile lui Goethe, fiindcă uşor poţi fi răstălmăcit, numai că psihologul nu are voie să se dea înapoi speriat din faţa unor asemenea răstălmăciri. Legătura lui Goethe cu acele figuri feminine pe care le-a iubit în tinereţe, dar şi la vârste mai înaintate, a fost de aşa natură încât din ele au rezultat, de fapt, cele mai frumoase creaţii lirice. Cum a fost posibil aşa ceva? Aşa ceva a fost posibil datorită faptului că Goethe a trăit mereu într-un fel de scindare a propriei sale fiinţe. Când trăia în planul exterior, chiar când avea trăirile cele mai intime, care-l atingeau în străfundul inimii, Goethe s-a aflat întotdeauna în cadrul unei asemenea scindări a personalităţii. El era acel Goethe, care cu adevărat că nu iubea mai puţin intens decât oricare altul, dar era, totodată, acel Goethe care, în acele momente, se putea situa deasupra propriei sale trăiri, care privea ca un al treilea, felul cum acel Goethe care se obiectiva lângă el dezvolta legătura de iubire faţă de o figură feminină sau alta. Într-un

anumit sens, Goethe putea să se retragă mereu din sine însuşi – acest lucru are întru totul o acoperire psihologică reală, putea să se raporteze oarecum într-un mod contemplativ la propria sa trăire. Aceasta făcea ca în sufletul lui Goethe să se dezvolte un lucru absolut anume. Trebuie să poţi privi în mod intim în adâncul sufletului său, dacă vrei să dobândeşti o perspectivă de ansamblu asupra acestui lucru. În sufletul său s-a dezvoltat, în primul rând, calitatea de a nu fi atât de mult la discreţia realităţii, cum sunt oamenii care trăiesc în pornirile şi instinctele lor în mod pur instinctiv şi care, de fapt, nu se pot retrage din acestea cu sufletul lor, ci trăiesc orbeşte, lăsându-se acaparaţi de ele. În viaţa exterioară s-a întâmplat adeseori, firește, că n-a fost nevoie ca legătura de iubire să ducă la încheierile obişnuite, aşa cum se întâmplă în general în dragoste. După modul în care se pune aici problema – nu vreau să fac nici o afirmaţie răutăcioasă, dar printre multele întrebări care se pun pe această temă, întâlnim uneori: „Borowsky, Heck!" [Nota 8]. Prin aceasta nu vreau să spun deloc ceva care să fie expus răstălmăcirilor; ceea ce spun este, în intenţia mea, doar o interpretare a naturii lui Goethe. Pe de altă parte, acest lucru a făcut ca ceea ce rămânea astfel în sufletul lui Goethe – şi care, uneori, putea să apară în acelaşi timp cu povestea de dragoste din planul exterior –, să nu fie o simplă amintire, ci o imagine, o imagine reală, o imagine care avea o formă artistică. Şi aşa s-au născut în sufletul lui Goethe minunatele imagini ale lui Gretchen de la Frankfurt, ale Friederikei de la Sesenheim, pornind de la care, *Froitzheim* [Nota 9] a scris lucrarea sa despre Friederike, acceptată, din păcate, de istoria literaturii germane. A luat naştere apoi acea încântătoare imagine a lui Lili de la Frankfurt, minunata figură feminină pe care o întâlnim în „Werther". Printre aceste figuri se

numără şi Kätchen din Leipzig, şi, chiar, la o vârstă foarte înaintată a lui Goethe, nişte figuri feminine cum sunt Marianne Willemer, şi chiar Ulrike Levetzow ş.a.m.d. Putem spune că singura care nu apare în acest fel, ca imagine încheiată, este figura doamnei von Stein. Cauza se află în întreaga complexitate a acestei relaţii de viaţă. Dar tocmai faptul că aceste legături de dragoste au dus la apariţia unor asemenea personaje, faptul că în sufletul lui Goethe a rămas mai mult decât o amintire, că a existat un plus în raport cu simpla amintire, tocmai acest lucru a dus apoi la minunata plăsmuire lirică a imaginilor ce trăiau astfel în lăuntrul lui Goethe. Şi de aceea se poate chiar întâmpla, ca urmare, ca o asemenea poezie lirică să ia apoi un caracter dramatic. Şi, într-adevăr, într-un caz cu totul deosebit, această plăsmuire lirică a imaginii a luat un caracter dramatic, de o factură absolut extraordinară.

Vreau să atrag atenţia asupra primei părţi din drama „Faust". Veţi găsi că în prima parte a lui „Faust" sunt folosite alternativ numele Gretchen şi Margarete. Această constatare ne poate duce pe urmele unui lucru care are o adâncă legătură cu întreaga geneză sufletească a dramei „Faust". Veţi găsi numele „Gretchen" pretutindeni acolo unde este desemnată acea figură feminină care, în drama „Faust", a fost inspirată de Gretchen de la Frankfurt. Veţi găsi peste tot numele de Gretchen acolo unde întâlniţi o imagine rotunjită: Gretchen la fântână; Gretchen la roata de tors ş.a.m.d. – acolo unde elementul liric a luat treptat o formă dramatică. Veţi întâlni însă numele de „Margarete" pretutindeni acolo unde personajul s-a conturat, pur şi simplu, prin derularea obişnuită a dramei, din sânul acţiunii dramatice. Tot ceea ce poartă numele de Gretchen este o imagine încheiată, rotunjită în sine, care, la naşterea ei, era lirică şi care, pe urmă, a luat o formă dramatică.

Acest lucru arată că, chiar şi în mod intim, elementul liric se poate obiectiva cu totul, astfel încât să poată fi folosit în combinaţie cu opera dramatică. Ei bine, în acest mod ia naştere, în general, o lucrare dramatică: autorul dramatic are întotdeauna posibilitatea de a sta deasupra personajelor sale. De îndată ce începem să ne angajăm în mod personal pentru un anumit personaj, nu-i vom mai putea da o formă dramatică. Atunci când a creat prima parte a dramei sale „Faust", Goethe s-a angajat total pentru personalitatea lui Faust. Din această cauză, personalitatea lui Faust este confuză, neîncheiată, nerotunjită. Ea nu a devenit în lăuntrul lui Goethe o realitate absolut separată, obiectivă. Celelalte personaje au o asemenea realitate obiectivă.

Această obiectivare are însă consecinţa că, pe urmă, noi ne putem transpune cu totul în personajele respective, că le putem vedea în mod real, că, într-un anumit mod, ne putem identifica cu ele. Un asemenea dar a avut, fără îndoială, acela care a creat dramele lui *Shakespeare*; darul de a prezenta un personaj ca pe ceva vieţuit în mod obiectiv, sub formă de imagine, spre a putea intra apoi, tocmai datorită acestui lucru, în pielea personajului. Această artă, această capacitate a autorului dramatic, de a se ridica deasupra situaţiei în care se află personajul, spre a-l crea apoi, tocmai prin asta, în aşa fel încât să poată intra tocmai de aceea în pielea lui, această artă trebuie, într-un anumit fel, să devină un bun al actorului, iar în formele ei mai evoluate ea va constitui esenţa jocului actoricesc conştient. Forma deosebită pe care a avut-o conştienţa lui Goethe a făcut ca el să poată face un asemenea lucru: să dea personajelor transformate în imagini o întruchipare lirică şi dramatică, lucru care i-a reuşit cel mai frumos tocmai cu Gretchen de la Frankfurt.

Actorul trebuie să dezvolte ceva similar, şi există exemple şi în acest sens. Voi da un asemenea exemplu. Nu ştiu câţi dintre dvs. au mai avut ocazia să-l cunoască pe actorul Lewinski [Nota 10] de la Burgtheater din Viena. De fapt, în ceea ce priveşte înfăţişarea exterioară şi glasul său, actorul Lewinski era cât se poate de puţin înzestrat pentru a fi actor, iar când îşi descria el însuşi raportul faţă de propria sa artă actoricească, el o făcea cam în felul următor. Spunea: Ei bine, eu n-aş fi în stare, firește, de nici o creaţie actoricească – şi el a fost, mulţi ani de zile, unul dintre actorii de frunte de la Burg-theater, poate unul dintre cei mai importanţi aşa-numiţi „actori de compoziţie" – eu n-aş fi în stare de absolut nimic în acest domeniu, spunea el, dacă m-aş bizui pe ceea ce aduc cu mine pe scenă: un cocoşat mic de statură, cu glasul zgâriat, cu un chip de o urâţenie neînchipuită. Acela, firește, n-ar putea reprezenta absolut nimic. Dar – spunea el – m-am ajutat singur. Pe scenă eu sunt întotdeauna, de fapt, trei oameni: unul e omul mic şi cocoşat, cu glas croncănit şi nemaipomenit de urât; al doilea este cel care a ieşit cu totul din pielea omului cocoşat şi cu glas croncănit, este un om pur ideal, o entitate pur spirituală, şi pe acesta trebuie să-l am întotdeauna în faţa mea; şi pe urmă, ei bine pe urmă abia, mai sunt eu, un al treilea: ies din amândoi şi sunt al treilea, şi cu cel de-al doilea joc pe instrumentul oferit de primul, pe cocoşatul cu glas croncănit.

Aşa ceva trebuie, firește, să fie făcut în mod conştient, trebuie să fie ceva, care, aş zice, a devenit pentru actorul respectiv o mânuire conştientă a artei sale! Această scindare în trei oameni este, propriu-zis, ceva extraordinar de important pentru mânuirea artei actoriceşti. E necesar – putem spune şi altfel – ca actorul să-şi cunoască bine propriul corp, fiindcă această corporalitate proprie este, de

fapt, pentru omul real care trebuie să joace, instrumentul pe care el cântă. El trebuie să-şi cunoască trupul la fel de bine cum violonistul îşi cunoaşte vioara [Nota 11]; această vioară el trebuie s-o cunoască. Trebuie să fie în stare, aş zice, să-şi asculte propriul glas, ca şi cum l-ar învălui cu valurile lui. Dar acest lucru trebuie exersat, prin faptul că încearcă să rostească versuri de factură dramatică – pot fi şi versuri lirice, dar trebuie să fie nişte versuri ce trăiesc puternic în formă, în ritm şi tact –, şi căutând să se adapteze cât mai mult posibil formei versurilor. Şi atunci el va avea sentimentul că ceea ce rosteşte se desprinde cu totul de laringe, că e ca şi cum ar zbura încoace şi încolo, zbârnâind, prin aer, şi va ajunge astfel la o contemplare sensibil-suprasensibilă a propriei sale vorbiri.

Într-un mod asemănător se poate ajunge apoi la o contemplare sensibil-suprasensibilă a propriei personalităţi. Doar că cel care exersează nu trebuie să se înfrumuseţeze în proprii săi ochi. Vedeţi, Lewinski nu s-a înfrumuseţat absolut deloc. Ci a spus că e un om mic, cocoşat, nemaipomenit de urât. Aşadar, nu e voie ca omul să se lase pradă iluziilor. Cel care vrea mereu să fie frumos – vor fi existând şi dintre aceştia, care atunci chiar sunt frumoşi –, dar cel care vrea mereu doar să fie frumos, care nu vrea să-şi mărturisească sieşi absolut nimic în legătură cu această corporalitate a sa –, acela nu va ajunge prea uşor la autocunoaşterea corporală. Dar pentru actor această autocunoaştere e ceva absolut necesar. Actorul trebuie să ştie cum păşeşte cu talpa, cu picioarele, cu călcâiele şi altele de acest fel. Actorul trebuie să ştie dacă, în viaţa obişnuită, păşeşte blând sau aspru, actorul trebuie să ştie cum îşi îndoaie genunchii, cum îşi mişcă mâinile ş.a.m.d. El trebuie să facă, într-adevăr, încercarea – în timp ce-şi studiază rolul – de a se privi pe sine însuşi. E ceea ce aş numi

situarea în esenţa chestiunii. Aici îşi va putea aduce o contribuţie importantă ocolul prin limbaj, fiindcă încercării de a ne asculta propriul glas, spusele noastre, se alătură apoi, în mod absolut instinctiv, şi contemplarea a ceea ce constituie restul formei noastre umane.

Acuma mi-a fost pusă următoarea întrebare:

În ce fel ne-am putea alătura şi noi, în mod rodnic, pe tărâmul nostru de activitate, muncii de căutare şi sintetizare – pe baza documentelor exterioare existente, de exemplu dramaturgii, istoria teatrului, biografii ale diferiţilor actori – a unor dovezi istorice care să confirme rezultatele cercetării spirituale, aşa cum, prin seminarii, s-a început deja, sub o formă concretă, în ceea ce priveşte diferitele ştiinţe.

În această privinţă, o societate a actorilor ar putea realiza, în orice caz, extraordinar de mult, numai că trebuie s-o facă în mod just. Cu istoria teoriei artei dramatice, cu biografiile de actori etc., cred că n-ar ajunge, deoarece împotriva unor asemenea încercări pot fi ridicate obiecţii serioase. Actorul – cel puţin când e în plină activitate – ar trebui, de fapt, să nu aibă nici un pic de timp pentru a se ocupa de istoria teatrului, de dramaturgii sau chiar de bibliografiile unor actori! Se poate realiza însă extraordinar de mult în ceea ce priveşte perceperea directă a fiinţei umane, caracteristicile nemijlocite ale omului. Şi aici vă recomand un lucru care ar putea să aducă nişte roade extraordinare tocmai pentru meseria de actor.

Există o lucrare a lui *Aristotel* [Nota 12], intitulată „Fizionomie” – o veţi găsi fără greutate -în care sunt indicate, în primă instanţă sub o formă schiţată, toate caracteristicile prin care spiritual-sufletescul se exprimă în om – de la nasul roşu sau ascuţit, până la dosul mâinilor mai mult sau mai puţin păros, până la o depunere mai

mare sau mai mică de grăsime etc. –, ca şi felul cum trebuie să le privim. Un lucru extraordinar de folositor, numai că el azi nu mai corespunde epocii noastre. Nu mai putem observa în zilele noastre aşa cum îi observa Aristotel pe grecii săi; am ajunge la nişte concluzii cu totul greşite. Dar tocmai actorul, prin faptul că trebuie să întruchipeze nişte oameni, are prilejul că vadă asemenea lucruri la om. Şi, dacă respectă regula înţeleaptă de a nu mai pomeni niciodată numele aceluia despre care vorbeşte cu asemenea ocazii, a-tunci acest lucru nu va aduce nici un fel de prejudicii carierei sau legăturilor sale personale, nici relaţiilor sociale, chiar, dacă devine, în această direcţie, un bun observator al oamenilor. Numai că, atunci când îşi face interesantele, importantele comunicări referitoare la observaţiile sale, nu trebuie să joace nici un rol domnul sau doamna sau domnişoara cutare şi cutare, ci doar X, Y sau Z ş.a.m.d.; tot ceea ce are legătură cu realitatea exterioară trebuie să fie estompat, firește, cât mai bine. Dar apoi, dacă am ajuns să cunoaştem cu adevărat viaţa sub acest aspect, dacă ştim cu adevărat în ce mod ciudat îşi dilată oamenii nările atunci când fac o glumă sau alta, şi cât e de important să luăm seama la asemenea nări dilatate în mod ciudat – bineînţeles că aici am vrut doar să sugerez ceva –, atunci putem spune, desigur, că pe această cale se poate realiza extraordinar de mult. Nu prin faptul că ştim aceste lucruri – ceea ce nu e deloc important –, ci prin faptul că gândim şi privim în acest fel, aici e esenţialul. Fiindcă, dacă gândim şi privim în acest fel, ne dezobişnuim să mai observăm lucrurile aşa cum se întâmplă azi în general. Azi noi privim lumea în aşa fel încât un om care – ce ştiu eu? – l-a văzut pe un altul de vreo treizeci de ori, nu ştie nici măcar ce fel de nasturi avea în faţă la vestă. În zilele noastre aşa ceva este cu totul posibil! Am cunoscut destui

oameni care au stat de vorbă o după-amiază întreagă cu o doamnă şi nu ştiau ce culoare avea rochia ei. Un lucru absolut de neînţeles, dar el se întâmplă. Asemenea oameni, care nu ştiu nici măcar ce culoare avea rochia doamnei cu care au stat de vorbă, nu sunt prea înzestraţi, fireşte, pentru a-şi aduce facultatea de percepţie în direcţia pe care această facultate trebuie s-o aibă, dacă e ca ea să treacă la fapte. Am avut chiar o trăire drăguţă când nişte oameni m-au asigurat că nu ştiu nimic despre veşmintele doamnei, dacă fuseseră roşii sau albastre, deşi petrecuseră o întreagă după-amiază cu ea. Îngăduiţi-mi să inserez aici o trăire personală: mi s-a întâmplat chiar ca unii oameni să creadă despre mine enormitatea că într-un caz de acest fel eu nu ştiu ce culoare a avut rochia doamnei cu care am stat de vorbă timp mai lung! Se vede de aici în ce fel sunt apreciate anumite predispoziţii sufleteşti. Dacă în faţa noastră se află o fiinţă sau un lucru, noi trebuie să-l vedem în întreaga sa formă corporală, nu doar ca pe un nebulos înveliş exterior al numelui, atunci un asemenea mod de a privi se transformă cu siguranţă în facultatea plăsmuirii, a modelării plastice.

Înainte de toate, actorul trebuie să fie, deci, un observator fin şi, în această pri-vinţă, el trebuie să se distingă printr-un anumit umor. El trebuie să privească aceste lucruri cu umor. Fiindcă altfel i s-ar putea întâmpla ca acelui profesor universitar, care multă vreme îşi pierdea şirul gândurilor din cauză că drept în banca din faţa lui stătea un student căruia îi căzuse un nasture de la vestă. Şi acuma acest profesor era nevoit să-şi adune gândurile privind spre locul unde lipsea nasturele. Aici nu era voinţa de a observa, ci voinţa de a se concentra. Dar într-o bună zi studentul şi-a cusut iar nasturele la vestă şi iată, profesorul îşi pierdea în fiecare clipă şirul gândurilor! Aceasta

înseamnă să primeşti în tine imaginea lumii, fiind lipsit de umor; actorul nu are voie să facă aşa; el trebuie să privească lucrul respectiv cu mult umor, trebuie să se situeze întotdeauna deasupra acestuia, şi atunci îi va putea da o expresie plastică.

Acesta e, deci, un lucru de care trebuie să ţinem seama neapărat şi, dacă ne-am obişnuit să învăţăm a formula asemenea lucruri, dacă ne-am obişnuit cu adevărat să vedem anumite corelaţii lăuntrice în ceea ce este percepţie corporală, şi dacă, datorită unui anumit umor, ne situăm deasupra, în aşa fel încât să-i putem da expresie cu adevărat, nu în mod sentimental – căci nu avem voie să dăm expresie lucrurilor în mod sentimental –, atunci, când facem aşa ceva, vom avea acea uşurinţă pe care trebuie s-o avem întotdeauna când vrem să caracterizăm ceva în lumea aparenţei. Dar în lumea aparenţei trebuie să caracterizăm, altfel rămânem, în această privinţă, nişte cârpaci care nu fac decât să imite. Aşadar, dacă cei care exercită meseria de actor discută între ei, în acest mod, aş zice, despre fizionomia socială, ei vor acumula nespus de multe lucruri valoroase, mai valoroase decât dramaturgia, decât biografiile de actori şi istoria diferitelor teatre. Aceasta e o treabă care, oricum, poate fi lăsată în seama altora. Iar faţă de ceea ce tocmai actorul, prin arta sa, poate observa şi aduna, ar trebui să nutrească interes, de fapt, toţi oamenii, fiindcă acesta ar fi, totodată, un capitol foarte interesant din arta observării oamenilor; din sânul unei asemenea arte s-ar putea dezvolta tocmai ceea ce – aş vrea să apelez aici la o exprimare paradoxală – este mânuirea naiv-conştientă a artei actoriceşti, ceea ce este artă actoricească într-un mod cu totul deosebit.

A treia întrebare: *Ce valoare are pentru epoca noastră punerea în scenă a dramelor ce aparţin unor vremuri trecute, de exemplu a dramelor greceşti, a dramelor lui Shakespeare, precum şi a dramelor mai recente, de la Ibsen, Strindberg şi până la autorii moderni?*

Ei bine, nu-i aşa, în ceea ce priveşte arta actoricească, omul actual va trebui să se slujească, firește, de alte forme decât cele de care s-a slujit arta actorului în antichitatea greacă, de pildă. Dar aceasta nu ne împiedică să punem în scenă dramele greceşti, ba chiar ar fi un păcat să n-o facem. Numai că, dacă le traducem în limbaj modern, ar trebui să avem nişte traduceri mai bune decât sunt acelea făcute de filistinul *Wilamowitz* [Nota 13], care tocmai din cauză că traduce în mod fidel din punct de vedere lexical, cuvânt de cuvânt, nu redă deloc spiritul ce trăieşte în aceste drame. Trebuie să ne fie însă limpede şi faptul că noi trebuie să aducem în faţa omului modern o artă care să fie pe măsura ochilor săi, a facultăţii sale de a percepe. Pentru a putea să facem acest lucru în ceea ce priveşte dramele greceşti, e necesar să ne transpunem ceva mai adânc în ele. Şi nu cred – luaţi-o ca pe o concepţie paradoxală – că noi ne vom putea transpune în drama grecească a lui *Eschil* sau *Sofocle* – poate că la *Euripide* ar merge mai uşor – fără a ne apropia de ea pe calea spiritual-ştiinţifică. De fapt, aceste personaje din dramele lui Eschil şi Sofocle trebuie să devină vii sub raport spiritual-ştiinţific, fiindcă de-abia în ştiinţa spirituală se află elementele care pot să redea simţirea noastră, impulsurile noastre de voinţă, în aşa fel încât să putem face ceva din personajele acestor drame. De îndată ce ne transpunem în aceste drame cu ajutorul a ceea ce ne poate oferi ştiinţa spirituală – găsiţi cele mai diferite sugestii în ciclurile noastre de conferinţe ş.a.m.d. – de îndată ce ne transpunem în ele cu ajutorul a ceea ce ne

poate da ştiinţa spirituală, prin faptul că ea dezvăluie, într-un mod deosebit, originea acelor drame în lumina misteriilor – asupra acestui lucru dl. Uehli a atras atenţia ieri – va fi pe urmă posibil să facem să devină vie forma pe care o dăm acestor drame. Bineînţeles că ar fi un anacronism, dacă am vrea să le reprezentăm pe scenă aşa cum le-au reprezentat grecii. S-ar putea face o dată şi acest lucru, firește, drept experiment istoric, dar ar trebui să fim conştienţi atunci de faptul că nu e altceva decât un experiment istoric. Totuşi, dramele greceşti sunt prea bune pentru aşa ceva. Ele pot fi făcute să învie foarte bine în omul actual şi ar fi chiar un merit foarte mare dacă am încerca să le înviem în mod spiritual-ştiinţific şi să le reprezentăm apoi pe scenă.

Omului modern îi este posibil să se transpună însă fără nici o greutate deosebită în forma specifică a dramelor lui Shakespeare. Pentru aceasta sunt necesare doar simţirea umană actuală şi un spirit deschis, lipsit de prejudecăţi. Personajele lui Shakespeare ar trebui să fie privite cu adevărat aşa cum le-a privit, de exemplu, *Hermann Grimm* [Nota 14], care a formulat acest paradox, foarte adevărat, mai adevărat decât multe afirmaţii ale istoricilor: „De fapt, facem mult mai bine dacă-l studiem pe Iulius Caesar în opera lui Shakespeare, decât în lucrările de istorie." – Într-adevăr, în fantezia lui Shakespeare există posibilitatea de a se vârî atât de bine în pielea personajului, încât acesta devine viu în el, mai adevărat fiind decât orice descriere istorică. De aceea, firește, ar fi păcat să nu vrem să reprezentăm nimic din dramele lui Shakespeare şi important este aici să fim cu adevărat atât de aproape de esenţa acestor lucruri, încât să putem aplica, pur şi simplu, măiestria pe care ne-o însuşim în general, tehnica etc., asupra acestor personaje.

Între Shakespeare şi autorii dramatici francezi, pe urmele cărora au căutat să meargă încă *Schiller* şi Goethe, pe de o parte, şi autorii dramatici foarte noi, moderni, se cască, în orice caz, o prăpastie. La *Ibsen* [Nota 15] avem a face, de fapt, cu nişte drame de idei şi Ibsen ar trebui prezentat în aşa fel încât să devenim conştienţi de faptul că personajele sale, propriu-zis nu sunt nişte personaje. Dacă am vrea să înviem personajele sale drept personaje ale fanteziei, ele ar ţopăi neîntrerupt încoace şi încolo, s-ar călca singure pe picioare, fiindcă ele nu sunt oameni. Dar dramele sale sunt nişte drame de idei, mari drame de idei, iar problemele sunt de aşa natură, că ar trebui, oricum, să fie trăite de omul modern. Şi aici e extraordinar de interesant dacă actorul caută, tocmai în zilele noastre, să se formeze în contact cu dramele lui Ibsen, fiindcă la dramele lui Ibsen, când va încerca să-şi studieze rolul, va trebui să spună: Dar acesta nu e un om, ci de-abia eu trebuie să fac din el un om. – Şi el va trebui să procedeze în mod individual, va trebui să devină conştient de faptul că, dacă înfăţişează pe scenă un personaj oarecare al lui Ibsen, acest lucru va putea deveni cu totul altfel decât dacă l-ar interpreta un alt actor. Aici actorul poate să introducă foarte mult din propria sa individualitate, fiindcă aceste personaje suportă să introducem noi înşine elementul individual, să le interpretăm în moduri foarte diferite, în timp ce la Shakespeare şi la drama greacă ar trebui, de fapt, să avem mereu sentimentul că nu există decât un singur mod posibil de a interpreta şi că spre acesta trebuie să năzuim. Sigur că nu-l vom găsi întotdeauna imediat, dar trebuie să avem sentimentul că nu există decât o singură posibilitate. La Ibsen şi, mai ales, la *Strindberg* [Nota 16], lucrurile nu stau absolut deloc aşa. Pe aceşti autori trebuie să-i tratăm în aşa fel încât să introducem noi înşine

elementul individual. E greu să exprimi asemenea lucruri, dar aș vrea să mă exprim cu ajutorul unei imagini. Vedeți dvs., la Shakespeare ai mereu sentimentul că el e un artist care vede în toate direcţiile, care poate vedea şi în spate, el vede cu adevărat ca un om întreg şi îl poate vedea pe celălalt ca om întreg. Ibsen nu putea să facă acest lucru, el nu putea să vadă decât o suprafaţă plană. Şi la fel sunt întâmplările din lume, oamenii pe care-i vede, totul e văzut în suprafaţă plană. Noi înşine trebuie să le dăm volum; iar acest lucru este posibil pe cale individuală. E cazul lui Strindberg, într-o măsură cu totul deosebită. Eu nu am nimic împotriva artei sale dramatice, o preţuiesc, numai că trebuie să privim fiecare lucru în modul care-i este propriu. Drama pe care a scris-o pornind de la evenimentul Damascului e ceva cu totul extraordinar, dar trebuie să ne spunem: De fapt, aceştia nu sunt deloc nişte oameni. E prezentă mereu numai pielea, şi ea e umplută până la refuz cu probleme. – Da, aici putem face foarte mult, fiindcă aici putem transpune cu adevărat în personaj întreaga noastră fiinţă umană, aici trebuie să depunem tocmai noi înşine, ca actori, munca de plăsmuire individuală a personajului.

A patra întrebare: *Cum arată, văzută din lumea spirituală, o operă artistică adevărată, şi anume creaţia artistică actoricească, în ceea ce priveşte efectul ei, în comparaţie cu alte activităţi ale omului?*

Trebuie spus, înainte de toate, că celelalte activităţi ale omului sunt de aşa natură că, de fapt, nu le avem niciodată în faţa noastră sub forma unui tot încheiat. Mai ales în epoca noastră prezentă, oamenii sunt aşa cum i-a modelat, într-una numit mod, ambianţa lor, mediul în care trăiesc. *Hermann Bahr* [Nota 17] a caracterizat odată acest lucru într-un mod foarte nimerit, într-o conferinţă

prezentată la Berlin. El a spus: Prin anii ’90 ai secolului 19 cu oamenii s-a întâmplat ceva foarte ciudat. Dacă ajungeai într-un oraş, într-un oraş străin, şi-i întâlneai pe oamenii care veneau seara de la fabrică – ei bine, întotdeauna unul arăta exact la fel ca celălalt, şi te năpădea de-a binelea o stare de frică, fiindcă până la urmă nu mai puteai crede că ai de-a face cu mulţi oameni, şi că toţi seamănă între ei, ci aveai sentimentul că e unul şi acelaşi om, care e multiplicat de atâtea şi atâtea ori. – El a spus apoi: Acuma am trecut din anii ’90 în secolul 20 – el luă o alură puţin cochetă când spuse că, ori de câte ori venea într-un oraş, era foarte des invitat la masă – deci, când era invitat undeva, avea întotdeauna în stânga şi în dreapta sa câte o doamnă; a doua zi, din nou câte o doamnă, în stânga şi în dreapta lui, iar a trei azi iar, cu totul alte doamne una în stânga şi alta în dreapta. Dar nu puteai distinge dacă e altă doamnă, aşa că nu ştiai dacă cea de lângă tine e tot doamna de ieri sau e doamna de azi! – Aşa că oamenii sunt un fel de clişeu al mediului în care trăiesc. Mai ales în epoca prezentă aşa stau lucrurile.

Ei bine, nu e nevoie să trăim acest aspect în mod atât de grotesc, dar e ceva adevărat în afirmaţia că, şi în general, îl vedem pe om, în celelalte manifestări ale sale, în aşa fel încât suntem nevoiţi să-l înţelegem pe baza întregului său mediu ambiant. Când avem de-a face cu arta actorului, atunci esenţialul este să privim cu adevărat ceea ce privim ca pe ceva încheiat, rotunjit în sine. Pentru a putea să facem acest lucru, va trebui să depăşim multe dintre prejudecăţile care joacă un rol atât de important, mai ales în epoca noastră neartistică, şi eu voi fi nevoit să spun acum câteva lucruri, pentru că vreau să dau un răspuns cinstit la această întrebare, chiar dacă oamenilor cu

preocupări estetizante şi criticiste etc. din epoca noastră le va trezi de-a dreptul un fel de oroare.

Când se pune problema de a înfăţişa în mod artistic nişte oameni, ajungem treptat, datorită studiului, să remarcăm: Dacă tu rosteşti o frază care merge în direcţia pasionalităţii, sau merge în direcţia întristării sau în direcţia voioşiei, o frază prin care tu cauţi să-l convingi pe un alt om, prin care vrei să-l dojeneşti pe un alt om, în toate aceste cazuri poţi să simţi că de aceasta se leagă o anumită mişcare, absolut precisă, a membrelor, în raport cu măsura de timp. Suntem încă departe de a ajunge la euritmie, totuşi, dacă studiem acest lucru, iese la iveală o mişcare absolut anume a membrelor, un anumit fel de încetineală sau repeziciune a vorbirii. Ajungem să avem sentimentul că vorbirea sau mişcarea devine ceva independent, că am putea avea la fel de bine aceeaşi cadenţă, acelaşi tempo în cuvinte, chiar dacă ele însele nu ar avea nici un sens, că e un lucru în sine, că merge în sine. Trebuie să ajungem la sentimentul că vorbirea ar putea să se desfăşoare chiar dacă am aduna la un loc nişte cuvinte absolut lipsite de sens, dar având o anumită cadenţă, un anumit ritm. Şi mai trebuie să ajungem la sentimentul că putem face în acelaşi timp anumite mişcări, absolut precise, care se potrivesc cu aceste cuvinte. Trebuie, aş zice, să ne putem transpune în ele cu propria noastră fiinţă, trebuie să simţim o anumită plăcere în a executa cu braţele şi cu picioarele anumite mişcări, care, în primă instanţă, nu sunt făcute cu un scop, ci doar pentru a sublinia o direcţie, o ţintă, de exemplu a apuca cu mâna dreaptă pe cea stângă sau cu braţul drept pe cel stâng ş.a.m.d. Trebuie să simţim o anumită bucurie estetică, o plăcere faţă de asemenea lucruri. Şi, pe urmă, dacă repetăm, trebuie să avem sentimentul: Acuma tu spui acest lucru – ah, da, el se potriveşte, se înclichează cu acest

sunet, cu o cadenţă pe care o cunoşti deja; această mişcare pe acea cadenţă – trebuie să fie două lucruri diferite! – Nu trebuie să credem că artisticul propriu-zis constă în faptul că scoatem cu trudă din conţinutul poetic felul în care trebuie să-l redăm sau să-l rostim, ci trebuie să avem sentimentul: Cadenţa, tempoul pe care le ataci tu acuma, le ai, de fapt, de mult timp, şi mişcarea braţelor şi a picioarelor, de asemenea, nu-ţi rămâne nimic altceva de făcut decât să te potriveşti, să te înclichezi, să te aşezi cu propria ta fiinţă în ceea ce tu ai deja în mod just! – Poate că nu suntem în posesia acestui ceva just, totuşi, trebuie să avem în mod obiectiv sentimentul cum trebuie să ne vârâm noi înşine într-un lucru, să ne lipim de el, să ne îmbucăm noi înşine, să ne potrivim cu un lucru sau altul. Vedeţi, când eu spun: Poate că nu suntem în posesia a ceea ce e just, această afirmaţie are la bază faptul că, în orice caz, îl putem găsi, că pentru ceea ce exersăm acum încă nu avem acel ceva care tocmai acum ne este necesar. – Dar trebuie să avem sentimentul că acest ceva trebuie realizat prin ceea ce posedăm deja. Sau, pe o altă cale, trebuie să ne putem transpune într-o realitate obiectivă. Acesta e esenţialul.

A cincea întrebare: *Ce misiune are muzica în cadrul artei dramatice?*

Ei bine, eu cred că am dat deja un răspuns practic prin felul cum folosim muzica [Nota 18] în euritmie. Cred, în orice caz, că nu trebuie respinsă încercarea de a crea şi în drama pură, cu ajutorul muzicii, o anumită atmosferă, înainte de începerea dramei sau după ce ea s-a terminat şi mai cred că, dacă există posibilitatea – care trebuie să fie dată deja, firește, de către autorul dramei – de a se folosi elementul muzical, e bine să-l folosim. Bineînţeles că dacă această întrebare e pusă aşa, în mod general, nu e uşor să-i

dai răspuns, or, şi aici esenţialul este să facem lucrul potrivit la momentul potrivit.

A şasea întrebare: *Oare talentul e necesar pentru un actor, ca premisă, ori, în orice om care are dragoste şi simţ pentru arta actoricească, fără a poseda însă talentul specific, moştenit, el poate fi trezit şi dezvoltat prin metoda spiritual-ştiinţifică şi adus pe aceeaşi treaptă ca cel înnăscut? Pot fi date nişte exerciţii special pentru a se dezvolta simţul mişcării proprii?*

Ei da, această problemă a talentului! Am avut cândva un prieten la teatrul din Weimar. Acolo veneau tot felul de oameni care cereau să fie puşi la încercare. Uneori aceşti aspiranţi nu erau priviţi cu prea multă plăcere. Dacă vorbeai cu acest prieten al meu, care era el însuşi actor, şi-l întrebai: Credeţi că din omul acesta ar putea ieşi ceva bun? – el răspundea adeseori: Ei da, dacă ar primi de undeva talent! – E o părere care conţine un dram de adevăr. Trebuie să admitem întru totul – ba chiar e un adânc adevăr în afirmaţia că omul poate să înveţe, într-adevăr, orice, dacă aplică asupra sa ceea ce se revarsă din ştiinţa spirituală până în impulsurile umane. Şi ceea ce poate fi învăţat, e ceva care uneori apare sub forma talentului. Acest lucru nu poate fi negat, aşa este. Numai că aici e o mică problemă; şi ea constă în faptul că, în primul rând, trebuie să trăim suficient de mult timp, ca să putem trece printr-o asemenea dezvoltare, şi că, dacă prin tot felul de mijloace un om a făcut ca în el să se nască, într-adevăr, ceva cum ar fi forţa unui talent, se poate întâmpla, de exemplu, următorul lucru. L-am ajutat pe un om să-şi dezvolte talentul pentru a-l juca pe „tânărul erou", să zicem, dar a fost nevoie de atâta timp, încât el are deja o chelie mare şi părul cărunt. Acestea sunt lucrurile în cazul cărora, chiar

dacă, în principiu, sunt absolut posibile, viaţa le face extraordinar de greu de realizat. Din acest motiv e necesar ca alegerea celor care îmbrăţişează cariera de actor, să se facă cu mult simţ de răspundere. Putem spune cam aşa: Există întotdeauna doi: unul e acela care vrea să devină actor; al doilea e cel care, într-un anumit fel, trebuie să decidă asupra acestui lucru. E necesar ca acesta din urmă să aibă un simţ de răspundere nespus de puternic. El trebuie, de exemplu, să fie conştient de faptul că o judecată superficială în această pri-vinţă poate avea urmări deosebit de grave. Fiindcă adeseori uşor putem crede că un om sau altul nu are talent pentru un anumit lucru; dar adeseori nu e vorba decât de faptul că acest talent zace în straturi foarte adânci ale fiinţei. Şi, dacă avem posibilitatea de a recunoaşte, într-un fel sau altul, existenţa talentului, atunci se poate ca ceea ce era deja prezent, fără ca noi s-o ştim, să poată fi scos la suprafaţă într-un timp relativ scurt. Totuşi, dat fiind faptul că, firește, viaţa practică trebuie să rămână practică, esenţialul va fi să ne însuşim o anumită facultate de a descoperi existenţa talentului într-un om şi, în primă instanţă, va fi necesar să ne limităm la ceea ce poate veni din direcţia ştiinţei spirituale – şi de la ea poate veni foarte mult – pentru a face ca talentul să devină mai viu şi a-l face să iasă mai repede la suprafaţă. Toate acestea sunt posibile. Dar în cazul acelor oameni care se consideră mari genii actoriceşti, vom fi nevoiţi adeseori să spunem că Dumnezeu, în mânia lui, i-a lăsat să se facă actori. Şi, pe urmă, trebuie să avem cu adevărat conştiinciozitatea – vorbind cu bunătate, firește nu jignindu-l pe omul respectiv – de a nu-l trimite chiar cu sila spre meseria de actor, care nu e totuşi chiar pentru oricine, ci cere, înainte de toate, ca omul respectiv să posede aptitudinea de a trimite cu uşurinţă, mobilitatea sufletesc-spirituală în

corporalitate, în trupesc. Acesta e lucrul care trebuie luat aici în considerare în mod deosebit.

Cât despre exerciţiile pentru dezvoltarea simţului mişcării proprii [Nota 19] – ei bine, ele nu pot fi date chiar atât de repede. Dar mă voi ocupa de această problemă şi voi încerca să fac în aşa fel încât, treptat, să răspund solicitării venite din partea celor care vor să ştie ceva în această privinţă. Dacă e ca aceste lucruri să fie bune de ceva, ele trebuie să fie elaborate cu încetul şi în mod obiectiv, din adâncurile ştiinţei spirituale. Aşa că eu îmi voi nota acest aspect conţinut în întrebarea dvs., pentru a-i da răspuns mai târziu.

A şaptea întrebare: *Credeţi că pot fi date, pentru perceperea rolurilor noi şi pentru modul de a ne transpune în ele, nişte linii orientative de principiu, care să ne conduca mai adânc în esenţa lucrurilor, decât cele pe care ni le-am putut elabora pe baza experienţei practice şi pe baza cărţilor deja apărute? Vă putem ruga, deasemenea, să ne recomandaţi o bibliografie în care să găsim răspuns la această întrebare şi la altele similare?*

Ei bine, în ceea ce priveşte bibliografia, şi, deasemenea, în ceea ce priveşte bibliografia existentă, n-aş dori să recurg prea tare şi aş vrea să vă recomand mai degrabă să reflectaţi la ceea ce v-am spus deja adineaori în legătură cu observarea oamenilor – ştiţi, povestea cu nasturii de la vestă şi cu rochia doamnei. Această observare corporală prezinta o bună pregătire. Apoi, trebuie să spunem – ei bine, cred că pentru cel care a pus întrebarea nu este necesar să o spunem, dar pentru jocul actoricesc poate că e, totuşi, destul de necesar -: În general oamenii care apar azi pe scenă vor să intre doar în rolurile lor, fiindcă, de obicei, fiecare îşi ia rolul lui şi îl învaţă, pur şi simplu, înainte de a fi aflat măcar conţinutul întregii

drame; îşi învaţă fiecare rolul său. – De fapt, acesta este un lucru absolut îngrozitor. Pe vremea când făceam parte din conducerea societăţii teatrale şi trebuia să punem în scenă drame cum ar fi „Intrusul" lui *Maeterlinck* [Nota 20], pentru că altfel nimeni n-ar fi ştiut la repetiţii ce ştie celălalt, ci doar ce ştie el însusi, am fost nevoiţi să-i convingem, pur şi simplu, pe oameni să asiste mai întâi la lectura dramei şi, deasemenea, la o interpretare a ei, în cadrul unei asemenea lecturi la masă. Şi apoi, în cazul altor diferite piese, de exemplu „Alegerea de primar" de *Max Burckhard* [Nota 21] şi al unei drame de *Julian Déry* [Nota 22] – se numea după câte cred „Cele şapte vaci slabe sau grase" –, eu m-am străduit să întroduc în Societatea Teatrală din Berlin [Nota 23] ceea ce am numit o interpretare a dramei, dar o interpretare artistică, în cadrul căreia personajele deveneau vii. Mai întâi ne adunam pentru o şedinţă de regie, incercând să facem prin toate mijloacele posibile să devină vii, în fantezie. Şi atunci actorii ascultă, cu siguranţă, dacă reuşim să răzbatem prin om spre rol; aşa lucrurile merg cu mult mai uşor decât dacă fiecare îşi studiază rolul său, şi atunci de la bun început se formeaza ceea ce trebuie să existe într-o trupă de teatru: ansamblul. Acesta este un lucru care, după câte cred eu, trebuie recomandat în mod deosebit când este vorba de studierea unei lucrări de artă dramatică: faptul că nu este bine ca în faţa interpreţilor doar să se citeasca piesa, ci că ea trebuie interpretată într-un mod artistic-dramatic. Este absolut necesar ca în asemenea situaţii să manifestăm un anumit umor şi o anumită uşurinţă. De fapt, arta trebuie să aiba întotdeauna umor, arta nu are voie să devină sentimentală. Mai ales sentimentalismul, dacă urmează să fie înfăţişat pe scenă – bineînţeles că se întâmplă adeseori să fim nevoiţi a înfăţişa pe scenă nişte oameni sentimentali

–, trebuie abordat de actor cu mult umor; acesta trebuie să stea întotdeauna, în mod conştient, deasupra situaţiei, fără a-şi permite să ia el însuşi atitudine sentimentală. Dacă facem primele şedinţe de regie în acest mod, înterpretând de fapt piesa, îi vom putea dezbăra foarte curând pe oameni de impresia că un asemena procedeu este ceva didactic. Dacă o facem cu un anumit umor, ei nu vor găsi că aşa ceva este prea didactic, ci se va constata că timpul alocat acestui lucru este bine folosit, că oamenii vor dezvolta apoi, în cadrul lecturilor la masă, un talent remarcabil de a mima personajele plăsmuite în propria fantezie. Acestea sunt lucrurile pe care le am de spus într-o asemenea problemă.

Bineînţeles că, dacă vorbim despre lucruri de acest fel, ele pot lua, aş zice, un aspect greoi, numai că, în ceea ce priveşte arta interpretării actoriceşti, cel mai rău este când se tinde spre naturalism. Iar dacă actorii din vremurile vechi ar fi vrut să joace în mod naturist, cum ar fi putut să intruchipeze în mod just un mareşal de la curte, pe care n-au avut ocazia să-l vadă în întreaga lui demnitate de mareşal? Pentru că le lipsea rangul social necesar. Dar nici acea măsură de precauţie, care era stabilită întotdeauna la teatrele de curte, la acele trupe de teatru care erau suficient de ajustate, nici această regulă nu a avut efectul scontat. Nu-i aşa, diferiţii prinţi, arhiduci, regi, puneau un general drept conducător suprem al trupei – dacă era o trupă de curte- pentru că ei gândeau aşa: Ei da, plebeii ăştia de actori, sigur că ei nu stiu cum merg treburile pe la curte, şi atunci intendent trebuie să fie un general oarecare, firește! – care bineînţeles, habar nu avea de artă! Câteodată, această sarcină era acordată unui simplu căpitan. Aşadar, din prudenţă, aceşti oameni au fost puşi în conducerea trupei de teatru de la curte şi rolul lor era să-i

învețe pe actori un fel de redare naturalistă a lucrurilor, de exemplu în cazul balurilor și seratelor de la curte, pentru ca actorii să știe cum să se poarte. Dar cu un asemenea procedeu nu se realiza nimic, fiindcă esențialul este înclicarea, îmbucarea, potrivirea, să simți mișcarea corporală, cadența vorbirii. Poți găsi esențialul în textul însuși. Și acesta este lucrul care trebuie exersat, această observare a ceea ce decurge din perceperea lăuntrică a formei artistice, fără imitarea aspectelor exterioare. Acesta este lucrul de care trebuie să ținem seama aici.

La rândul meu, sper că aceste sugestii, date azi, nu vor fi răstălmăcite în nici un fel. Dacă ajungi să vorbești despre acest domeniu, e necesar să-l tratezi în așa fel încât să se vadă că aici avem de-a face cu ceva care trebuie să scape sferei de influență a greutății pământești. Trebuie să spun că-mi vine în minte câteodată impresia puternică pe care am avut-o când am audiat prima prelegere a veneratului, bătrânului meu profesor și prieten, *Karl Julius Schröer* [Nota 24], care, în cursul acestei prime prelegeri, a vorbit despre „conștiința estetică". Această conștiință estetica e ceva remarcabil. Ea ne conduce spre recunoașterea principiului că arta nu este un simplu lux, ci un ingredient necesar oricărei experiențe demne de numele de om. Dar apoi, după ce avem acest lucru ca ton fundamental, apoi ne este îngăduit, deasemenea, clădind pe acest ton fundamental, să dezvoltăm umor, ușurință, atunci ne este îngăduit să cugetăm la modul plin de umor în care trebuie să tratăm sentimentalismul, la felul cum tratăm tristețea, situându-ne cu totul deasupra ei, etc. Așa trebuie să se întâmple, altfel arta actorului nu se va putea armoniza în mod rodnic cu cerințele pe care epoca actuală este nevoită să le ridice în fața oamenilor.

Si acum, vă rog să nu spuneţi că eu am ţinut o predică despre faptul că arta trebuie să fie uşuratică. Departe de mine acest gând. Sunt departe de a fi vrut să ţin azi o predică prin care să convertesc la o atitudine uşuratică – şi nici la o atitudine uşura-tică în artă; aş vrea totuşi să subliniez iară şi iară: o tratare uşoară, plină de umor a ceea ce avem în faţa noastră, acesta e un lucru care în artă, şi mai ales în modul de a folosi tehnica artistică, trebuie să joace un rol important.

MARIE STEINER
CURS DE ARTA VORBIRII [Nota 25]

Pentru participanţii la cursul de artă dramatică
I.

Dornach, 2 septembrie 1924, după-amiază

Diferitelor popoare le este mai mult sau mai puţin uşor, depinde de locul unde se află plasată vorbirea lor, să vorbeasca „în faţă": vorbitorii limbilor romanice, în special francezii, apoi germanii sau ruşii. În special în cazul limbii germane trebuie să facem distincţie între germanii orientaţi mai mult spre Apus şi cei orientaţi mai mult spre Răsărit.

Acest curs, care îşi propune să dea noţiuni generale despre arta vorbirii, va consta din cinci ore. Vom aminti diferitele metode actuale de a vorbi şi cânta, rezonanţele capului, cele nazale şi cele pectorale. „Da, şi noutatea metodei noastre constă în faptul că noi considerăm că aerul este suportul rezonanţei." Aceasta aminteşte de crearea omului, când acestuia i-a fost însuflată suflarea vie. Suflarea vie adie în afara noastră.

La exerciţiile pe care le vom face acum, esenţialul este să ne creăm o legătură cu sunetul, cu natura fiecărui sunet din care e formată vorbirea. Să ne stabilim o legătură cu vocalele, care îşi au originea, patria, în planete, şi o legatură cu consoanele, care îşi au originea în semnele cercului zodiacal. Vom vorbi apoi în treacăt despre specificul limbii finlandeze.

Exerciţii simple de articulare:

Daß er dir log uns darf es nicht loben

Incercăm să luăm în stăpânire, cu aerul din noi, aerul din afara noastră. Aerul ca atare este solul de rezonanţă, nimic altceva. În consoane zace „oul lui Columb".

Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen

Rate mir mehrere Rätsel nur richtig

Redlich	ratsam
Rüstet	rümlich
Riesig	rächend
Ruhig	rollend
Reuige	Rosse
Protzig	preist
Bäder	brünstig
Polternd	putzig
Bieder	bastelnd
Puder	patzend
Bergig	brüstend

Exerciţii care pot reglementa curentul respirator

Erfüllung geht
Durch Hoffnung
Geht durh Sehnen
Durch Wollen
Wollen weht
Im Webenden

Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend
Erfüllung geht

f = să ştiţi că eu stiu ceva, de exemplu: A sti ceva din *ff*;

ll = un asemenea *ll* repetat = spiritul care ia în stăpânire materia şi-i dă formă.

Durch Hoffnung

nuanţă afectivă: e necesară înţelegerea sunetelor.

Geht durch Sehnen

poziţionaţi sunetul în faţă, în partea anterioară, doar în faţă aşezaţi sunetul; *h* = cel mai frumos sunet care poate fi folosit când vrem să modelăm plastic; *s* = trezeşte în noi puţina frică.

Durch Wollen

w = aducem partea cea mai lăuntrică a fiinţei noastre spre lumea exterioară; acest lucru e remodulat prin *o* şi *ll* = wo*ll*en; de exemplu, la cuvântul „*warum*" totul iese din lăuntru în afară.

Wollen weht
Im Webenden
Weht im Bebenden
Webt bebend
Webend bindend
Im Finden
Findend windend
Kündend

Fiecare rând se rosteşte cu întregul curent al respiraţiei; respiraţi după fiecare rând; lăsaţi dintr-o dată să iasă afară liber întregul curent respirator. Prin

exersarea lui e putem învăţa cum să luăm în stăpânire curentul nervos; *ü* = apucăm în faţă: kündend.

Un exerciţiu bun de inversare a sunetelor:

Wollen nellow
Sehnen nenhes

Cu aerul ce se revarsă din noi spre exterior luăm în stăpânire aerul de afară.

Exerciţiu de respiraţie care ne dă posibilitatea de a face ca respiraţia să se reverse prin curgere ritmică, să se repartizeze.

In den unermeßlich weiten Räumen
In den endenlosen Zeiten
In der Menschenseele Tiefen,
In der Weltenoffenbarung:
Suche des grosen Rätsels Lösung.

Primele patru rânduri le simţim ca pe nişte valuri care se revarsă din cosmos, ultimul rând, ca pe un gând ce vine din cap.

II.

Dornach, 3 septembrie 1924, la amiază

Mai întâi, un exerciţiu: Dialog între un om în care predomină procesele sanguine şi un om în care predomină preocesele nervoase. Omul care trăieşte cu preponderenţă în elementul sângelui îşi va exprima părerea într-un mod mai liniştit şi vorbirea lui se va mişca în sunete cum sunt *a*, *o*, *u* şi *au*. Omul în care predomină procesele nervoase va fi mai surescitat şi mai agitat, va prefera deci sunetele *e* şi *i*.

Omul liniştit: Sahst du das Blaß an Wang und Mund?
Omul nervos: Nichts im Gesicht bemerkte ich.
Omul liniştit: Du kannst nur schauen, was kraß.

Omul nervos: Nimm mir nicht mich selbst.
Omul liniştit: Allzustark wachst du kaum.
Omul nervos: Eben deswegen will ich dies nicht.

Explicaţii referitoare la sunetele cu Umlaut (vocalele *ä,ö,ü*).

Luminarea sunetului *ä* = Kraft – Kräfte, Macht – Mächte.

Prin vieţuirea sunetelor vorbirii să ne adâncim în diferite cuvinte şi sensuri de cuvinte:

Weinen – Wein	– să încercăm să simţim euritmic sunetul *sch* = *Sch*-wein
Nacht – Mahri	= Mar-*sch*

Exerciţiu cu vocala *e*. Consolidare a omului în sine însusi. Apoi vocala *i* = două exerciţii corespondente, un moment principal la sfârşit (a), celălalt moment principal la mijloc (b).

	Lebendige Wessen treten wesendes Leben
(a)	Wirklich findig wird Ich im iridischen Lebenswesen
(b)	Im iridischen Lebenswesen wird Ich wirklich findig

Interacţiune dintre *i* şi *e*:

Die Liebestriebe werte nicht gering

Un exerciţiu spre a învăţa să vorbim larg, cuprinzător:

Breite weise Wiesen über das Land
Lebendige Wesen treten wesendes Leben

Încercăm să simţim că e are ceva ce consolidează; face ca forţa nervoasă să intre în sine; să simţim cum ne liniştim făcând acest exerciţiu. De noi se apropie ceva, ne simţim pe un teren sigur; curentul nervos se fortifică în

noi; de aceea e potrivit cel mai bine pentru monolog; când omul clocește în lăuntrul propriului suflet.

Wirklich findig wird Ich im irdischen Lebenswesen

i = din lăuntru spre afară. A-l convinge pe celălalt, urmând forța nervoasă spre exterior; dimpotrivă, trecând spre *e*, aici simțim forța nervoasă a lui *e* îndreptându-se spre interior.

Im iridischen Lebenswesen wird Ich wirklich findig

e = la mijloc; drum străbătut mai întâi spre interior, apoi spre afară.

Die Liebestriebe werte nicht gering

ie (i lung) = densificarea forței nervoase, să lăsăm cuvintele „nicht gering" să năvălească liberi afară.

Breite weise Wiesen über das Land

ei (rom. -ai) = trimiterea forței nervoase spre regiunile din jurul nervilor, realizând de aceea o consolidare, a căuta sprijin în alte organe. Ne înalță la armonizarea curentului vorbirii. Toate acestea se fac pentru consolidarea vocii.

Exerciții finale cu vocale

a = deschis, lăsăm cu curaj respirația să iasă afară

e = se îngustează

i = foarte ascuțit

o = începe munca buzelor

u = buzele modelând cu încordare

Lalle im Oststurm

Lăsând consoana *l* să facă în mod real valuri!

gä – nö – bü

Sunetele cu Umlaut: adeseori nu ies destul de curat.

- uff!

Un ajutor: consoanele construite în mod natural, spre a putea ieși cu totul din noi înșine.

Trecerea spre consoane

Mäuse messen mein Essen

Claritate: fiecare sunet rostit să fie modelat în întregime şi plin: m, s = să fie rostite bine şi corect.

Lämmer leisten leises Läuten

Fluenţa lichidă: curentul respirator curge când vorbim, astfel încât nu putem pune sacadat un cuvânt lângă celălalt. *l* = dacă ne transpunem în sunetul *l*, vom ajunge treptat să vorbim mai fluent.

Bei biedern Bauern bleib brav

Învăluind: închegare, rostiţi sunetul rotund şi plin, nu ascuţit, gol. Învăluiţi vocalele cu o piele, pentru ca să nu stea goale. *b* = rostiţi-l bine, având sentimentul că prin aceasta închideţi sunetele într-un înveliş.

Komm kurzer kräftiger Kerl

Buna impărţire: Respectarea paragrafelor unei fraze, care sunt date prin construcţia şi conţinutul ei. Nu e voie să vorbim fără oprire, ca o cascadă. Ascultătorul trebuie să fie întotdeauna, cu înţelegerea spuselor noastre, în situaţia de a fi înţeles ceea ce tocmai s-a rostit, iar acest lucru îl realizăm prin pauze.

Consoana *k* = trebuie rostită clar: cere pauze!

La sfârşitul acestei ore: dacă ne adâncim în procesul de formare a unei consoane, în felul cum ia ea naştere, putem simţi la consoana d forma sferică, iar la k forma cubică. Din aceasta putem face conţinutul unei meditaţii.

III.

Dornach, 3 septembrie, după-amiază

Sunetele labiale: *p, m, w *, b*

Sunetele dentale: *f*, v*, s, sch, st, c, z*

Sunetele linguale: *n, d, t, l*

Sunete palatale: *g, k, ch, ng, j,*

* Conlucrarea dintre buza inferioară şi şirul de dinţi inferiori, compară noua aranjare în conferinţa 18.

Încercaţi să simţiţi şi să sesizaţi în mod absolut deosebirea dintre aceste sunete. Legătura dintre ceea ce este mecanic-dinamic şi ceva plin de viaţă nu e voie să fie învăţată decât de la vorbire. În viaţa obisnuită vocea sare încoace şi încolo; pentru a ajunge la vorbirea exactă trebuie să facem mai întâi exerciţii în cazul cărora vocea nu mai e nevoită să sară în acest fel.

Exerciţiile următoare trebuie mai întâi constientizate, dar apoi lăsaţi curentul vorbirii să curgă, pentru ca să nu intervină mintea, născocind în mod artificial, falsificând lucrurile.

Bei meiner Waffe,
Sie Vieh schieden,
Nur erlag Inger ich

În cursul propoziţiei glasul merge spre partea posterioară, fără a sări peste nici un loc: totul se rosteşte cu o uşurinţă plăcută.

Ich ringe Groll,
Rind war beim Baum
Ich ringe groß Schaf,
Voll Rind nieder beim Weih

Aici glasul sare deja. Aceste exerciţii şi cel ce urmează trebuie rostite în mod deosebit de plin, clar, rotund.

Diferite propoziţii, mai mult sau mai puţin primitive, adunate la un loc:

Bei seiner Gartentüre saß er
Er hat dir geraten
Befolge nur aufs beste
Recht vom Herzen gut
So wie du nur gerade vermagst
Rechten Rat

Vocea merge de mai multe ori încolo şi încoace, dar întotdeauna fără a sări.

Rostiţi aceste propoziţii într-un mod cu adevărat *frumos*:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,

Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt.

Se poate folosi foarte eficient când vrem să obţinem nişte curbe complicate, precis conturate: întoarceţi-vă mereu la limbă; acest lucru nu mai e ceva primitiv, ci deja dramatic. Predomină elementul consonantic, de aceea: vorbiţi nu din suflet, ci din elemente.

Dintr-un alt punct de vedere:

Sunete siflante

Sunete explozive

Un sunet vibrant

Un sunet ondulatoriu

Adică: ceea ce se petrece în aerul din afara noastră, atunci când lucrăm cu aceste sunete – trebuie să simţim ce anume face consoana în aer, nu ce face ea în gâtlejul nostru!

Tritt dort die Tür durch

Când recităm, în felul cum modelăm sunetele trebuie să fie simţite, totodată, toate afectele existente în cuvânt. În acest scop e bine dacă limba evoluează transformându-se într-un organ tactil: dacă ea simte, pipăind, sunetul. Aici să simţim diferenţa dintre *t* dur şi *d* blând.

Horch!

h = a ieşi afară, a aluneca afară odată cu curentul respirator, *ch* = cufundarea, întrarea în ceva = a te asimila în ceva.

ich

exprimă esenţa germanului: prietenos, urât; sau cu *g* la sfârşit

Halt! Hebe hurtig hohe Humpen!

Hole Heinrich hierher hohe Halme

Prin *h* cuvântul devine mai puternic, dobândeşte vigoare. Unii oameni vorbesc prea aproape de buze şi din această cauza vorbirea lor pierde din forţă şi penetranţă. La „Halt!" (Stai!) Respiraţia afară! Semnul exclamării! Acela pe care îl chemăm, trebuie să se şi oprească, într-adevăr.

Pfeife pfiffige Pfeiferpfiffe

În *pf* zace o respingere dură: compară „*pfui!*", aici, ieşind din repaus, spre activitate.

Empfange empfindend Pfunde Pfeffer

Atenuat: *pf* moale şi dur; devenim mai politicoşi, aproape sentimentali.

Schwinge schwere Schwalbe

Schnell im Schwunge

Schmerzlos

= comunicăm ceva în mod intim, confidenţial. Dacă facem abstracţie de sens, sunetul se revelează! Spre acest lucru trebuie să năzuim.

Ach forsche rasch;

Er schoß so scharf auf Schussweise

Suntem luaţi pe sus de sunete, suntem apucaţi de ele! Siflantele.

Drück die Dinge, die beiden Narrenkappen Tag um Tag stoßen!

Sturm-Wort rumort um Tor und Turm

de nuanţat în consoane; primele: mai mult înotăm în curentul vorbirii, ultimele: izbim.

Molch-Wurm bohrt duch Tor und Turm

să rostim cuvintele cât mai întunecat şi tunător, spre a înlătura o eventuală nuanţă prea luminoasă a vorbirii.

Dumm tobt Wurm-Molch durch Tor und Turm

luaţi seama la cele trei dispoziţii sufleteşti diferite, care iau naştere în cele trei rânduri numai cu ajutorul sunetelor vorbirii.

Abracadabra

Rabadacabra = agresiv!

Bradacaraba = mai puţin nobil!

Cadarabraba

Acest cuvânt ar putea fi resimţit ca un fel de mantram. Comparaţi cu poetul francez Mallarmé [Nota 26], „mot magique". Dovedeşte că nu e un cuvânt născocit cu ajutorul minţii.

A	= omul întreg
b	= înveliş, casa omului
Ab	= om în casa lui
Abr	= aleargă
Abra	= iese afară
Abrac	= se păstrează acolo cu putere
Abraca	= se simte om
Abracad	= arată spre semenul lui
Abracadabra	= simte apoi în el tot un om

IV.

Dornach, 4 septembrie 1924, la amiază

În vorbirea artistică trebuie să fie angajat întregul organism – organismul nervilor, organismul circulaţiei sanguine şi organismul metabolic. Respiraţia şi pulsul se află într-un raport de 1:4; 18 respiraţii şi 72 de bătăi ale pulsului pe minut. Omul grec, care încă mai simţea cu adevărat suprasensibilul şi, de asemenea, ştia să-l exprime, fiindcă nu era situat încă în Eu, ca omul actual, dădea

expresie acestor legi în hexametrii. Trei dactili, cezură pe o inspiraţie; apoi iarăşi trei dactili, pauză, sfârşitul rândului.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ / – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ /

Poezia epică greacă trebuie să fie mai mult recitată; în eposul nordic există deja o puternică tendinţă de a declama, dată de tonurile înalte şi tonurile grave.

Recitare = mai mult pentru poezia epica

Declamare = mai mult pentru poezia lirica.

Singe o Muse vom Zorn mir des Peleiden Achilleus

Cântă, o, muză mânia ce-aprinse pe-Ahil`peleianul [Nota 27]

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – – / – ∪ – ∪ ∪

cezură pentru respirat pauză

În ritm sunt două sisteme: Respiraţie normală 18 – sânge, puls 72 = 1:4. Dacă nu folosim cezura, se simte că lipseşte ceva. Aici trebuie să avem grijă nu numai să menţinem ritmul fluent, lichid, ci şi să dăm coloritul just vocalelor, conform sensului. Să facem ca sunetul să fie transparent: modulaţie lăuntrică la cuvântul „muză": *u*; - spre deosebire de acesta, Empuse [Nota 28]: aici avem un *u* dur. A apuca ceva, a exprima: Mânie! În plus se manifestă, desigur, şi voinţa.

La Homer: prin epopee răsună ceea ce e nemuritor – la Klopostock: apare sub formă de suflet. Azi: a dispărut cu totul.

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit

Von heleden lobebaeren von grôzer arebeit

În germana veche: ton înalt şi ton grav. Acest epos avea drept conţinut întâmplări din lumile suprasensibile, care se aşterneau pe suflete ca nişte coşmaruri: mar = Nacht-mar! Dar: încă unit cu întreaga organizare a fiinţei umane, comparaţi aceasta cu copilul care creşte. Poporul

când este încă tânăr – din forţele de creştere ia naştere poezia. Eposul este forma poetică originară. Dacă vrem să avem din nou stil, trebuie să respectăm aceste lucruri.

Deosebire: *Recitare – Declamaţie*

Epic: Ceea ce se plăsmuieşte în propoziţii armonioase: ceea ce – în mod plastic – imaginativ – modelează inspiraţia, lucrează cu pauzele, pregătind în mod deosebit, necesar, plăsmuirea momentului nou. Epica greacă: recitată. Epica nordică: prin ton înalt şi ton jos apare deja impulsul voinţei – Germanii aveau o dispoziţie sufletească lirică, lor li se potrivea mai bine declamaţia.	Epos: A lua sunetele înapoi într-o regiune mai întunecată, sunetele palatale. Corpul eteric: forţe de creştere.
Liric: Muzical-declamator. Lucrează expiraţia: pe valurile ei este exprimat elementul muzical.	Lirică: Comunicăm lumii ceva din trăirile lăuntrice cele mai profunde. Suportabilă doar dacă se vorbeşte în labiale. Partea cea mai lăuntrică e unită tocmai cu voinţa. Eul.
Dramatic: Se slujeşte de ambele mijloace, amândouă se întrepătrund; elementul muzical-declamator – nota	Drama: Trăieşte în elementul simpatie-antipatie. Corpul astral; organ de expresie pentru aceasta = limba, adică

lirică: atunci când interpretul exprimă o trăire proprie; recitare: epicul: când povesteşte sau emite o judecată, narare agitată: se accentuează puternic elementul consonantic; replici: mai întâi vocalic, cât timp se vorbeşte lent.	simţul gustului amar, acru, dulce. Poetul va îngrămădi consoane linguale.

Recitare	Es stand în alten Zeiten Ein Schloß, so hoch und hehr, Weit glänzt'es über die Lande Bis an das blaue Meer.

Prezentaţi toate acestea în aşa fel încât oamenii să le vadă! De exemplu: a din „es stand" trebuie, fără îndoială, să ne captiveze. Să-l folosiţi pe a, care ne proiectează afară întâmplările, transpunându-le în vremurile vechi: „În vremuri vechi" (In alten Zeiten): a se îndepărta. o din cuvântul „Schloß": plin, rotund. „*hoch und hehr*": spre a crea impresia de pompos, îl facem în mod plastic. „*über die Lande*": împărţim grupul de cuvinte în sine, dar nu în mod neclar. „*blaue Meer*": a se îndepărta.

Consideraţii generale. Elementul muzical urzeşte în sine însuşi. Vorbirea are nevoie de gestul mişcării, care nu e voie să fie oprit niciodată. Aici zace pericolul cel mai mare pentru unii, care simt elementul cântului vocal mult mai mult decât pe cel plastic. – Nu e bine să fie prea puternic elementul voinţei conştiente, care trebuie să se manifeste mult mai târziu în poezie, când cel dramatic intervine în poezie. – Când forţa dramatică ajunge să

predomine, elementul epic e reprimat; această forţă devine prea puternică.

Declamaţie:	Über allen Gipfeln Ist Ruh. In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch; Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch.

Prima parte: Trebuie să introducem puţin voinţa în respiraţia ce năvăleşte cu totul afară; din conştienţa capului, nu rezonanţa capului; folosiţi consoanele labiale, altfel e înfiorător; o descriere obiectivă, aproape epică. Mergem mai mult în pas cu simţirea, dacă vorbim pe respiraţia ce se revarsă liber în afară.

În partea a doua, încercăm să ne desprindem cât mai mult de noi înşine. Descrierea obiectivă a trecut, s-a sfârşit. Poetul intră în lăuntrul său. La cuvintele „*warte nur*" (aşteaptă numai) intră în acţiune sistemul pieptului. Acest lucru trebuie să iasă în evidenţă printr-o pauză, pe fundalul a ceea ce a fost înainte. După „*balde*" (curând) e timpul să respirăm, să scoatem iarăşi afară din noi respiraţia. Să zăbovim puţin asupra cuvântului „*ruhest*" (vei odihni) – în poezie nu trăieşte o durere intensă, ci o stare cu totul transfigurată a celui care e pregătit, ba chiar doreşte să intre în liniştea veşnică. – Totuşi, alături de sistemul capului, prin forţele căruia a fost rostită prima parte, apare sistemul ritmic, care este viaţa de simţire.

V.

Dornach, 4 septembrie, după-amiază

După ce ieri au fost arătate deosebirile fundamentale dintre declamaţie şi recitare, putem atrage acum atenţia asupra termenilor de specialitate prin care erau desemnaţi actorii, şi care în trecut aveau o anumită îndreptăţire.

Naivi:	mai mult recită, vorbesc pe un ton mai înalt
Sentimentali:	mai mult declamă, vorbesc pe un ton mai jos
Actor de compoziţie:	recită, dar pe ton jos
Interpret de eroi:	declamă, dar pe un ton înalt

În vremurile mai vechi, asemenea tipuri nu erau ceva arbitrar, ci, în teatrul epocilor trecute, ele aveau la bază buna tradiţie veche, care era pe deplin îndreptăţită. Numai că azi s-au pierdut cheile care să ne permită să înţelegem aceste aspecte.

Dat fiind faptul că mâine îşi va începe cursul dl. Dr. Steiner, vom folosi tot timpul de azi pentru exerciţii practice.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann, [Nota 29]
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muts sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob, daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.
Pur liric; consoane labiale.
Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland trüb und feucht;
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wenn der Wolf die Herde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

Descriind; sunete palatale. Trebuie ca auditorul să audă rostite mai îndelung cuvintele care sunt menite să intre în fiinţa lui; de exemplu, „*Wolken*", „*Grundeis*" ş.a.m.d. Dimpotrivă, mai mult ca în treacăt, ceva mai repede, va fi rostită propoziţia secundară: „Wie wenn der Wolf die Herde scheucht." „*Wolf*" (lup): rău, gest al cuvântului.

În încheiere, patru exerciţii meditative asupra limbajului:

Weiße Helligkeit scheinet în die schwarze Finsternis
Die schwarze Finsternis ergreift die fühlende Seele
Die fühlende Seele ersehnet die weiße Helligkeit
Die weiße Helligkeit ist der wollende Seelentrieb
Der wollende Seelentrieb findet die weiße Helligkeit
În der weißen Helligkeit webet die sehnende Seele –

Să exprimăm realităţi pur spirituale: lăsăm să transpară deosebirea dintre lumină şi întuneric. Mai mult în simţirea pură, mai puţin în impulsul de voinţă: „*Die fühlende Seele ersehnet die weiße Helligkeit.*" (Sufletul ce simte duce dorul luminozităţii albe.) Tot aşa, găsirea luminozităţii. Cuvântul „*Webet*" mai mult în curentul simţirii pure, celelalte mai mult în impulsul voinţei.

Linie directoare pentru ceea ce trebuie să exprimăm noi în arta noastră. Exerciţiul următor constituie, în alcătuirea sa, o inversare a ceea ce a fost clădit în exerciţiul: „In den unermeßlich weiten Räumen."

Du findest dich selbst:
Suchend în Weltenfernen,
Strebend nach Weltenhöhen,
Kämpfend în Weltentiefen.

Mai întâi ceea ce ţine de reprezentare, apoi cele trei nuanţări: căutând, năzuind, luptând.

Sende aufwärts sehnend Verlangen –
Sende vorwärts bedachtes Streben –
Sende rückwärts gewissenhaft Bedenken.

Cu toate că e o întoarcere înapoi, creştem intensitatea.

Asemenea strofe mantrice sunt folositoare în multe privinţe. Ele ne vor învăţa, de asemenea, să facem din vocea noastră o luntre, care duce pe altcineva. Este foarte important, când trebuie să recităm pentru euritmie, ca vocea să devină o luntre ce duce pe cineva!

Wäge dein Wollen klar,
Richte dein Fühlen wahr,
Stähle dein Denken starr:
Starres Denken trägt,
Rechtes Fühlen wahrt,
Klarem Wollen folgt
Die Tat.

Mai întâi: Aşteptare. Ca o poruncă venită din lumi spirituale, de la nişte entităţi spirituale, nu doar de la un dascăl bătrân, plin de bunăvoinţă.

A doua parte sintetizează ceea ce e deja pregătit, împlinirea. La „wahrt" trecem spre t, care are ceva coborâtor. Dacă e necesară o pauză, o facem după „*folgt*".

Trebuie să dispară tot ceea ce e abstractism didactic, însă trebuie să intre ceea ce e trăire spirituală vie. Să evităm o atitudine didactic-religioasă. Posibilitatea de a umple ceea ce ţine de natură cu elementul imaginativ-plastic sau cu cel muzical. Aici amândouă se întrepătrund. Trebuie să se dizolve, să se spiritualizeze ceea ce în cadrul percepţiei senzoriale e imagine.

Dacă ne gândim la scena din tărâmul spiritului, ***Poarta iniţierii***, Devahan, Tabloul 7, putem vedea despre ce e vorba aici. În partea a doua e necesar un puternic impuls de voinţă.

PARTEA I.
Despre arta propriu-zisă a modelării vorbirii

CONFERINȚA I
Modelarea vorbirii ca artă

Dornach, 5 septembrie 1924

Acest curs are o mică poveste şi poate că e necesar să întreţes această mică poveste în introducerea pe care am de gând s-o dau aici, deja şi din cauză că azi nu intenţionez să ofer decât o introducere generală. Mâine vom putea începe apoi cu structurarea propriu-zisă a cursului. Această structurare va fi făcută în sensul că expunerile referitoare la modelarea vorbirii şi la arta dramatică vor fi prezentate de mine, iar de partea care are drept conţinut modelarea propriu-zisă a vorbirii, se va ocupa d-na Dr. Steiner, astfel că vom ţine cursul amândoi împreună.

Prima parte a cursului va cuprinde arta propriu-zisă a modelării vorbirii, a doua va trata despre arta scenică, aşadar despre ceea ce ţine de reprezentaţiile dramatice de pe scenă, de arta regizorului, de arta scenei în general. În partea a treia cursul va ajunge să trateze tema: Arta actorului şi tot ceea ce stă în faţa artei dramatice – fie doar în calitate de spectator, care se bucură de creaţiile scenice, fie în calitate de critic şi altele asemenea, aş zice: arta actorului şi restul omenirii. Aceasta va fi partea a treia.

Se va putea discuta despre faptul că epoca noastră conţine anumite cerinţe în ceea ce priveşte arta actoricească, precum şi despre felul în care arta actoricească trebuie si-tuată în epocă, în raport cu felul cum trăieşte azi omenirea în general.

Am spus că acest curs are o mică poveste. El îşi are punctul de plecare în faptul că la d-na Dr. Steiner şi la mine

au venit câteva persoane [Nota 30] care simţeau nevoia să se apropie de antroposofie venind din direcţia muncii lor pe tărâmul artei dramatice, în convingerea că, dacă azi antroposofia urmează să fie aceea care dă impulsuri înnoitoare pe toate tărâmurile, pe cel al vieţii religioase, al artei, al ştiinţei etc. – ar trebui sau ar putea să fie date asemenea impulsuri şi în ceea ce priveşte arta dramatică.

Această convingere este cu totul îndreptăţită, dat fiind faptul că au fost create nişte premise, prin diferitele cursuri de arta vorbirii [Nota 31] pe care d-na Dr. Steiner le-a ţinut deja. A fost prezentat şi acum un curs de arta vorbirii, condus de d-na Dr. Steiner, care a avut loc aici şi la care mi-a fost îngăduit să mai adaug deja pe atunci unele lucruri care se referă la arta scenică însăşi. Au fost create nişte premise prin faptul că de la acest curs au pornit diferite impulsuri şi că, pe de altă parte, nişte personalităţi care activau în domeniul artei scenice au adus deja în faţa publicului larg unele dintre aspectele pe care noi le-am dat până acum, ca îndemnuri în această direcţie. Câteva grupe de oameni [Nota 32] au păşit pe scenă, în mod public, recunoscând, în primă instanţă, că pentru ei înşişi pot veni de aici anumite impulsuri.

La aceasta se adaugă faptul că acea artă care există printre noi cu începere din anul 1912, arta euritmiei [Nota 33], se învecinează îndeaproape, cât se poate de strâns, cu arta scenică a epocii noastre. Iar faptul că în viitor această artă a euritmiei trebuie să devină una cu arta scenică, reiese deja din modul exterior în care ea trebuie să fie prezentată, astfel încât în viitor arta dramatică va trebui să vadă în euritmie ceva care face parte din ea. Această euritmie, atunci când am creat-o, era concepută pentru un cadru cât se poate de restrâns, sau poate că nu m-am gândit la nici un fel de cadru, aş putea spune, fiindcă în anul

1912 lucrurile stăteau cum stau întotdeauna atunci când în mişcarea antroposofică se lucrează aşa cum trebuie: iei ceea ce e cerut de karma şi dai cât de mult o permit împrejurările. În mişcarea antroposofică nu se poate altfel. În mişcarea antroposofică nu există tendinţa de a avea idei reformatoare, nu există tendinţa de a aşeza în lume o idee, ci avem în faţa noastră karma. Şi pe atunci situaţia a fost aşa că în sânul unui cerc de oameni extrem de mic a luat naştere nevoia de a crea un fel de meserie, aş zice. Totul s-a întâmplat în modul cel mai natural, mai conform karmei. Şi atunci, în primă instanţă, eu am făcut atâta cât era necesar spre a veni în întâmpinarea acestei karme.

Pe urmă a fost ceva tot atât de karmic atunci când, după doi ani, d-na Dr. Steiner, al cărei domeniu de activitate era în intimă atingere cu arta euritmică, şi-a asumat sarcina de a se ocupa de aceasta. Şi tot ceea ce a luat naştere de aici, i se datorează, propriu-zis, ei. E, deci, absolut natural că şi acest curs, care îşi are izvorul în mod direct în aceste impulsuri din anii 1913, 1914, se situează pe tărâmul Secţiei pentru Artele Cuvântului, care e condusă de d-na Dr. Steiner.

Aşadar, pe baza tuturor condiţiilor preliminare amintite, s-a format această idee, de a face aici ceva pentru arta modelării vorbirii şi pentru arta dramatică. Pot spune doar că, pentru început, trebuie să facem ceva. Ideea la care mă refer şi-ar fi primit sensul deplin, firește, numai dacă aici s-ar fi adunat doar actori profesionişti sau unii care, pe baza unor premise suficiente, vor să îmbrăţişeze această meserie, într-un cerc, probabil, nu prea mare, şi dacă am fi înaintat atât de mult cu munca noastră în sensul acestei tripartiţii, pe care, de altfel, aş vrea s-o păstrez în ceea ce priveşte acest curs, dar dacă am fi înaintat atât de mult cu munca încât participanţii s-ar fi constituit într-o

trupă de actori, o trupă de actori ambulanți [Nota 34], care ar fi aplicat în diferite localități lucrurile pe care le-am fi învățat împreună aici. Fiindcă lucruri de felul celor ce vor fi prezentate aici își au sensul lor adânc de-abia atunci când sunt puse în fața lumii. Deci, acesta ar fi fost, în fond, sensul ce rezulta din chestiunea însăși.

Ei bine, că dvs. nu vreți așa ceva și că nu e posibil să facem cu acest auditoriu lucrul la care m-am referit adineaori, este, de asemenea, cât se poate de clar. Nu cred că el s-ar putea realiza, cu toate că nici măcar n-ar fi atât de groaznic de rău pe lume dacă trupele de teatru existente ar fi înlocuite în acest mod; dar despre câțiva dintre cei pe care-i văd aici, despre ei știu că nu au această intenție!

S-a întâmplat însă că, din două motive, lucrurile n-au putut lua această orientare practică: în primul rând, din cauză că nici cei care ar fi trebuit s-o facă, nici noi, care ar fi trebuit să dăm impulsul în acest curs, nu aveam bani [Nota 35]; banii sunt ceea ce ne lipsește întotdeauna cel mai mult. În sine, acest lucru ar fi fost realizabil, numai că nu există bani pentru așa ceva, iar fără o bază solidă, nu se poate face așa ceva, firește; așa ceva se poate face numai pe propriul risc al celor care primesc impulsul.

Apoi, pe de altă parte, tocmai față de acest curs s-a trezit un interes atât de viu, încât am fost nevoit să încep a-mi pune întrebarea: Cine se mai poate alătura acestui impuls, în afară de actorii profesioniști sau de cei care lucrează în scopul de a-și însuși arta actorului? La început, am procedat cam riguros; dar cercul fusese deja străpuns, și acuma nu se mai sfârșește. Aceasta este principala experiență pe care am făcut-o cu acest prilej. Așadar, cursul va descrie, în esență, conținutul artei scenice, în măsura în care această artă scenică își rotește cu adevărat privirile în toate direcțiile, ca să găsească mijloacele ajutătoare și

orientarea necesară. Şi aşa se face, prea stimaţii mei auditori, că azi aş vrea să vorbesc în mod introductiv despre ceea ce va constitui conţinutul propriu-zis al cursului.

În primă instanţă, trebuie să subliniez faptul că, în mod frecvent, oamenii nu ştiu să privească limbajul, sub raport artistic, aşa cum e necesar s-o facă acela care, într-un fel sau altul, trebuie să pună vorbirea în slujba artei. Când e vorba de vorbire, de limbaj, poţi face aproape mereu aceeaşi experienţă, pe care o facem în ceea ce priveşte creaţia poetică şi alte câteva lucruri. Aproape nici unui om nu-i va veni în minte să se aşeze la pian şi să cânte, dacă nu s-a străduit să-şi creeze premisele necesare. Totuşi, există tendinţa generală de a crede că oricine poate să scrie poezii şi oricine poate vorbi aşa cum trebuie. Dar imperfecţiunile ce domnesc pe acest tărâm nu vor fi înlăturate, şi la fel de puţin va fi înlăturată nemulţumirea generală care domneşte în mijlocul interpreţilor, înainte ca să se încetăţenească drept convingere unanim împărtăşită ideea că pentru a vorbi e necesară la fel de mult o pregătire anterioară, ca şi pentru interpretarea muzical-artistică.

M-am dus odată la o întrunire antroposofică, organizată cu ocazia unui curs, la un fel de five o'clock tea; fusese prevăzut şi un program artistic. Nu vreau să vorbesc despre toate punctele din acest program, ci numai despre unul singur. Eu nu avusesem nici un amestec în alcătuirea programului, sarcina revenise comitetului de organizare din localitate. Şi iată, îmi vine în întâmpinare principalul organizator, şi eu încerc să aflu care e programul. Atunci îmi spuse că va recita el însuşi ceva. Iar eu am fost nevoit să adopt şi de astădată acea tehnică pe care suntem nevoiţi s-o aplicăm în asemenea situaţii – de a mă îngrozi până în măduva oaselor şi de a n-o arăta. Acest lucru trebuie şi el

învăţat, dar cred că în acel moment mi-a reuşit, în primă instanţă. Am întrebat apoi ce are de gând să recite. Mi-a spus că, mai întâi, o poezie scrisă de cel care l-a educat pe Friedrich Wilhelm IV, închinată lui Kepler. Întâmplător, cunoşteam poezia, e o poezie minunată, dar îngrozitor de lungă, mai multe pagini tipărite. Am spus: Dar va dura cam mult. – Atunci el spuse că nu e singurul lucru pe care vrea să-l recite, că va mai recita imediat după aceea „Basmul despre Şarpele cel Verde şi despre frumoasa Lilie" de Goethe şi apoi, dacă mai merge, şi poemul „Tainele", de Goethe. Şi acuma, într-adevăr, cu toată tehnica de care dispuneam, nu mi-am mai putut reţine tot atât de uşor spaima!

A început cu poezia. Era, în orice caz, o încăpere de mărime potrivită, dar, oricum, înăuntru se afla un număr destul de mare de oameni. – Primul ieşi, ieşi şi al doilea, al treilea deveni un grup întreg, şi, până la urmă, o doamnă cu suflet foarte bun se afla în mijlocul încăperii, drept unic spectator. Recitatorul spuse acum: Poate că totuşi durează cam mult. – Cu asta, scena se încheie.

Asemenea concepţii există nu numai în afara Societăţii Antroposofice, ci, uneori, şi în cadrul Societăţii Antroposofice. Ei bine, aceste lucruri, pe care le putem caracteriza aici, povestind asemenea episoade groteşti, care însă, în formele lor mai moderate, se întâmplă, totuşi, de multe ori, trebuie depăşite temeinic, fireşte, dacă vrem ca pe acest tărâm să domnească mulţumirea pentru cel ce posedă înţelegere artistică şi elan artistic. Înainte de toate, trebuie înţeles temeinic faptul că arta modelării vorbirii trebuie să fie, pentru vorbitor, cu adevărat o artă, până la nivelul celui mai neînsemnat sunet al vorbirii, exact la fel cum muzica trebuie să fie o artă, până la nivelul celui mai neânsemnat sunet.

De-abia dacă acest lucru va fi înţeles cu adevărat, în domeniul artelor cuvântului va apărea o oarecare mulţumire şi, mai ales, câte ceva din ceea ce ar putea face ca artele cuvântului să aibă iarăşi stil, artele cuvântului, care, de fapt, au alungat în mod temeinic stilul. Nici o artă nu este posibilă fără stil.

Ei bine, aici, când se discută asemenea probleme, e bine să atragem întotdeauna atenţia asupra felului în care ele se raportează la ceea ce se află, ca realitate ocultă, în dosul lucrurilor. Şi aşa ia naştere întrebarea: Unde este, de fapt, în om, punctul de plecare al vorbirii?

Căci vorbirea nu porneşte direct din eu, ci vorbirea îşi are punctul de plecare, de fapt, în organizarea astrală. Şi animalul are acest organism astral, numai că, de obicei, nu ajunge să vorbească. Şi aceasta din cauză că părţile entităţii umane, părţile entităţii animale, nu există doar pentru ele înseşi, separat, ci fiecare din ele e pătrunsă de toate celelalte şi, prin acestea, e modificată în entitatea sa.

Nu e niciodată just, în sensul deplin al cuvântului, să spunem să omul constă din corp fizic, corp eteric, corp astral şi eu, fiindcă uşor ne putem face ideea că aceste părţi ale naturii umane există una lângă cealaltă şi că e posibilă o concepţie care aşează aceste părţi una lângă alta. Când omul e în stare de conştienţă trează, ele se întrepătrund. Aşa că trebuie să spunem: omul nu are doar un corp fizic – acesta ar arăta cu totul altfel, dacă ar fi supus doar propriilor sale legi –, ci omul are un corp fizic, care e modificat de corpul eteric, de corpul astral, de eu. – În fiecare parte a naturii umane stau vârâte şi celelalte trei. Aşa că şi în corpul astral există vârâtă fiecare din celelalte părţi ale naturii umane.

Ei bine, aşa e şi la animal: corpul fizic e vârât în corpul astral al animalităţii, corpul eteric stă vârât în

corpul astral al animalităţii, dar numai la om corpul astral e modificat de eu. Şi de la acest corp astral, care e modificat de eu, porneşte impulsul vorbirii.

Tocmai acesta e lucrul de care trebuie să ţinem seama, dacă vrem să ajungem, în arta modelării vorbirii, în mod artistic, până la sunetul izolat, căci în vorbirea obişnuită, cotidiană, sunetul se formează cu totul în subconştient. Dar trebuie să facem în aşa fel încât acest subconştient să urce în conştienţă, dacă e ca vorbirea să fie scoasă din sfera neartisticului şi înălţată în sfera artisticului.

Să reflectăm aici la un singur lucru. Vorbirea n-a pornit nicidecum de la acel mod de a vorbi pe care-l folosim azi în viaţa obişnuită, la fel de puţin pe cât scrierea oamenilor a provenit din scrierea moartă actuală. Comparaţi vechea scriere hieroglifică a Egiptului Antic, bazată pe imagini, şi veţi avea o reprezentare despre ceea ce a stat la originea scrisului. Tot astfel, vorbirea nu izvorăşte din vorbirea noastră actuală, care conţine tot soiul de lucruri convenţionale sau legate de cunoaştere etc., ci vorbirea îşi are izvorul în ceea ce trăieşte în om sub formă artistică.

Dacă vrem, deci, să înţelegem artisticul, trebuie să avem măcar un sentiment al faptului că vorbirea a izvorât din ceea ce este artistic în om, nu din scopurile umane utilitariste sau ştiinţifice.

Au existat vremuri în evoluţia omenirii în care oamenii, când vorbeau – ceea ce se întâmpla mult mai rar decât azi –, nu puteau deloc să vorbească neritmic, simţeau nevoia de a vorbi mereu în ritmuri. Au fost vremuri în care, de pildă, când îi părea că un lucru are o anumită importanţă, omul nu putea să-l spună altfel decât prin arta modelării vorbirii. Să luăm un exemplu foarte simplu: pe

baza impulsurilor vorbirii originare, cineva voia să spună că un om merge poticnindu-se. Ar fi fost suficient să spună că acest om se poticneşte de bâte, fiindcă în cultura originară peste tot erau bâte pe jos, sau că se poticneşte de pietre, fiindcă peste tot erau pietre. Dar el nu spunea aşa, ci spunea că omul respectiv se poticneşte de bâte şi pietre, pentru că în expresia „*bâte şi pietre*" (Germ. – Stock und Stein – n.t.) – absolut indiferent că prin aceasta era sau nu desemnată cu exactitate realitatea exterioară – trăieşte un element lăuntric de modelare a vorbirii. Dacă cineva vrea să sublinieze ceva în mod deosebit, nu va spune că o corabie se scufundă cu oamenii de la bord, ci va spune că se scufundă, de asemenea, şi cu ceea ce, poate, nu e prea mult agreat pe bord, cu şoarecii. Va spune, deci, că o corabie se scufundă „*cu oameni şi şoareci*" (Germ. „mit Mann und Maus" – n.t.), dacă plăsmuieşte fraza din impulsul originar al vorbirii.

Acest impuls al vorbirii trăieşte azi, de fapt, cel mai puţin în omenire. Există nişte cauze care fac ca el să nu domnească azi. Cauzele constau în faptul că, din păcate, el nu domneşte nici în şcoală, pentru că şcolile noastre – şi anume în întreg sistemul vieţii internaţionale – şi-au pierdut caracterul artistic. De aceea e nevoie ca noi, în şcoala Waldorf, să dezvoltăm iarăşi elementul artistic, pentru că şcoala noastră a pierdut acest element artistic şi e clădită pe ştiinţă. Ştiinţa însă e ceva neartistic. Şi aşa, ştiinţa s-a infiltrat în şcoală. Treptat, în cursul ultimelor patru-cinci secole, şcoala noastră a devenit, pentru cel care intră într-o sală de clasă şi are simţ artistic, instituţia cea mai barbară dintre câte ne putem imagina.

Dar, dacă în educaţie elementul artistic e inexistent – dar în clasă se vorbeşte, căci vorbirea face parte din predare –, dacă în şcoală nu există elementul artistic, deci

dacă el nu se revarsă în munca educativă, e absolut de la sine înţeles că, mai târziu în viaţă, oamenii nu-l au. Şi, din această cauză, omenirea posedă azi, în general, într-o măsură extraordinar de mică, simţul artistic şi tot de aceea nu simte prea mult nevoia de a modela vorbirea în mod artistic. Prea rareori se apune: acest lucru n-a fost rostit frumos; dar foarte adeseori auzim: acest lucru n-a fost exprimat în mod just.

Gramaticianul pedant îi corectează pe toţi, dar omul cu simţire artistică ne corectează foarte puţin felul de a vorbi. Aşa sunt azi uzanţele generale, ele spun că acest lucru nu e atât de necesar.

Corpul astral e situat, cu cea mai mare parte a sa, în subconştientul omului. Dar cel ce vrea să devină un artist al cuvântului trebuie să înveţe a stăpâni ceea ce, în vorbirea obişnuită, se desfăşoară în mod inconştient în corpul astral. În epoca modernă, oamenii au început să simtă acest lucru. De aceea au apărut diferite metode nu numai pentru cântul vocal, ci şi pentru recitare, declamare ş.a.m.d. Dar se procedează într-un mod foarte ciudat.

Se procedează cam aşa cum ar proceda cineva care ar vrea să-l înveţe pe un alt om să are, fără a ţine seama de felul cum arată un plug, de ogorul pe care trebuie să-l are, de scopul urmărit prin faptul că arăm, ci ar întreba doar atât: Da, acesta e braţul uman, acesta e antebraţul uman; ce unghi trebuie să formeze, în conformitate cu legile naturii – acest cuvânt e folosit foarte frecvent – braţul şi antebraţul? În ce mod trebuie să se mişte partea de jos a coapsei, atunci când braţul şi antebraţul se mişcă într-un anumit unghi sau iau o poziţie într-un unghi oarecare? ş.a.m.d. – ca şi cum nu s-ar lua seama absolut deloc la rostul pe care-l are plugul ieşit pe ogor şi s-ar întreba doar: prin ce metodă îl facem pe om să execute un anumit gen de mişcări? – Aşa

sunt concepute aceste metode pentru învăţarea vorbirii. Ele sunt practicate excluzându-se constituţia obiectivă a vorbirii. Îl putem învăţa pe un om să are, dacă, înainte de toate, ştim să mânuim un plug, dacă ştim cum se ară în mod just şi dacă avem grijă apoi ca omul respectiv să nu facă acest lucru în mod greşit. Astfel, şi în ceea ce priveşte arta modelării vorbirii, trebuie să ştim că toate aceste metode care apar azi în faţa noastră în modul cel mai diletant, din cauză că nu ţin seama de cele ce am spus adineaori, trebuie să ştim că aceste metode referitoare la tehnica respiraţiei, tehnica diafragmei, rezonanţa nazală ş.a.m.d., lucrează ca şi cum vorbirea n-ar exista deloc, ele nu pornesc de la vorbire, ci, în fond, de la anatomie. Lucrul care contează aici este să ajungem a cunoaşte, înainte de toate, însuşi organismul vorbirii. Organismul vorbirii a luat naştere din om, în decursul evoluţiei omenirii. De aceea, dacă e înţeles cum trebuie, el nu va contrazice, în esenţă, organizarea umană, iar punctele unde intră în co-liziune cu ea, trebuie găsite în aspectele de detaliu, ele nu pot suferi o corectură prin nişte metode care, de fapt, au la fel de mult a face cu vorbirea ca şi gimnastica cu aratul, dacă printre aparatele de gimnastică nu s-ar lua cumva tocmai un plug, ceea ce, totuşi, n-am văzut niciodată până acum într-o sală de gimnastică. N-aş considera că este o prostie să se ia printre aparatele de gimnastică şi un plug, poate că ar fi chiar un lucru foarte înţelept, numai că până acuma aşa ceva nu s-a întâmplat.

Aşadar, acesta este esenţialul, ca, înainte de toate, noi să cunoaştem organismul vorbirii ca atare. Acest organism al vorbirii este, de fapt, aşa că, în cursul evoluţiei omenirii, s-a revărsat direct din forma modificată de eu a corpului astral uman. De aici provine vorbirea. Numai că aici trebuie să ţinem seama de un lucru: corpul astral se izbeşte în

partea de jos a fiinţei de corpul eteric, în partea de sus se izbeşte de eu – aşa cum se prezintă omul când e treaz. Iar când e în stare de somn, atunci nu vorbeşte, dacă se află într-o stare de conştienţă normală.

Corpul astral se izbeşte mai întâi de corpul eteric. Ce face prin aceasta? Se adresează unui element de care, în viaţa obişnuită, omul nu prea e conştient; căci, cu ce are de-a face corpul eteric? În primă instanţă, corpul eteric are de-a face cu faptul că, deja după ce omul a luat în gură un aliment, ia în primire acest aliment şi-l transformă treptat, îl face aşa cum are nevoie de el organismul, mai bine zis, aşa cum organismul are nevoie de forţa sa.

Organismul eteric este acela care asigură creşterea, din copilărie şi până la maturitate. Dar corpul eteric participă şi la viaţa sufletească, el e acela care asigură memoria ş.a.m.d., dar acest corp eteric are şi nişte funcţiuni despre care, de fapt, omul nu ştie aproape nimic. De aceea, omul nu ştie aproape nimic – chiar dacă are cunoştinţă de rezultate, chiar dacă ştie că e sătul sau flămând – despre felul cum corpul eteric face să apară aceste stări. Pentru om, activitatea corpului eteric rămâne destul de inconştientă.

În procesul vorbirii, între corpul astral şi corpul eteric are loc tot ceea ce, în limbă, este legat de vocale. Vocala ia naştere prin faptul că impulsul de a vorbi al omului trece din corpul astral, unde îşi are originea, în corpul eteric. De aceea vocala este ceva care se formează în adâncul naturii umane. Vocala e modelată într-un mod mai inconştient decât e modelată, în general, vorbirea. De aceea, tocmai în cazul rostirii vocalelor e vorba de nişte aspecte nespus de intime ale vorbirii, e vorba de ceea ce, în străfundul cel mai adânc al omului, are legătură cu întreaga entitate umană. Aşa că, la acţiunea impetusului vorbirii

asupra corpului eteric, avem de-a face cu producerea vocalelor (v. schema).

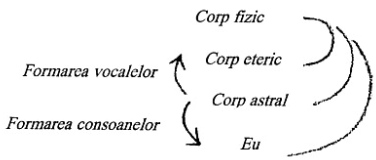




Tabla 1

În cealaltă direcţie, corpul astral se izbeşte de eu. Eul este ceea ce, sub forma pe care o avem în omul pământesc, e cunoscut de fiecare. Căci eul este acela prin care noi avem percepţiile senzoriale. Eul este acela prin care, în esenţă, noi putem gândi. Ceea ce desfăşurăm drept activitate conştientă are loc în eu. Din cauză că corpul astral participă la aceasta, ceea ce are loc în procesul vorbirii nu poate avea loc în mod chiar atât de conştient ca o activitate oarecare a voinţei, totuşi, în vorbirea obişnuită, în procesul de formare a consoanelor, intră puţină conştienţă, căci acest proces de formare a consoanelor are loc între corpul astral şi eu (v. schema).

Aici am atras atenţia, pentru început, asupra naturii umane, în ceea ce priveşte procesul de formare a consoanelor şi vocalelor. Putem însă merge mai departe. Ne putem întreba acum: Ce reprezintă vorbirea în cadrul entităţii umane luate ca întreg? – La această întrebare putem da răspunsul just numai dacă ne întrebăm: Cum au stat lucrurile, de fapt, în limba umană originară, în vorbire, aşa cum a apărut ea mai întâi printre oameni?

Această limbă era, propriu-zis, ceva minunat. Abstracţie făcând de faptul că, de la bun început, omul s-a simţit îndemnat să vorbească în ritm, în tact, ba chiar în asonanţe şi aliteraţii, abstracţie făcând de acest lucru, în

limba originară era așa, că omul simțea, în vorbire, și gândea, în vorbire. Viața de simțire a omenirii originare era așa, că nu existau gânduri abstracte de felul celor din zilele noastre, ci, în momentul când omul avea un sentiment, chiar și sentimentul cel mai intim, se ajungea imediat la un mod sau altul de a modela plastic vorbirea. În vremurile vechi, omul nu putea să aibă sentimente de tandrețe, față de un copil, să zicem, fără a da formă acestor sentimente de tandrețe, în vorbire, prin propriul impetus sufletesc. N-ar fi avut nici un sens să spui, în legătură cu un copil: Îl iubesc în mod tandru –, ci ar fi avut, poate, un sens, să spui: Iubesc copilul așa: *ai ai ai.* -(germ. – *ei ei ei*. n.t.) Pretutindeni exista nevoia de a impregna întregul sentiment cu o modelare a vorbirii.

Și tot la fel de puțin oamenii din vremurile vechi aveau gânduri abstracte, de felul celor pe care le avem noi azi. În vremurile vechi nu existau nici un fel de gânduri abstracte fără limbaj, ci, când omul gândea un lucru, acesta devenea în el cuvânt și propoziție. Omul vorbea lăuntric. De aceea este firesc că în prologul la Evanghelia lui Ioan nu s-a spus: La început era gândul –, ci: La început era Cuvântul – Verbum. – Cuvântul – fiindcă omul vorbea lăuntric și nu gândea atât de abstract ca în zilele noastre. Omul vorbea lăuntric. Și limba originară era așa, că ea conținea gânduri și sentimente. Ea era, am putea spune, vistieria entității umane, în care erau păstrate sentimentele și gândurile.

Acuma gândul a urcat mai sus, în eu, vorbirea a rămas în corpul astral, iar sentimentul a coborât în corpul eteric, astfel încât putem spune (v. schema de mai jos): Omul – lăuntric; spre exterior, unde activează mai mult eul; spre interior, și mai mult interiorizat, unde activează corpul eteric, adică acolo unde se merge cu totul spre interior.

Poezia originară era o unitate, ea exprima în cadrul limbii sentimentul și gândul pe care cineva le putea avea în legătură cu lucrurile. Poezia originară era o unitate. Prin faptul că vorbirea a descărcat mai înspre interiorul omului sentimentul, care alunecă spre corpul eteric, ia naştere dispoziţia lirică a limbii. Genul care a rămas cel mai aproape de limba originară, care, deci, îşi are cel mai mult sediul în vorbire, care nici nu poate fi cultivat fără să reînnoim ceva din sentimentul originar faţă de vorbire, este creaţia epică, care izvorăşte direct din corpul astral. Iar cea care îndeamnă vorbirea să iasă în afară, spre eu, care, în primă instanţă, la omul pământesc, se află în legătură cu lumea exterioară – este creaţia dramatică.

Artistul care lucrează pe tărâmul artei dramatice stă de obicei – dacă nu monologhează – faţă în faţă cu un alt om. Şi faptul că stă faţă în faţă cu un alt om face parte din vorbirea sa, la fel de mult ca ceea ce vieţuieşte în el însuşi.

Poetul liric nu stă faţă în faţă cu nimeni. El stă faţă în faţă doar cu sine însuşi. Vorbirea sa trebuie plăsmuită în aşa fel încât ea să devină expresia pură a fiinţei interioare umane. De aceea poezia lirică modernă nu poate fi rostită – vom explica toate acestea mai amănunţit ceva mai târziu – decât dacă facem în aşa fel încât chiar şi rostirea consoanelor să încline puţin spre modul de rostire a vocalelor. Rostirea poeziei lirice implică necesitatea de a şti că fiecare consoană poartă în sine şi o anumită nuanţă vocalică, de exemplu, consoana *l* poartă în sine un *i*, lucru pe care-l puteţi vedea prin faptul că, în unele limbi, la un moment dat, într-un cuvânt, are loc o dezvoltare spre *l*, pe când în alte forme se mai află încă un *i*. Fiecare consoană poartă însă astfel în sine un element vocalic. Pentru poetul liric, există, înainte de toate, cerinţa ca el să înveţe a simţi elementul vocalic al fiecărei consoane.

Poetul epic trebuie să dezvolte înainte de toate un sentiment pentru următorul lucru – mă refer acuma mereu la cel ce declamă sau la cel ce recită, aşadar la acela care aduce în faţa publicului creaţiile epice: De îndată ce ne apropiem de vocală, ne apropiem de om; de îndată ce ne apropiem de consoană, ne vârâm în interiorul lucrurilor din lume. Tocmai acest lucru face posibilă poezia epică. Ea nu are de-a face doar cu fiinţa lăuntrică umană, ci cu această fiinţă lăuntrică umană şi cu o realitate exterioară imaginară. Fiindcă lucrurile despre care povesteşte poetul epic nu sunt prezente, ele sunt doar imaginate. Ele aparţin trecutului sau, în general, se povesteşte despre un lucru numai atunci când el nu e de faţă, altfel nu există nici un motiv de a povesti despre acel lucru. Poetul epic are de-a face, aşadar, cu omul şi cu lucrul imaginar.

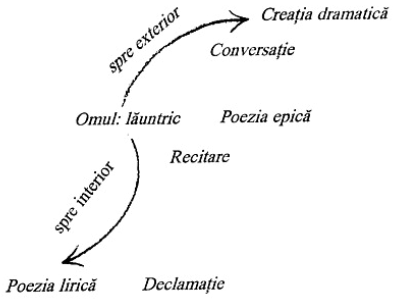
Autorul dramatic are de-a face cu obiectul real. Cel căruia i se adresează stă în faţa lui. De aici rezultă şi deosebirile de care trebuie să ţinem seama în modul cel mai riguros. Va trebui să simţim ceea ce am spus deja, atunci când, din diverse puncte de vedere, am dat, ici şi colo, câte un impuls, căutând o anumită terminologie; aceste lucruri vor trebui, într-adevăr, să fie simţite cu exactitate, în toată profunzimea lor. Astfel, va trebui să simţim: a vorbi liric înseamnă a vorbi din lăuntrul omului în afară. Fiinţa lăuntrică se revelează ea însăşi pe sine. Când fiinţa lăuntrică vrea să se desprindă de om, când fiinţa lăuntrică e atât de puternic impulsionată de ceva, încât simte nevoia să iasă din sine – şi aşa stau lucrurile cu poezia lirică –, atunci simpla simţire devine strigare, clamare, şi atunci ia naştere, dacă e vorba de vorbire, declamaţia. Aşa că o parte a artei vorbirii este declamaţia, care are misiunea de a aborda mai ales poezia lirică.

Firește însă că elementul liric e conținut, și el, în orice formă a creației literare; de aceea se cere ca, la anumite pasaje, și în poezia epică, și în cea dramatică, să se facă trecerea spre dispoziția lirică. La poetul epic esențialul este că el are un obiect imaginar, pe care-l evocă prin vraja propriei sale arte a cuvântului, și-l evocă mereu, mereu. Poetul epic are predilecție spre recitare.

Poetul liric se exprimă pe sine, se revelează, e un declamator. Cel care-și evocă obiectul prin vraja artei cuvântului, făcându-l să fie prezent în fața publicului, este un recitator. Și voi avea motive să continui numai acolo unde va trebui să prezint dezvoltarea completă a acestei probleme.

Dacă cineva nu are în fața sa doar obiectul imaginar pe care-l evocă, ci are în fața sa, în carne și oase, acest obiect, față de care vorbește, atunci el conversează. Aceasta e cea de a treia formă: conversația.

Din aceste trei specii ale artei modelării vorbirii constă, de fapt, arta de a vorbi pe scenă. De obicei, cea din urmă este rău înțeleasă, din cauză că tocmai conversația a fost scoasă cel mai mult din elementul artistic și pentru că, de fapt, asupra conversației emit azi judecăți mai mult acei oameni care nu prea au nici o legătură cu arta, ci cu diplomația sau cu ceaiurile de la ora cinci, sau cu alte asemenea lucruri. Așa că aproape nimeni nu mai simte azi că în realitate conversația poate cuprinde în sine ceva de înalt rang artistic. Dar atunci când arta actorului ajunge, bineînțeles, să monologheze, ea intervine iarăși dincolo, în celelalte sfere, în cea a declamației sau în cea a recitării.



(Tabla 1)

Deja de aici, prin faptul că eu pun în faţa voastră acest lucru, într-o formă puţin cam pedantă, vă daţi seama că va trebui să se lucreze pentru a se crea cu adevărat pentru arta actorului ceva asemănător cu ceea ce avem în predarea muzicii. Căci, de pildă, va fi absolut necesar să modelăm cu adevărat un dialog oarecare în sensul conversaţiei, dacă el urmează să apară pe scenă.

Dar esenţialul este acuma că, în cadrul limbii înseşi, dacă o privim în mod just, reapare necesitatea modelării ei. Căci, ia gândiţi-vă, noi avem vreo treizeci şi două de sunete ale vorbirii. Imaginaţi-vă că, dacă aţi lua în mână „Faust" al lui Goethe şi dacă cineva ar fi ajuns atât de departe, încât să cunoască sunetele, dar să nu le poată încă uni între ele, atunci întreaga dramă „Faust" ar consta din treizeci şi două de sunete. Căci în întreaga dramă „Faust" nu există altceva decât aceste treizeci şi două de sunete, şi totuşi, prin combinarea lor, ele formează „Faust"- ul goethean.

De aici decurg multe lucruri. Noi avem aceste treizeci şi două de sunete. Dar tot ceea ce face să se nască bogăţia imensă a vorbirii constă din modelarea pe care o realizăm aşezând un sunet lângă alt sunet. Dar acest lucru prinde formă deja chiar în cadrul sistemului de sunete articulate. Imaginaţi-vă, de exemplu, că noi rostim, pur şi simplu, sunetul *a*. Ce este acest sunet? La origine, sunetul a se

desprinde din suflet atunci când acest suflet se revarsă în afară, plin de admiraţie. Admiraţie, uimire în faţa unei realităţi, în legătură cu o realitate, fac ca din suflet să se desprindă, să iasă sunetul *a*. Orice cuvânt în care e conţinut sunetul *a*, a luat naştere prin faptul că omul a vrut să exprime uimirea şi admiraţia sa faţă de lucrul respectiv. Şi nu veţi greşi niciodată, nu veţi proceda în mod deloc diletant, dacă veţi lua un cuvânt oarecare, de exemplu *Band* (panglică – n.t.), în care există un *a*. Într-un fel sau altul, totul decurge din faptul că omul s-a minunat, a fost uimit de ceva care e reprezentat prin panglică şi că, de aceea, a introdus aici sunetul *a*. Nu contează că într-o altă limbă acelaşi lucru poartă alt nume; acolo omul s-a raportat în alt fel la lucrul respectiv. Iar când omul e cu totul uimit de ceva şi mai ştie să se minuneze, aşa cum era cazul pe vremea când s-a format limba, atunci el exprimă acest lucru în mod cu totul deosebit prin sunetul *a*. Numai că trebuie să ştim să fim uimiţi şi să nutrim admiraţie la locul potrivit. Putem fi uimiţi de părul bogat pe care-l are o fiinţă umană oarecare. Putem fi uimiţi de capul pleşuv, pe care părul l-a părăsit din nou. Putem fi uimiţi de efectele unei loţiuni pentru creşterea părului, care a făcut să reapară păr pe capul pleşuv. Tot ceea ce are legătură cu părul poate trezi uimirea cea mai profundă. De aceea nu scriem „Har”, ci chiar scriem de două ori sunetul *a*: „Haar”.

Nu veţi fi prea departe de ceea ce era un asemenea cuvânt la începutul evoluţiei omenirii, de ceea ce era o realitate mult mai puternică decât aceea de care vorbeşte adeseori cunoaşterea noastră actuală, dacă pretutindeni acolo unde aveţi un a veţi căuta punctul de plecare al formării cuvântului în uimire, mirare, admiraţie.

Dar ce înseamnă aceasta? Aceasta înseamnă că omul, prin faptul că se minunează, că e uimit de un lucru, se

contopește cu acel lucru. În ce constă sunetul *a*? În deschiderea absolută a întregului organism al vorbirii. *A* înseamnă, cu începere de la gură, deschiderea completă a organismului vorbirii. Omul își revarsă în afară corpul astral. Spunând *a*, omul începe să doarmă; numai că, de îndată, iarăși împiedică să se întâmple acest lucru. Dar cât de deseori, când vrea să se exprime, oboseala e asociată cu sunetul *a* ! A spune *a* înseamnă întotdeauna a lăsa să iasă afară corpul astral sau, cel puțin, a începe să lași corpul astral să iasă afară. Sunetul a este deschiderea spre exterior.

Exact opusul lui a este *u*. Când rostiți *u*, dvs. închideți tot ce poate fi închis, începând cu gura, și lăsați sunetul să treacă: *u*. Cel mai mult închidem în cazul lui *u*. Aceasta e opoziția: *a u*. Între *a* și *u* e situat sunetul *o*. În arta modelării vorbirii sunetul *o* conține, de fapt, procesele sunetului *a*, procesele sunetului *u*, procesul deschiderii, procesul închiderii, într-o asociație armonioasă.

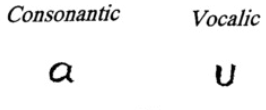


(Tabla 1)

U înseamnă că, de fapt, noi ne trezim mereu, ne trezim mai mult decât ne-am trezit. Acela care rostește vocala *u*, atrage atenția asupra faptului că ar vrea să se trezească în privința obiectului pe care-l percepe. Nu putem exprima mai puternic faptul că am vrea să ne trezim decât atunci când se face simțită bufnița. Atunci spunem „*Uhu*". (bufniță – n.t.). Bufnița ne face să dorim să ne trezim cu adevărat în privința bufniței.

Iar dacă cineva aruncă în noi cu nisipul din călimară – dar azi nu mai există așa ceva –, noi vom spune „*uff*", în cazul în care ne lăsăm nestânjeniți în voia a ceea ce simțim, dacă ne trezește ceva, sau dacă vrem să ne trezim. *U* se

desprinde. Corpul astral se unește mai intens cu corpul eteric și cu corpul fizic. De aceea *a* este vocala cea mai consonantică, iar *u* este vocala cea mai vocalică.



(Tabla 1)

La unii oameni, care vorbesc un dialect sau altul al limbii germane, nu mai poți deosebi deloc dacă rostesc un *a* sau un *r*, fiindcă la ei sunetul *r* devine vocalic, iar *a* devine consonantic. În dialectul din Stiria, nu se poate distinge dacă trebuie să spui Bur sau Bua, *r* sau *a*.

Dar toate celelalte vocale sunt situate între *a* și *u*. Vocala *o* se află, aș zice, pe la mijloc, nu chiar în mijloc de tot, ci e situată la mijloc la fel cum, în cadrul octavei, quarta reprezintă mijlocul gamei muzicale. Sunetul *o* se află între cele două extreme.

Dar să luăm acuma următorul lucru. Cineva vrea să exprime ceea ce există în sunetul *o*. *O* este contopirea dintre *a* și *u*, e contopirea dintre adormire și trezire. *O* este fie momentul când tocmai adormim, fie cel în care tocmai ne trezim. Când orientalul își sfătuia discipolii nici să nu doarmă, nici să nu fie treji, ci să se ducă la acea graniță dintre trezie și somn la care putem vieți atât de multe lucruri, pe care nu le putem vieți nici în somn, nici în starea de veghe, el îi îndemna să rostească silaba *om*. Prin aceasta îi trimitea la viața dintre starea de veghe și cea de somn.

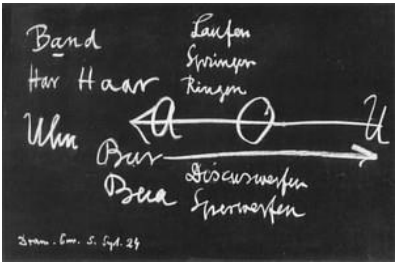
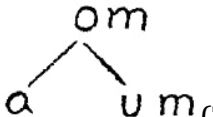


Tabla 2

Cel care repetă adeseori silaba *om*, ajunge la trăirea pe care o avem la graniţa dintre veghe şi somn. Acest procedeu îşi are originea într-o epocă în care oamenii mai înţelegeau încă organismul vorbirii. Dar gândiţi-vă acuma că mergem mai departe cu reflecţiile misteriale, atunci ne spunem: Da, dar *o* ia naştere prin faptul că, pe de o parte, *u* tinde spre *a*, iar, pe de altă parte, *a* tinde spre *u*. Dacă, aşadar, dacă vreau să-l fac pe un om să progreseze, după ce l-am învăţat să se situeze, în silaba *om*, între starea de veghe şi cea de somn, nu-l voi îndemna să rostească sunetul *o* direct, ci voi lăsa ca acesta să se formeze, prin faptul că rostesc *a o u m*; nu-l pun să spună *o m*, ci *a o u m*. El produce aceasta. Atunci el se situează pe treapta superioară. Silaba *om* divizată în *a* şi *u* îi dă discipolului avansat liniştea, pentru că ea zace în această silabă, iar discipolului aflat mai la început îi atragem atenţia în mod direct asupra trezirii şi adormirii. Discipolului avansat îi vom spune: fă trecerea, plăsmuieşte tu însuţi trecerea: *a* = adormire; *u* = trezire. El se află, cu siguranţă, între acestea două. Dacă se află între adormire şi trezire, atunci el are deja momentul dintre acestea două.



(Tabla 1)

Dacă simţim cum erau plăsmuite asemenea lucruri în vremurile vechi, putem să ajungem, în general, la o noţiune despre ceea ce înseamnă că în vremurile vechi vorbirea era simţită şi percepută din sânul elementului artistic, cum totul, până în epoca antichităţii greceşti, mai era simţit în aşa fel încât omul ştia în ce fel se situează un lucru în lume.

Ia gândiţi-vă: din ce consta gimnastica la vechii greci, acea gimnastică minunată care era, de fapt, în sânul culturii greceşti, o limbă integrală? Ea consta din faptul că, la început, îţi dădeai seama: voinţa umană îşi are sediul în membre. Ea începe prin aceea că îl face pe om să intre în relaţie cu pământul, prin aceea că membrele şi pământul dezvoltă un raport de forţe reciproc: alergarea. Când aleargă, omul se află într-un anumit raport faţă de pământ. Dacă se retrage acuma puţin în sine însuşi, dacă adaugă dinamicii în care a ajuns şi mecanicii care, în timp ce aleargă, creează un echilibru între el şi forţa de atracţie a pământului, o dinamică interioară, atunci se ajunge la săritură. În acest caz, omul trebuie să dezvolte el însuşi, în membrele sale inferioare, o anumită mecanică.

Dacă mecanicii pe care o dezvoltăm noi înşine în membrele noastre inferioare i se adaugă o mecanică provocată de faptul că acuma nu lăsăm doar pământul să acţioneze având nevoie de un echilibru cu acesta, ci că adăugăm un element în cazul căruia avem nevoie de un echilibru pe orizontală – pe când, altfel, avem un echilibru pe verticală – atunci ia naştere trânta:

Alergarea
Săritura
Trânta.

Aveţi deci: Alergarea = omul şi pământul; săritura = omul modificat şi pământul; lupta = omul şi obiectul celălalt.

Dacă aduceţi obiectul şi mai aproape de om decât în cazul trântei, dacă i-l daţi în mână, ia naştere aruncarea cu discul. Vedeţi, dinamica merge pe drumul ei absolut precis.

Iar dacă-i adăugaţi discului, la care aveţi doar dinamica obiectului greu, şi dinamica direcţiei, atunci veţi avea aruncarea cu suliţa.

Alergarea
Săritura
Trânta
Aruncarea discului
Aruncarea cu suliţa.

Imaginaţi-vă acuma – acestea erau cele cinci părţi ale gimnasticii greceşti – că ele sunt acordate cât se poate de bine cu raporturile din cosmos. Acesta era sentimentul pe care oamenii îl dezvoltau faţă de gimnastică, sentimentul că ea îl revelează pe om în întregime.

Un asemenea sentiment apărea însă şi atunci când era vorba de revelarea omului transpus în vorbire. Omenirea s-a schimbat, de aceea modul de a trata limba a trebuit să devină altul.

Am încercat, pentru început, să ofer, sub forma cea mai pură, un asemenea mod de a trata, vorbirea, în tabloul 7 din prima mea dramă-mister, în scena dintre Maria şi Philia, Astrid, Luna. Acolo esenţialul este de a face ca gândul, care în viaţa obişnuită a devenit abstract, să se cufunde iarăşi în elementul vorbirii.

Din acest motiv vom începe mâine partea practică prin faptul că d-na Dr. Steiner va reda sub formă artistică un fragment din acest tablou. Şi, pornind de la observaţiile introductive de azi, vom aborda apoi primul nostru capitol, arta modelării vorbirii.

CONFERINȚA A II-A
Cele șase revelări ale vorbirii

Dornach, 6 septembrie 1924

Veți fi văzut, în primă instanță, că din cele spuse ieri reiese faptul că, în ceea ce privește arta recitării, arta modelării vorbirii, genurile liric, epic și dramatic trebuie diferențiate foarte bine. Căci am putut chiar observa cum elementul vocalic e orientat spre genul liric, iar cel consonantic spre narațiune și spre arta dramatică.

Dar acuma trebuie să ne lămurim într-un mod deosebit de clar în privința afirmației că în orice consoană există ceva de natură vocalică. O consoană singură nici nu poate fi rostită, ci, pentru ca o consoană să poată fi intonată, trebuie să sune, împreună cu ea, și ceva de natură vocalică; diferitele consoane au diferite înclinații spre o vocală sau alta. Pe de altă parte, în orice vocală se aude și ceva de natură consonantică. Asupra tuturor acestor lucruri am atras deja atenția.

Un alt aspect, de care trebuie să ținem seama și asupra căruia va trebui să ne oprim imediat, dacă vrem ca exemplul practic pe care îl va oferi d-na Dr. Steiner să dea roade reale pentru ceea ce avem de spus în legătură cu arta modelării vorbirii, un alt aspect este următorul: în cadrul omenirii civilizate noi trăim în niște epoci de cultură foarte avansate. Numai că sunt niște epoci în care limba, vorbirea și-a pierdut legătura cu începuturile ei, cu originile ei propriu-zise. Limbile vorbite actualmente în Europa, poate cu o excepție neînsemnată – nu vreau să spun că excepția e neânsemnată din punct de vedere cantitativ ci din punct de vedere calitativ –, cu excepția neânsemnată a limbii ruse și a altor limbi mai mici –, toate aceste limbi sunt foarte departe de originile lor, și, de fapt, ele vorbesc în așa fel

încât cuvintele, dar şi modul de a intona sunetele articulate, nu mai sunt decât nişte semne exterioare pentru ceea ce stă de fapt la baza lor; spun „semne exterioare" din cauză că azi oamenii nu mai sunt deloc conştienţi de faptul că acestea sunt nişte semne, fiindcă oamenii nici nu mai presupun măcar că vorbirea poate fi şi altceva decât ceea ce este în cadrul modului obişnuit de a vorbi al limbilor europene actuale.

De aceea, dacă vrem să înţelegem, să sesizăm şi să punem din nou în activitate elementul artistic al limbii, trebuie să existe ceva care să aibă o conştienţă a faptului că e necesar ca limba, vorbirea să fie redată entităţii ei propriu-zise.

Am încercat să fac acest lucru, cel puţin în anumite părţi din dramele-mister, prin faptul că am condus înapoi, spre sunetul articulat, vieţuirile actuale ale omului, pe care el le exprimă cu ajutorul limbii, dar care, aşa cum apar în vorbirea obişnuită de azi, nu mai au absolut nimic comun cu realităţile respective. Aşa că, în anumite părţi ale dramelor-mister, s-a făcut încercarea de a conduce înapoi, spre sunetul articulat, ritmul gândirii, singurul care mai există în zilele noastre, elementul muzical al gândirii, elementul plastic al gândirii.

Se poate face acest lucru în modurile cele mai diferite, în funcţie de sarcinile care se apropie de noi. Iar eu aş vrea să pun în faţa voastră, pentru început, ceea ce am încercat să realizez într-una din scenele care au loc pe tărâmul spiritului, în tabloul 7 din prima dramă-mister. Acolo am încercat să introduc, în sunetul articulat, atât de mult din ceea ce trebuie rostit, încât sunetul însuşi, fără să trecem dincolo de el, să poată fi o trimitere spre spiritual, o revelare a spiritualului, aşa cum era cazul în limbile originare. Şi, în această scenă din tabloul 7 am avut în

vedere, în primul rând, că e vorba de ceva situat departe de lumea fizică, deci de ceva care se îndreaptă spre sfera spiritualului. Din acest motiv, în tabloul 7, tonul fundamental este unul care trimite spre interioritate, spre spiritual, care atrage atenţia asupra faptului că trebuie să vocalizăm. Dar, pe de altă parte, în cazul acelei treceri care iese clar în evidenţă sub forma celor trei forţe sufleteşti: Philia, Astrid şi Luna, acţiunea se desfăşoară în aşa fel încât Philia mai trăieşte încă exclusiv în elementul vocalic-spiritual, unde consonantismul apare, aş zice, doar prin faptul că avem de a face cu vorbirea, nu cu cântul vocal; Astrid constituie apoi trecerea, iar Luna, care are deja de a face cu forţele greutăţii pământeşti, deci cu ceea ce se îndreaptă spre planul fizic, în timp ce vocalizează cade deja în consonantizare.

Aşadar, tocmai studiind această scenă se poate vedea cum trebuie tratat un asemenea lucru, prin sugerarea elementului consonantic şi printr-o viaţă ce se desfăşoară mai ales în elementul vocalic, ceea ce ne scoate din lumea pământească şi ne conduce spre spiritual. Asemenea lucruri au o importanţă fundamentală pentru acela care vrea să ajungă la o adevărată artă a modelării vorbirii.

Tabloul 7 din „Poarta iniţierii" e recitat de d-na Dr. Steiner.

Das Gebiet des Geistes

MARIA:
Ihr, meine Schwestern, die ihr
So oft mir Helferinnen wart,
Seid mir es auch in dieser Stunde,
Daß ich den Weltenäther
In sich erheben lasse.
Er soll harmonisch klingen

Und klingend eine Seele
Durchdringen mit Erkenntnis.
Ich kann die Zeichen Schauen,
die uns zur Arbeit lenken.
Es soll sich euer Werk
Mit meinem Werke einen.
Johannes, der Strebende,
Er soll durch unser Schaffen
Zum wahren sein erhoben werden.
Die Brüder in dem Tempel
Sie hielten Rat,
Wie sie ihn aus den Tiefen
In lichte Höhen führen sollen.
Von uns erwarten sie,
Daß wir in seiner Seele heben
Die Kraft zum Höhenfluge.
Du, meine Philia, so sauge
Des Lichtes Klares Wesen
Aus Raumesweiten
Erfülle dich mit Klangesreiz
Aus schaffender Seelenmacht,
Daß du mir reichen kannst
Die Gaben, die du sammelst
Aus Geistesgründen.
Ich kann sie weben dann
In den erregenden Sphärenreigen.
Und du auch, Astrid, meines Geistes
Geliebtes Spiegelbild,
Erzeuge Dunkelkraft
Im fließenden Licht,
Daß es in Farben scheine.
Und gliedre Klangeswesenheit;
Daß webender Weltenstoff

Ertönend lebe.
So kann ich Geistesfühlen
Vertrauen suchendem Menschensinn.
Und du, o starke Luna,
Die du gefestigt im Inneren bist,
Dem Lebensmarke gleich,
Das in des Baumes Mitte wächst,
Vereine mit der Schwestern Gaben
Das Abbild deiner Eigenheit,
Daß Wissens Sicherheit
Dem Seelensucher werde.

PHILIA:
Ich will erfüllen mich
Mit klarstem Lichtessein
Aus Weltenweiten,
Ich will eratmen mir
Belebenden Klangesstoff
Aus Ätherfernen,
Daß dir geliebte Schwester,
Das Werk gelingen kann.

ASTRID:
Ich will erweben
Erstrahlend Licht
Mit dämpfender Finsternis,
Ich will verdichten
Das Klangesleben.
Es soll erglitzernd klingen,
Es soll erklingend glitzern,
Daß du, geliebte Schwester,
Die Seelenstrahlen lenken kannst.

LUNA:
Ich will erwärmen Seelenstoff
Und wil erhärten Lebensäther.
Sie sollen sich verdichten,
Sie sollen sich erfühlen,

Und in sich selber seiend
Sich schaffend halten,
Daß du, geliebte Schwester,
Der suchenden Menschenseele
Des Wissens Sicherheit erzeugen kannst.

Aus Philias Bereichen
Soll strömen Freudesinn;
Und Nixen-Wechselkräfte,
Sie mögen öffnen
Der Seele Reizbarkeit,
Daß der Erweckte
Erleben kann
Der Welten Lust,
Der Welten Weh.-
Aus Astrids Weben
Soll werden Liebelust;
Der Sylphen wehend Leben,
Es soll erregen

MARIA: Der Seele Opfertrieb,
daß der Geweihte
Erquicken kann
Die Leidbeladenen,
Die Glück Erflehenden.-
Aus Lunas Kraft
Soll strömen Festigkeit.
Der Feuerwesen Macht,
Sie kann erschaffen
Der Seele Sicherheit;
Auf daß der Wissende
Sich finden kann
Im Seelenweben,
Im Weltenleben.

Ich will erbitten von Weltengeistern,
Daß ihres Wesens Licht
Entzückte Seelensinn,
Und ihrer Worte Klang
PHILIA: Beglückte Geistgehör;
Auf daß sich hebe
Der zu Erweckende
Auf Seelenwegen
In Himmelshöhen.

Ich will die Liebesströme,
Die Welt erwarmenden,
Zu Herzen leiten
Dem Geweihten;
ASTRID: Auf daß er bringen kann
Des Himmels Güte
Dem Erdenwirken,
Und Weihestimmung
Den Menschenkindern.

Ich will von Urgewalten
Erflehen Mut und Kraft,
Und sie dem Suchenden
In Herzenstiefen legen;
Auf daß Vertrauen
Zum eignen Selbst
LUNA: Ihn durch das Leben
Geleiten kann.
Er soll sich sicher
In sich selber fühlen.
Er soll von Augenblicken
Die reifen Früchte pflücken,
Und Saaten ihnen entlocken
Für Ehwigkeiten.

Mit euch, ihr Schwestern,
Vereint zu edlem Werk,
Wird mir gelingen,
MARIA: was ich ersehne.
Es dringt der Ruf
Der schwehr Geprüften
In unsre Lichteswelt.

Dacă vrem să modelăm vorbirea în aşa fel încât, pe de o parte, ea să fie plastică, iar, pe de altă parte, să fie muzicală, esenţialul este să putem introduce în vorbire gestul. În vorbirea însăşi, gestul e sugerat, ce-i drept, prin inflexiunile glasului, dar ca atare el a dispărut. Azi noi scoatem iarăşi la suprafaţă gestul doar când e vorba de arta dramatică sau, în cel mai bun caz, sugerându-l, când vorbim în mod obişnuit. În epoca actuală domneşte însă o nesiguranţă absolut haotică în ceea ce priveşte raportul dintre cuvânt şi gest. Ne va frapa acest lucru atunci când vom trece de la modelarea vorbirii la arta scenică propriu-zisă.

Ca să vă înlesniţi înţelegerea, v-aş ruga să vă amintiţi că, la sfârşitul orei de ieri, am arătat cât de mult erau lăuntric întemeiate cele cinci activităţi de gimnastică ale grecilor, datorită faptului că ele îşi aveau, într-adevăr, originea în legătura omului cu cosmosul: Alergarea, săritura, trânta, aruncarea discului, aruncarea suliţei.

Am putea spune că, pe baza raportului dintre el şi Cosmos, omul îşi creează mereu alte raporturi de gesturi, în gest zăcând totodată elementul dinamic, forţa umană. Vom vedea că cele mai importante mişcări folosite în arta scenică sunt umbrele a ceea ce se revela în acest fel, în gimnastica grecilor, sub forma celor cinci activităţi amintite. Studiind formele mai estompate, umbrele

proiectate de aceste cinci activităţi, noi vom dobândi ceva care, în arta scenei, trebuie să vină în ajutorul cuvântului prin gestul just şi concret. De fapt, pe scenă nu există nici un gest justificat care să nu fie o formă mai estompată a acestor cinci activităţi din stilul gimnasticii greceşti. Dar acesta e celălalt pol.

Unul dintre poli este acela pe care-l constituie însăşi arta modelării vorbirii: Când se vorbeşte de modelare, suntem trimişi, desigur, la elementul plastic. Numai că forma plastică vizibilă propriu-zisă a dispărut din cuvânt. Probabil că mai există în el, sub o formă instinctivă. Aşa că noi trebuie să abordăm mai întâi problema la celălalt pol, la polul cuvântului. Pentru început, trebuie să ne punem întrebarea: Oare de câte lucruri e în stare vorbirea şi de ce trebuie ea să fie în stare dacă o înălţăm în sfera artisticului – pe tărâmul artei modelării vorbirii?

Ei bine, în esenţă există următoarele lucruri pe care limba poate şi trebuie să le realizeze. Primul, dacă pornim de la aspectul cel mai exterior, este faptul că limba e ceva cu efect, eficient, activ. De regulă, noi nu vorbim, firește, doar ca să deschidem gura şi să facem să iasă din ea un sunet articulat, ci vorbim pentru ca vorbirea să exercite o influenţă, să aibă un efect.

În primă instanţă, vorbirea poate să fie ceva eficient, dar, chiar dacă noi nu vorbim niciodată doar ca să deschidem gura şi să facem să iasă din ea un sunet articulat, totuşi, lucrurile stau aşa că în sunetul articulat, în cuvânt şi în propoziţie se poate revela ceva care atrage atenţia asupra proceselor lăuntric-sufleteşti ce vor să se reveleze cu ajutorul vorbirii. E ceea ce aş numi aspectul reflexiv, cugetător, al limbii. Pe lângă faptul că e ceva eficient şi activ, limba poate fi şi cugetătoare, reflexivă.

1. Eficient şi activ

2. Reflexiv

A studia caracterul eficient-activ al vorbirii, azi acesta e un lucru foarte uşor. Nu e nevoie decât să ne ducem la o întrunire politică sau de alt fel, în cadrul unei asociaţii reformiste oarecare; acolo se lucrează în mod instinctiv cu eficienţa vorbirii. Dar caracterul reflexiv, cugetător, al limbii e ceva care, în zilele noastre, cu greu poate fi studiat, fiindcă azi cei mai mulţi oameni vorbesc doar ca să vorbească, nu ca să exprime gânduri; ei da, pentru că, bineînţeles, aşa cer convenienţele; trebuie să vorbim, nu-i aşa? Aşa că, în faţa multor oameni care vorbesc, ai sentimentul că ei vorbesc doar de dragul de a vorbi. Ba chiar se face educaţie în acest sens. Totuşi, un aspect esenţial în arta modelării vorbirii este acela că ea poate fi reflexivă, cugetătoare, respectiv că poate să reveleze elementul reflexiv- cugetător.

Un alt aspect al limbii este ceea ce aş numi stabilirea unei legături cu lumea exterioară, prin încercări şi tatonări, lucru care se exprimă sub forma întrebării, uneori şi a dorinţei. Această tendinţă, care poate trăi în vorbirea umană, de a conduce sufletul spre lumea exterioară, fără a fi cu totul sigur în ce fel se poate ajunge în această lume exterioară, e ceea ce aş numi înaintarea tatonândă a vorbirii, înfruntând piedici. Putem simţi, fără îndoială, că aşa ceva există:

3. Înaintarea tatonândă a vorbirii, înfruntând piedici.

Al patrulea lucru care intră în considerare când e vorba de limbă, e faptul că re-velarea aceasta devine expresia antipatiei faţă de ceea ce se apropie de noi. Simţim, ca relaţie sufletească, antipatie faţă de ceva care se apropie de noi şi exprimăm ceea ce izvorăşte din această antipatie, cu sau fără intenţie, ca să criticăm sau ca să facem ceva îngrozitor; dăm glas acestui ceva care izvorăşte

din antipatie. Dar în vorbire, când ne ocupăm de modelarea ei, aceasta e o nuanţă cu totul specială. Aşadar, eu voi numi acest aspect: antipatia ce expediază.

4. Antipatia ce expediază.

În al cincilea rând, limba poate să fortifice simpatia, realizând, deci, opusul aspectului anterior.

5. Confirmând simpatia.

Şi mai e posibil un al şaselea aspect; faptul că limba reprezintă o retragere a omului în sine însuşi, o ieşire a sa din lumea înconjurătoare.

6. Retragerea omului în sine însuşi.

În afara acestor şase revelări ale vorbirii, – care au fost numite deja în misteriile greceşti ca fiind cele şase nuanţe ale modelării vorbirii în sensul cărora se studia vorbirea, – în afara acestor şase nuanţe nu există altele. Tot ceea ce transpunem în vorbire, ca să se reveleze prin ea, poate fi cuprins în sfera uneia dintre aceste nuanţe. Iar acela care vrea să înalţe vorbirea în conştienţă, trebuie să încerce să studieze aceste nunaţe având în vedere legătura lor cu arta modelării vorbirii.

Este însă util să nu începem studiul ocupându-ne de cuvânt, ci să pregătim mai întâi acest stadiu ocupându-ne de gest, şi de-abia apoi să alăturăm gestului cuvântul.

Dacă procedăm în acest fel, ne vom dezvolta simţul pentru arta modelării vorbirii, în timp ce, în caz contrar, iese întotdeauna ceva arbitrar, dacă pornim de la cuvânt, în care gestul a dispărut deja, şi vrem să trecem de-abia pe urmă la gest.

Dacă ne este însă limpede că geniul limbii acţionează prin mijlocirea acestor şase activităţi şi dacă studiem acest geniu al limbii pe baza gestului, atunci ne vom putea întoarce în mod neechivoc de la gest la cuvânt.

Dacă vrem să simţim nuanţa cuvântului activ, ne putem dezvolta cel mai bine acest sentiment studiind gestul care indică. Gestul care indică, deci gestul care, prin cele ce sugerează, vrea să exprime ceva.

1. Eficient: indicând.

Acest gest care indică poate fi studiat dacă ne ocupăm de idiomurile vorbirii diferitelor popoare. În Anglia, nu va fi nicăieri loc pentru un asemenea studiu, fiindcă în această ţară gestul, gestul care indică nu e iubit absolut deloc; oamenii vorbesc ţinându-şi mâinile în buzunarele de la pantaloni sau de la haină. Italia este însă cel mai bun loc din Europa pentru acela care vrea să studieze tocmai gestul care indică, în legătura lui cu cuvântul.

Elementul cugetător-reflexiv se va revela întotdeauna în gestul prin care, într-un mod sau altul, omul apucă o parte a propriului corp; în cazul reflexiunii directe, de exemplu: degetul pe frunte; sau, poate, dacă e ca totul să ia forma glumei: degetul pe nas. Dar orice asemenea apucare a uneia dintre părţile propriului corp are legătură cu acea manifestare a vorbirii care are nuanţa reflexiv-cugetătoare. Chiar şi acest gest e reflexiv-cugetător: mâinile proptite în şolduri; iar când, în anumite ţinuturi – eu am fost martor la asemenea scene –, un om vrea să se calmeze, fiindcă îi vine să-i tragă altuia o palmă, şi în acest caz el îşi apucă o parte a corpului: el îşi propteşte mâinile în şolduri. Putem spune, deci: a apuca o parte a propriului corp şi gestul corespunzător.

2. Reflexiv-cugetător: apucă o parte a propriului corp.

Înaintarea tatonândă, înfruntând piedici, e un lucru care poate fi simţit în mod nemijlocit în gest. Ne întrebăm doar atât: Când e omul în dispoziţia de a voi să înainteze tatonând, înfruntând piedici? Pot spune, deci: a fi într-o mişcare de rulare, cu braţele şi mâinile întinse înainte.

3. Înaintarea vorbirii, înfruntând piedici: a fi într-o mişcare rulantă, cu mâinile şi braţele întinse înainte.

Antipatia ce expediază – puteţi simţi cu uşurinţă acest gest: mişcare de expediere, azvârlind cât colo ceva din membrele umane. Dacă respectivul e un om civilizat, va face aşa: o uşoară mişcare de respingere, făcută cu mâna; dacă devine mai puţin civilizat, va face aşa: o mişcare puternică, făcută cu mâna şi cu piciorul.

4. Antipatia ce expediază: azvârlind membrele în periferie, departe de noi.

A exprima simpatie – a face acest gest care cel puţin sugerează faptul că vrem să atingem sau să mângâiem într-un fel sau altul obiectul simpatiei noastre; aşadar, în gest acest lucru trebuie să fie măcar sugerat. A confirma simpatia înseamnă a ne întinde braţele pentru a atinge obiectul.

5. Confirmând simpatia: a întinde braţele pentru a atinge obiectul.

Acuma: retragerea omului în sine însuşi, lucru care e exprimat în gest prin faptul că omul îşi pune, într-un mod oarecare, cu duritate, membrele pe corp şi apoi, prin gest, îndepărtează membrele de propriul său corp, nu în mod absolut orizontal, ci puţin oblic, înclinându-le înainte.

6. Retragerea omului în sine însuşi: îndepărtarea membrelor de propriul său corp.

Din cauză că e ceva absolut firesc şi de la sine înţeles, elementar, e bine să încercăm a simţi în mod just ceea ce am trecut aici în schemă (v. tabelul de mai jos) pe prima coloană, apelând la gesturile pe care le-am înscris în coloana a doua. Acest lucru e mult mai important pentru arta modelării vorbirii decât întreaga studiere a poziţiilor pentru respiraţie, a poziţiilor diafragmei, a rezonanţei nazale ş.a.m.d.; căci toate acestea vor veni de la sine, dacă

trăim în elementul vorbirii şi dacă studiem mai întâi vorbirea, în nuanţele ei, cu ajutorul gestului. Dacă am ajuns să avem un sentiment clar al faptului că într-unul dintre aceste gesturi zace ceea ce se află în prima coloană, atunci suntem pregătiţi aşa cum trebuie pentru a găsi calea de acces spre modelarea cuvântului, respectiv a propoziţiei şi a frazei. Şi acuma noi vom avea sarcina de a atrage atenţia asupra felului în care, după ce am studiat cu ajutorul gestului nuanţa sufletesc-lăuntrică a trăirii, putem reconduce gestul spre cuvânt.

Dacă am aflat, deci, că gestul care indică reprezintă elementul activ din suflet, vom ajunge să găsim legătura dintre acest gest care indică şi ceea ce aş vrea să numesc – voi explica mai exact aceste expresii cu timpul – cuvântul tăios, vorbirea tăioasă. Tăios în sensul că vorbirea e dată afară în aşa fel încât ştim că ea e împinsă cu toată puterea în expiraţie, că, deci, forţa lăuntrică umană, pătrunzând cuvântul, e suplimentată cu ceva metalic.

1. tăios

Ceea ce zace însă în gestul de a apuca o parte a propriului corp, care revelează aspectul cugetător-reflexiv, va trebui exprimat în cuvântul rostit plin. Aşa că, într-adevăr, acuma nu e vorba de a pune ceva metalic în expulzarea cuvântului, ci acuma e vorba de a face ca în vocală şi în consoană să intre, să fie intonat ceea ce consoana îşi poate asimila din intonaţie:

Und es wallet und woget und brauset und zischt.

2. plin

Astfel, în fiecare vocală şi în fiecare consoană zace ceea ce ea poate primi în sine. Dacă vorbim în acest fel, plin, aceasta ne furnizează întotdeauna nuanţe reflexiv-cugetătoare, care pot fi studiate prin observarea gestului de a apuca o parte a propriului corp.

Înaintarea tatonândă, înfruntând piedici, care constă în faptul că efectuăm cu braţele şi cu mâinile o mişcare rulantă, în acest mod, cu mâna sus, cu palma mâinii ridicată, acest lucru ajunge să se exprime atunci când glasul devine tremurător, cel care plăsmuieşte cuvântul putând să ne vină în ajutor, folosind cuvinte care conţin cât mai mulţi de r, dacă glasul devine tremurător.

3. tremurător

Avem astfel o modelare a vorbirii tăioasă, o modelare plină, o modelare tremurătoare.

Tu îmi spui că trebuie să ating acest ţel.

Oare *pot* eu să fac asta?

Pot = puţin tremurat. Oare *pot* să fac asta?

Veţi simţi că legătura există.

Acuma esenţialul este, când expediăm prin antipatie, să azvârlim membrele departe de corp, astfel încât cuvântul să trebuiască să devină aspru, dur. Trebuie simţită duritatea cuvântului.

4. dur

Am treabă. Nu am nevoie de tine. *Pleacă! Pleacă!*

Aici aveţi duritatea cuvântului: Pleacă! dar în nemijlocită legătură şi cu azvârlirea membrelor de corp.

De aceea e foarte bine pentru un om care se pregăteşte să recite ceva sau să rostească un text de artă dramatică, dacă exersează mai întâi întreaga scenă mut, fără cuvinte, cu gesturile tipice.

Acuma gestul: întindem membrele spre a atinge obiectul. Şi dacă vrem să descriem ceva foarte exact, încât am prefera să-i ducem omului respectiv obiectul însuşi, facem acest gest – gestul respectiv – dacă vorbim pe scenă; deci atunci când trebuie să-i descriem unui om ceva. Dar, în acest caz, chiar dacă nu e vorba de pro-bleme umane, iar atunci în mod cu totul deosebit, glasul devine blând.

5. blând

Îmi aduceţi copilul pe care-l văd întotdeauna cu plăcere: *Vino!*

Vino, rostit cu blândeţe.

Studiaţi acest „Vino”, făcând mişcarea, gestul corespunzător.

Retragerea omului în sine însuşi; îndepărtarea membrelor de propriul corp. Dacă ne actualizăm acest gest, avem cuvântul respectiv, care e rostit scurt.

6. Rostit scurt

Tu îmi faci propunerea să mă ocup acuma de magazin; *eu* acuma aş vrea *să mă plimb!*

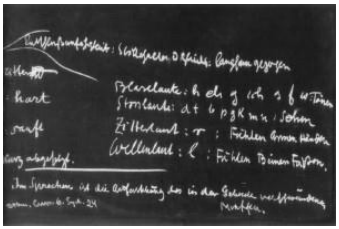
O spunem în cuvinte rostite scurt: „acuma eu aş vrea să mă plimb.”

În vremea vechilor misterii, când oamenii vedeau esenţialul, a existat această împărţire în şase. Mai târziu, când oamenii vedeau la toate mai mult aspectele exterioare, s-a mai intercalat aici, într-un mod destul de arbitrar – pentru că aceasta nu e o nuanţă absolut nouă, ci ea e conţinută deja în cea de-a doua – ceva care nu e, pur şi simplu, elementul reflexiv- cugetător, ci exprimă, într-un anumit mod, incapacitatea de a lua o hotărâre. Gestul constă din menţinerea membrelor în stare de repaus. Iar modelarea corespunzătoare a cuvântului constă din cuvintele rostite tărăgănat. De exemplu:

Acum suntem într-o situaţie foarte rea. *Ce să fac?*

„Ce să fac?” rostit tărăgănat. Aceasta ar fi o a şaptea nuanţă.





Tablele 3 şi 4

1.	Activ, eficient :	indicând :	tăios
2.	Reflexiv Incapacitatea de a lua o decizie :	apucând o parte a propriului corp membrele în repaus :	plin tărăgănat
3.	Înaintarea tatonândă a limbii, înfruntând piedici :	a fi cu mâinile şi braţele într-o mişcare rulantă ce înaintează :	tremurat
4.	Antipatia ce expediază :	a azvârli membrele în periferie :	dur
5.	Confirmând simpatia :	a întinde membrele pentru a atinge obiectul :	blând
6.	Retragerea omului în sine însuşi :	depărtarea membrelor pe propriul corp :	rostit scurt

Lucrul asupra căruia aş vrea acum să atrag atenţia în mod cu totul deosebit e următorul: ar trebui să studiem procesul de modelare a cuvântului şi a propoziţiei cu ajutorul gestului, iar de la gest ar trebui să ne întoarcem la ceea ce poate fi găsit, în vorbire şi propoziţie, drept ceva plin, ceva tremurător etc.

Vedeţi, e necesar să facem efortul de a cunoaşte cu adevărat ceea ce trăieşte în limbă ca realitate obiectivă, activitatea desfăşurată de geniul limbii, aş zice. Şi ajungem

să cunoaştem propriu-zis limba numai urmărind, la rândul lui, gestul, până la nivelul intonării sunetelor articulate. Odată ce ne-am deprins să urmărim gestul în acest fel, până la nivelul intonării cuvintelor, ne va veni mai uşor să urmărim gestul până acolo unde are loc procesul de intonare a sunetelor articulate. Intonarea cuvintelor trebuie să fie ceva momentan; intonarea sunetelor articulate trebuie să devină însă la om o deprindere, un lucru asupra căruia nu mai are nevoie să zăbovească, printr-un studiu de detaliu, asupra căruia nu mai simte nevoia să zăbovească, cel puţin nu în ceea ce priveşte esenţialul, un lucru pe care trebuie să-l înveţe însă observându-se şi exersând el însuşi. Putem urmări în mod real cum gestul intră, ca să zic aşa, în sunetul articulat şi dispare înăuntrul lui.

Luaţi, în primă instanţă, intonarea sunetelor muzicale, atunci când folosim instrumentele de suflat. Suflăm în instrument. Dacă suflaţi într-o trompetă sau în alt instrument, văzând mişcarea aerului veţi avea totuşi un sentiment clar: aici înăuntru se află un gest. Nu aţi avea nevoie decât să presupuneţi că aerul acesta mişcat de trompetă sau din tubul de la orgă, dacă ar îngheţa, ar trece în stare lichidă, apoi în cea solidă, şi aţi avea atunci schiţat, în aerul îngheţat, un gest minunat de frumos. Ba chiar ceea ce ar ieşi afară ar fi cele mai minunate gesturi. Şi astfel, atunci când răsună instrumentele de suflat, noi auzim în mod absolut clar, de fapt, nişte gesturi. Vedem cum în suflat se vâră gestul.

Printre consoanele limbii, noi avem însă nişte sunete siflante în toată puterea cuvântului, nişte sunete care, de fapt, confirmă părerea că, într-un anumit sens, organul vocal al omului e o trompetă, chiar dacă, bineînţeles, natura i-a mai estompat sunetul, făcându-l să devină

cuviincios. Fiindcă atunci când organul uman sună în mod grosolan şi brutal, ca şi cum ar fi o trompetă, acest lucru devine neplăcut. Noi avem însă în limbă consoanele siflante, care arată că organul vocal uman are natura trompetei, natura instrumentelor de suflat, în general. Consoanele siflante sunt: *h*, *ch*, *j*, *sch*, *s*, *f*, *w*. Acestea sunt nişte sunete care se aud în aşa fel încât, când le auzim, mai percepem încă în ele gestul.

Există însă sunete în cazul cărora gestul dispare în sunet, în aşa fel încât simţim întotdeauna nevoia de a şi vedea povestea, nu doar de a o auzi. De exemplu, *d*: în cazul lui, am vrea întotdeauna să vedem că şi degetul e aici. Acestea sunt consoanele explozive. Consoanele explozive sunt ceva la care am vrea să părăsim domeniul auditiv şi să avem mereu fantezia de a vedea sunetul articulat. Consoane explozive sunt: *d*, *t*, *b*, *p*, *g*, *k*, *m*, *n*.

Avem apoi un sunet în care gestul dispare într-adevăr numai în aşa fel încât el este încă, în mod evident, aici. Este consoana *r*, vibranta*r*.

Mai avem un sunet, în cazul căruia simţim că ne-ar fi bine dacă am deveni noi înşine acest sunet. E consoana *l*, consoana ondulatorie. Ne scăldăm în elementul vieţii, dacă simţim sunetul *l* aşa cum trebuie.

Putem simţi foarte bine cum gestul dispare în aceste sunete. Şi astfel, simţim consoanele siflante drept sunare muzicală propriu-zisă. Ne aţintim auzul la aceste sunete. Gestul a dispărut puternic în ele, dar de fapt auzim gestul. Dimpotrivă, la consoanele explozive am dori să avem acea imagine a fanteziei care poate fi văzută la toate consoanele explozive. Am putea spune că vedem consoanele explozive în fantezie. Consoane explozive = văzul.

Vibranta r o putem simţi – şi cel înzestrat cu un simţ fin o simte – în braţe şi în mâini. Dacă, atunci când cineva

rostește așa cum trebuie un r, suntem obligați să ne ținem liniștite mâinile și brațele, ar fi normal să simțim o mâncărime. Nu e cazul să considerăm de îndată că e vorba de o boală. Trebuie să privim această mâncărime drept reacția absolut normală a unui om înzestrat cu o simțire fină la folosirea consoanei *r*, și anume la folosirea frecventă a consoanei *r*. Așadar *r* = simțire în brațe și în mâini.

Spre deosebire de acestea, pe *l*, omul înzestrat cu o simțire normală îl simte în picioare. Consoana *l* e ceva pe care-l putem simți cu adevărat în picioare, atunci când e rostită de cineva. Așadar, și în cazul lui *l* avem tot o simțire, dar cu picioarele și cu laba piciorului.

Consoane siflante: *h*, *ch*, *j*, *sch*, *s*, *f*, *w*: sunare muzicală
Consoane explozive: *d*, *t*, *b*, *p*, *g*, *k*, *m*, *n*: văz
Consoană vibrantă: *r*: simțire în brațe și mâini
Consoană ondulatorie: *l*: simțire în picioare și laba piciorului.

De aici vedeți, firește: la consoanele siflante, care se obiectivează cel mai mult pentru om, gestul a dispărut atât de mult, încât noi nu mai vrem decât să auzim sunetele. Examinați o dată un poet înzestrat cu simțire fină, încercând să aflați dacă vrea să exprime ceva care se separă cu totul de om, și veți constata că el a folosit frecvent, pe cale pur instinctivă, consoanele siflante. Examinați însă un alt poet, încercând să vedeți dacă el vrea să exprime faptul că omul are relații cu lucrurile, că se ciocnește, se ferește, se lovește, dă din mâini și veți găsi la el, în mod foarte frecvent, consoanele explozive.

Iar dacă vreți să simțiți ce zace în poezia respectivă, faptul că sentimentul trebuie sugerat în mod clar pe calea auzului, atunci veți găsi la locul potrivit sunetele *r* sau *l.* La tot ce nu e consoană siflantă suntem nevoiți, deci, să facem trimitere la om și la gesturile sale.

La consoanele siflante nu e cazul să faceţi trimitere la omul care face gestul, din cauză că gestul a dispărut deja cu totul în consoanele siflante. De aici vedeţi iarăşi că gestul dispare în interiorul vorbirii. Prin aceasta ne este dat însă un lucru pe care, aş zice, ar trebui să ni-l înscriem în suflete, nu ca tradiţie, fiindcă acest lucru n-a fost spus niciodată în mod clar, ci ca pe un testament lăsat nouă din vremea misteriilor, în ceea ce priveşte limba şi la care, dacă vrem să practicăm arta modelării vorbirii, ar trebui să medităm foarte mult, ca şi la ceea ce rezultă în acest sens din această meditaţie. În gest trăieşte omul. Omul însuşi e prezent în gest. Gestul dispare, vârându-se în vorbire. Când cuvântul e intonat, omul apare din nou; omul care plăsmuieşte gesturi apare din nou în cuvânt. Iar în ceea ce omul vorbeşte, noi găsim omul întreg. Numai că trebuie să ştim să modelăm vorbirea. Astfel, noi avem, după cum am spus adineaori, ceva ca un fel de testament din acele vremuri în care limba mai era un conţinut al misteriilor:

În vorbire este învierea omului dispărut în gest.

Arta reprezentaţiei scenice, care se slujeşte de gesturi, nu-l lasă pe om să dispară total în gest; nici nu-l lasă pe om să învie total în cuvânt. Tocmai pe aceasta se bazează atractivitatea reprezentaţiei dramatice, fiindcă datorită faptului că omul nu dispare cu totul în gest, că pe scenă se mai află interpretul, ca om făcând gestul, şi prin faptul că omul nu învie total în cuvânt, devine posibilă participarea sufletească a spectatorului, acesta trebuind să adauge în fantezia lui, gustând drama, ceea ce încă nu învie total pe scenă, în cuvânt.

Cu aceasta avem, aş zice, un material de meditat în ceea ce priveşte esenţa artei dramatice. Mâine vom continua la aceeaşi oră.

Aş vrea să vă rog un singur lucru, dragii mei prieteni. Lucrurile spuse aici, prea adeseori sunt greşit înţelese. Am lăsat ieri cu adevărat să se înţeleagă, şi aceasta a adus variaţie, că acest curs ar trebui să fie extins. Dar n-aş fi crezut că din spusele mele se va deduce că nu au existat absolut nici un fel de motive să fie admise la curs acele persoane care au stat ieri aici în sală. Totuşi, acest lucru a fost dedus din ceea ce am spus eu ieri. Totuşi, s-a tras concluzia: Deci, n-au existat nici un fel de motive, ci ăştia au extins cursul în mod arbitrar.

Faptul că spusele mele au fost interpretate ca şi cum eu le-aş fi spus aşa ceva cursanţilor, reiese din ceea ce s-a întâmplat în consecinţă, că mulţi dintre cei care stau azi aici au spus altor oameni: Acuma nu mai trebuie să vă faceţi aici nici un fel de probleme dacă să veniţi sau nu la curs, căci acela a spus că pot veni toţi. – Dar aceasta nu e deloc o motivaţie. Lucrurile nu pot fi tratate în acest fel. Cu adevărat nu se poate să concepem cu o asemenea uşurătate ceva care a fost spus în mod absolut serios şi nici ca cei care au fost aici să le spună altora: Acuma, năvăliţi cu toţii la acest curs, nu are nici o importanţă, poate să asiste oricine vrea.

De aceea azi am fost nevoit să fiu extrem de econom în privinţa celor care au cerut să fie primiţi. Aş vrea să remarc, în general, că acest curs trebuie să fie luat ca un întreg; nu e bine să apară de-abia pe la mijlocul lui nişte oameni care n-au fost aici de la început, deoarece cursurile noastre nu se ţin în glumă, ci în serios. Şi e clar, pe de altă parte, că ceea ce se spune aici mai târziu nu poate fi înţeles dacă n-ai auzit expunerile dinainte. Aşa că, într-adevăr, de la această regulă nu se pot face excepţii decât în cazuri extrem de rare; numai dacă există motive cu totul stringente. Nu numai în cazul respingerii, ci şi în cazul

admiterii e necesar acest lucru, ca să se ia parte la curs de la început până la sfârşit. Iar cineva poate să nu ia parte la el până la sfârşit, doar dacă-i pare atât de nesuferit şi antipatic, încât ia primul tren spre casă.

CONFERINŢA A III-A
Vorbirea ca gest modelat

Dornach, 7 septembrie 1924

Dacă acceptăm ideea că vorbirea îşi are originea în elementul artistic primitiv – care, însă, de aceea, nu este deloc inferior – şi că, de la bun început, în vorbirea umană a trăit ceva din elementul muzical, dar şi din cel plastic, că, în fond, în limbă, în vorbire, se află viaţa de gândire şi viaţa de simţire, atunci, ca să ajungem să înţelegem arta actuală a modelării vorbirii, trebuie să ne întrebăm mai întâi: Cum vorbim noi în ziua de azi şi cu ce etalon măsoară, în calitate de spectator, acela care se află în faţa vorbirii modelate, a vorbirii plăsmuite sub formă artistică?

Din viaţa obişnuită el nu aduce cu sine, în primă instanţă, nici un etalon just, după cum, în general, în viaţă lipsesc etaloanele pentru aprecierea artisticului. Cât de numeroşi sunt azi oamenii care nu ştiu absolut deloc ce e o poezie, dar simt cea mai mare plăcere ascultând poezii. Ei iau poeziile drept proză, le privesc în funcţie de conţinutul lor, nu au nici cea mai mică înţelegere faţă de modelarea lor artistică, astfel încât le scapă din vedere întregul aspect artistic al poeziei.

Din acest motiv trebuie să pornim, desigur, de la ceea ce, de fapt, nespecialistul poate şti, simţi şi trăi, în legătură cu arta modelării vorbirii –, căci nespecialistul este, în fond, cel care, în primă instanţă, primeşte opera de artă. Iar ceea ce el sesizează astăzi – tocmai într-un stadiu atât de

avansat de dezvoltare a civilizaţiei – este, totuşi, proza. Şi conform cu premisele prozei, care nici măcar nu sunt percepute din punct de vedere artistic, ci sunt preluate în mod convenţional sau, ca să zicem aşa, conform cu premisele aduse de viaţă, ale prozei, e judecat azi, în fond, şi caracterul artistic al artei modelării vorbirii.

Ia gândiţi-vă numai, cât de mulţi oameni simt, pur şi simplu, repulsie, dacă cineva, constrâns de cerinţele artistice, modelează o frază conform cu versul, nu cu sintaxa, dacă el nu face, deci, ceea ce crede omul care şi-a pus credinţa în proză, că trebuie să tragem de fraza unui vers ca să se continue în versul următor, ci ascultă, pur şi simplu, de vers şi nu de gramatică! În această privinţă, noi avem azi, în literatura noastră, o mare anomalie. Poeţii mai tineri ar vrea în modul cel mai energic să ajungă din nou la stil şi reuşesc performanţa de a introduce rima în mijlocul frazei, care s-ar prelungi încă în mod organic în rândul următor, astfel încât rima se află în mijlocul frazei gramaticale, nu al celei versificate. Aici trebuie să spunem: sigur, există motive de a nu face acest lucru. Dar, în cadrul unei vieţi spirituale ca cea din zilele noastre, când s-a pierdut orice simţ al stilului, putem înţelege şi noi foarte bine tendinţa poeţilor mai tineri de a aşeza rima acolo unde gramaticii i se dă un pumn zdravăn. Dar, în acest caz, şi recitatorul e obligat să încerce să nu înghită această rimă, ci să se transpună în recitarea sa şi să dea şi el un pumn zdravăn gramaticii. – Dintr-un anumit punct de vedere, azi se dă o adevărată luptă între artă şi gustul oamenilor, şi noi trebuie să vrem să ne situăm în mod absolut conştient în această luptă dintre artă şi gustul oamenilor, în special când e vorba de arta modelării vorbirii.

În vremurile în care mai exista simţul pentru stil, în care oamenii mai aveau simţ artistic, pentru proză mai exista – am atras adeseori atenţia asupra acestui lucru – şi ceva care semăna cu o artă, retorica. I se spunea elocinţă. Ea s-a păstrat în universităţi, ca multe alte peruci vechi, şi universităţile, cel puţin cele mai vechi, angajau întotdeauna profesori de elocinţă. Şi aşa se face că la Berlin a existat un profesor de elocinţă [Nota 36], un om foarte celebru. Conform cu însărcinarea sa didactică, el era profesor de elocinţă, dar viaţa publică – şi, de aceea, nici viaţa universitară – nu găseau nici o întrebuinţare pentru un profesor de elocinţă, respectiv pentru prelegerile sale. Nimeni nu gândea altfel, decât că fiecare om trebuie să vorbească aşa cum i-a crescut ciocul, adică: la ce ne mai trebuie unul care să ne înveţe cum să vorbim? – De aceea publicul n-a observat deloc că acolo se afla un om celebru, ca profesor de elocinţă; el trebuia să predea numai arheologia greacă, lucru care era foarte apreciat, dar nu era angajat deloc pentru aceasta, ci era angajat ca profesor de elocinţă; numai că de elocinţă nimeni nu avea nevoie. Atât de neadecvat este azi tot ceea ce se spune în legătură cu arta modelării vorbirii.

Proza există, înainte de toate, pentru a reintroduce în vorbire gândul, care s-a se-parat deja de vorbire.

Dar toate gândurile pe care oamenii le au în epoca actuală sunt, fără excepţie, gânduri care au de-a face exclusiv cu capul uman. Căci, vedeţi dvs., azi gândurile se referă numai la aspectele materialiste, la realităţile materiale.

Acele religii care nu vor să se refere la realităţile materiale au căutat, de aceea, de mult timp, teoretizând, să excludă de tot gândurile şi să se retragă numai în sentiment, şi, mai ales în cadrul confesiunilor evanghelice,

se fac mereu încercări de excludere totală a gândurilor şi de refugiere doar în sentiment, de a nu se avea cunoaşterea, ci doar credinţa, cee ce e totuna.

Ei bine, nu e momentul să ne ocupăm acum de această problemă. Totuşi, trebuie să reţinem un lucru: Toate gândurile care există azi – aceia care cred că au cunoaşterea a ceva spiritual, dacă nu se situează cu adevărat în sânul vieţii spirituale, nu au nici ei altceva decât un asemenea conţinut –, toate gândurile existente azi se referă la aspectele materiale şi sunt exclusiv nişte produse ale capului uman.

Aici îmi veţi îngădui să vorbesc în imagini, cu toate că eu folosesc imaginile în mod foarte serios şi obiectiv şi chiar exact. Dacă aş ţine o conferinţă de ştiinţele naturii, bineînţeles că nu mi-ar fi îngăduit să aleg expresiile aşa cum le voi alege în cele ce urmează.

Vedeţi dvs., capul uman e rotund, cel puţin în esenţă (v. desenul). În sfericitatea lui, el copiază universul, aşa cum îl vede omul în primă instanţă, din punct de vedere material. Izvorul gândurilor spirituale nu poate fi niciodată în cap, ci numai în omul întreg. Dar acesta nu e rotund; la acesta sfericitatea e metamorfozată în cu totul alte forme. Iar în clipa în care se pune problema de a ieşi din domeniul celor pur materiale – când e vorba de formarea limbii, de exemplu –, e necesar să fie trasate linii la ceea ce, în fiinţa umană, nu e rotund, şi noi am făcut acest lucru ieri, liniile către acele gesturi care pot fi executate cel mai puţin tocmai de către cap, fiindcă numai unii oameni – şi gesturile lor nu intră aici în discuţie – îşi pot mişca în mod liber urechile. Capul există tocmai pentru a fi lipsit de gestică, el are doar ultimul gest în privire, în jocul mimicii, deci doar nişte sugerări ale gestului.

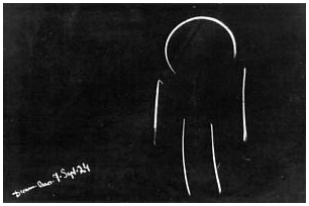


Tabla 5

Da, toate lucrurile despre care am spus ieri că trebuie să fie introduse în vorbire îşi au originea nu în cap, ci îşi au originea în restul omului, luat ca întreg. În cap trebuie să se reverse, pur şi simplu, ceea ce vieţuim în întreg restul fiinţei. Acesta e, de altfel, sensul afirmaţiei mele: că gestul trebuie să se reverse în cap, să intre în cap sau că, în primă instanţă, ar trebui să studiem un lucru oarecare, pe care l-am pregătit pentru declamare, pentru recitare, făcând mai întâi gesturile corespunzătoare şi de-abia apoi să înălţăm gestul la nivelul cuvântului rostit. Dar, prin faptul că se limitează la regiunea capului, proza a pierdut şi gestul, aproape în întregime. Proza poate fi declamată excluzându-se gesturile. Atunci tocmai că nu declamăm; rostim un text în proză în mod prozaic.

Ce intră în considerare aici? Aici intră în considerare faptul că proza, aşa cum există ea azi, este cu totul orientată spre pierderea stilului ca atare, şi spre înlocuirea stilului cu sublinierea conţinutului, fiindcă în cazul prozei sarcina noastră este aceea de a reda un conţinut în modul cel mai precis. Numai că acel conţinut pe care omul îl primeşte prin mijlocirea capului, adică prin sfericitatea lui, imitând universul ce pare sferic, e lipsit de formă. În măsura în care se mişcă pe tărâmul prozei, gândurile noastre zac unele lângă altele, în mod haotic şi inform. Dacă lucrurile ar sta altfel, n-ar trebui să îndurăm întreaga mizerie cu toate ştiinţele separate unele de altele sau cu

specializarea, care aşează cunoştinţele noastre unele lângă altele, separat, cunoştinţe care au pierdut orice caracter artistic şi zac, pur şi simplu, unele lângă altele. Poţi să fii un mare anatomist în accepţiunea actuală a cuvântului şi să nu ai habar de sufletul uman; dar pe tărâmul adevăratei realităţi, acest lucru e imposibil. În realitate, nu poţi să fii un cunoscător al sufletului fără să te pricepi la anatomie, dar nici un anatomist, fără să ai habar de psihologie. Dar azi aşa ceva e posibil. Azi aşa ceva e posibil, din cauză că forma de exprimare în proză trebuie să se îndrepte în acest fel spre sublinierea precisă a conţinutului, printre gândurile ce zac unele lângă altele, pe când stilul poate înainta prin ducerea mai departe a gândului, prin continuitate. La cel care scrie având stil, dacă începe să scrie un articol, în prima frază trebuie să fie conţinută deja şi ultima. Ba chiar el trebuie să acorde mai multă atenţie ultimei fraze decât primei, iar când scrie a doua frază, trebuie s-o aibă în minte pe penultima. Doar la mijlocul articolului îi e permis să aibă în minte o singură frază. Aşadar, dacă cineva are simţ pentru stil, îşi va scrie articolul pornind de la o totalitate.

Vă rog să întrebaţi azi un botanist dacă, în cazul în care scrie un articol, ştie la început ce frază va pune la sfârşit! Tocmai de aceea omul a pierdut orice simţ stilistic în ceea ce priveşte formulările. Proza noastră e orientată spre sublinierea conţinutului, nu spre simţul stilului. Dacă, aşadar, specialistul va lua, la rândul lui, drept punct de plecare pentru judecata sa, tot proza, aceasta înseamnă din capul locului că obiecţiile care se ridică împotriva stilistului sunt făcute fără simţul stilului, chiar făcute în mod conştient fără simţul stilului. Cât de des ni se întâmplă azi să auzim cum se exprimă în acest fel sentimentele cele mai incredibile. Am avut de mai multe ori prilejul să aud

spunându-se despre o pară frumoasă, la care îţi făcea plăcere să te uiţi, de către nişte oameni care, eventual, erau foarte cultivaţi: E aşa de frumoasă, de parcă ar fi modelată din ceară!

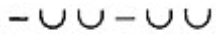
Ei da, dragii mei prieteni, chiar şi această afirmaţie singură dovedeşte deja absenţa absolută nu numai a simţului pentru stil, ci şi a oricărei posibilităţi de a ne apropia de simţul stilului, fiindcă acela care posedă simţul pentru stil ştie, bineînţeles, că para modelată din ceară nu poate fi frumoasă decât prin faptul că este asemănătoare cu cea naturală şi nu invers. Tot astfel, fiecare compară ceea ce e rostit în versuri cu ceea ce e exprimat în proză. În domeniul prozei noastre, noi trebuie să devenim, adeseori, în dureri, lipsiţi de stil, căci altfel ar trebui să ne creăm propria noastră proză.

Acestea sunt lucrurile de care trebuie să ţinem seama azi cu străşnicie. Proza există pentru ca să comunicăm ceva cu ajutorul ei şi esenţialul este să ne dăm seama cum poate arăta o comunicare, când acel ceva care, în cadrul prozei, tinde să iasă din sfera stilului, e readus spre stil în mod conştient.

Ce trebuie să se întâmple atunci când se face o comunicare? Proza noastră e lipsită de stil din cauză că nu vrea să fie altceva decât comunicare. Dar, de fapt, aceasta a fost tendinţa de la bun început, de când a apărut proza. Ea tindea mereu să iasă din sfera artei; ea este o cultură a capului, adică o cultură din care lipseşte arta. Spre ce trebuie să tindă deci comunicarea, dacă vrea să fie comunicare, şi totuşi, să apară sub o formă artistică? Din cauză că ea vrea să fie comunicare şi că tot ceea ce ne ajută să facem comunicări ţine de sfera capului, ea trebuie să lase să-şi spună cuvântul organele de simţ, intelectul, sub forma specifică activităţii capului, dar să aibă mereu

tendinţa de a lua în stăpânire cu cele sesizate de către cap, aş zice, braţele şi, mai ales, picioarele. Astfel încât stilul care nu face decât să sublinieze conţinutul, care ia naştere prin mijlocirea capului, e modificat prin faptul că încercăm, în redarea şi recitarea creaţiilor epice – iar acestea sunt făcute ca să comunice ceva – să luăm în stăpânire picioarele, fără a face acest lucru în mod brutal.

Si acest lucru a fost realizat, în modul cel mai reuşit, prin hexametru. Căci, în ce constă esenţa hexametrului? Esenţa hexametrului constă în faptul că, din cauză că vrea să fie versul comunicării, al povestirii, din cauză că el e comunicare, ia în stăpânire picioarele omului şi introduce în picioare ritmul. Nu degeaba noi folosim expresia „picior metric". Dacă vrem să simţim cu adevărat hexametrul, trebuie să simţim, de asemenea, că hexametrul nu poate fi doar rostit, că putem să şi păşim în ritmul hexametrului. Şi se poate merge, într-adevăr, în ritmul hexametrului. Când facem o comunicare, deci când dăm glas elementului reflexiv-cugetător pe care l-am înscris ieri în schemă, când îl revelăm, atunci esenţialul este că pornim, într-adevăr, pentru început, de la elementul reflexiv-cugetător. Ne lăsăm mai întâi pe un picior şi, în timp ce stăm aşa, accentuăm silaba plin, lent. Facem doi paşi – lateral – şi zburăm peste vorbire, prin cei doi paşi. Şi aici a venit iar momentul – deoarece comunicarea trebuie să fie ceva la care s-a reflectat – în care trebuie să stăm pe loc; apoi iar facem doi paşi.



Aveţi posibilitatea de a face acest lucru şi aţi mers pe hexametru, el e prezent în forma sa. Aşezăm jos laba piciorului, o, doi paşi, e e; aşezăm jos o, doi paşi e e; o, e e;

o, e e; o, e e. Aţi transpus mersul, sub o anumită formă, în vorbire:

Cântă, eternule suflet, salvarea căzutului om.

Sau:

Cântă, o Muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil` peleianul

Şi aşa mai departe. Vedeţi, omul întreg intră în ceea ce a fost produs doar de către cap.

Când *Goethe*, cu modul lui de a simţi, a dat de asemenea lucruri, în el a apărut nevoia de a se ocupa şi el de hexametru. A făcut acest lucru în „Hermann şi Dorotheea", fiindcă voia să înfăţişeze o acţiune epică. El a simţit însă că, de fapt, în literatura modernă, hexametrul nu mai vrea să se apropie de materialul ce i se oferă; tocmai elaborând eposul „Hermann şi Dorotheea" a simţit acest lucru, din cauză că materialul devenise deja prozaic. Aşa că, în „Hermann şi Dorotheea", Goethe n-a reuşit să transpună cu totul o epopee filistină – vreau să spun acuma, o epopee filistină în ceea ce priveşte conţinutul – în nişte forme atât de nobile încât să fie ridicat cu totul deasupra caracterului său filistin, totuşi, în „Hermann şi Dorotheea" el a creat ceva remarcabil pentru gustul filistinilor, care au acuma o adevărată epopee a lor, şi, în plus, a reuşit să şi trateze materialul în aşa fel încât orice filistin poate să se şi lingă pe degete; aşa ceva nu e în stare să facă, bineînţeles, decât un mare artist.

Dar Goethe a încercat, de asemenea, să transpună în hexametri greceşti un material care, în modelarea lăuntrică a substanţei sale, conţine ceva spiritual. A încercat să facă acest lucru în „Achileis". De aceea „Achileis", chiar dacă a rămas doar ca fragment, sună cu atâta adevăr lăuntric, adevăr lăuntric din punct de vedere artistic, din punct de vedere stilistic. Şi de aceea noi vrem să oferim un exemplu de recitare tocmai din „Achileis" de Goethe.

D-na Dr. Steiner: „Achilleis", Cântul I. Ahile stă în faţa cortului său şi priveşte cum rugul pe care ard vestigiile pământeşti ale lui Hector e pe terminate, aproape că se prăbuşeşte; şi începe o convorbire cu Antiloh, prietenul său, în cursul căreia îşi prevesteşte moartea apropiată:

Hoch zu Flammen entbrannte die mächtige Lohe noch einmal,
Strebend gegen den Himmel und Ilios Mauern erschienen
Rot durch die finstere Nacht; der aufgeschichteten Waldung
Ungeheures Gerüst, zusammenstürzend, erregte
mächtige Glut zuletzt. Da senkten sich Hektors Gebeine
Nieder, und Asche lag der edelste Troer am Boden.
Nun erhob sich Achilleus vom Sitz vor seinem Gezelte,
Wo er die Stunden durchwachte, die nächtlichen, schaute der Flammen
Fernes, schreckliches Spiel und des wachselnden Feuers Bewegung,
Ohne die Augen zu Wenden von Pergamos rötlicher Feste.
Tief im Herzen empfand er den Haß noch gegen den Toten,
Der ihm den Freund erschlug und der nun bestattet dahinsank.
Aber als nun die Wut nachließ des fressenden Feuers
Allgemach, und zugleich mit Rosenfingern die Göttin
Schmückete Land und Meer, daß der Flammen Schrecknisse bleichten ,
Wandte sich, tief bewegt und sanft, der große Pelide
Gegen Antilochos hin und sprach die gewichtigen Worte:
"So wird kommen der Tag, da bald von Ilios Trümmern
Rauch und Qualm sich erhebt, von thrakischen Lüften getrieben,
Idas langes Gebirg und Gargaros Höhe verdunkelt;
Aber ich werd' ihn nicht sehen. Die Völkerweckerin Eos

Fand mich, Patroklos Gebein zusammenlesend, sie findet
Hektors Brüder anjetzt in geichem frommen Geschäfte,
Und dich mag sie auch bald, mein trauter Antilochos, finden,
Daß du den leichten Rest des Freundes jammernd bestattest.
Soll dies also nun sein, wie mir es die Götter entbieten,
Sei es! Gedenken wir nur des Nötigen, was noch zu tun ist.
Denn mich soll, vereint mit meinem Freunde Patroklos,
Ehren ein herrlicher Hügel, am hohen Gestade des Meeres
Aufgerichtet, den Völkern und künftigen Zeiten ein Denkmal.
Fleißig haben mir schon die rüstigen Myrmidonen
Rings umgraben den Raum, die Erde warfen sie einwärts,
Gleichsam schützenden Wall aufführend gegen des Feindes
Andrang. Also umgrenzten den weiten Raum sie geschäftig.
Aber wachsen soll mir das Werk! Ich eile, die Scharen
Aufzurufen, die mir noch Erde mit erde zu häufen
Willig sind, und so vielleicht befördr' ich die Hälfte.
Euer sei die Vollendung, wenn bald mich die Urne gefaßt hat."
Also sprach er und ging und schritt durch die Reihe der Zelte,
Winkend jenem und diesem und rufend andre zusammen.
Alle, sogleich nun erregt, ergriffen das starke Geräte,
Schaufel und Hacke, mit Lust, daß der Klang des Erzes ertönte,
Auch den gewaltigen Pfahl, den steinbewegenden Hebel.
Und so zogen sie fort, gedrängt aus dem Lager ergossen,
Aufwärts den sanften Pfad, und schweigend eilte die Menge.
Wie wenn, zum Überfall gerüstet, nächtlich die Auswahl
Stille ziehet des Heers, mit leisen Tritten die Reihe

Wandelt und jeder die Schritte mißt und jeder den Atem
Anhält, in feindliche Stadt, die schlechtbewachte, zu
dringen:
Also zogen auch sie, und aller tätige Stille
Ehrte das ernste Geschäft und ihres Königes Schmerzen.
Als sie aber den Rücken des wellenbespületen Hügels
Bald erreichten und nun des Meeres Weite sich auftat,
Blickte freundlich Eos sie an aus der heiligen Frühe
Fernem Nebelgewölk, und jedem erquickte das Herz sie.
Alle stürzten sogleich dem Graben zu, gierig der Arbeit,
Rissen in Schollen auf den lange betretenen Boden,
Warfen schaufelnd ihn fort; ihn trugen andre mit Körben
Aufwärts; in Helm und Schild einfüllen sah man die einen,
Und der Zipfel des Kleids war anderen statt des Gefäßes.
Jetzt eröffneten heftig des Himmels Pforte die Horen,
Und das wilde Gespann des Helios, Brausend erhob sich's.
Rasch erleuchtet er gleich die frommen Äthiopen,
Welche die äußersten wohnen von allen Völkern der Erde.
Schüttelnd bald die glühenden Locken, enstieg er des Ida
Wäldern, um klagenden Troern, um rüst'gen Achaiern zu
leuchten.
Aber die Horen indes, zum Äther strebend, erreichten
Zeus Kronions heiliges Haus, das sie ehwig begrüßen.
Und sie traten hinein; da begegnete ihnen Hephaistos,
Eilig hinkend, und sprach aufforndernde Worte zu ihnen:
„Trügliche! Glücklichen schnelle, den Harrenden langsame,
hört mich!
Diesen Saal erbaut'ich, dem Willen des Vaters gehorsam,
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges;
Sparte nicht Gold und Silber, noch Erz,und bleiches Metall
nicht.
Und so wie ich's vollendet, vollkommen stehet das Werk
noch,

Ungekränkt von der Zeit; den hier ergreift es der Rost nicht,
Noch erreicht es der, Staubdes irdischen Wandrers Gefährte.
Alles hab' ich getan, was irgend schaffende Kunst kann.
Unerschütterlich ruht die hohe Decke des Hauses,
Und zum Schritte ladet der glatte Boden den Fuß ein.
Jedem Herrscher folget sein Thron, wohin er gebietet,
Wie dem Jäger der Hund, und goldene wandelnde Knaben
Schuf ich, welche Kronion, den kommenden, unterstützen,
Wie ich mir eherne Mädchen erschuf. Doch alles ist leblos!
Euch allein ist gegeben, den Charitinnen und euch nur,
Über das tote Gebild des Lebens Reize zu streuen.
Auf denn! sparet mir nichts und gießt aus dem heiligen Salbhorn
Liebreiz herrlich umher, damit ich mich freue des Werkes,
Und die Götter entzückt sofort mich preisen wie anfangs!"
Und sie lächelten sanft, die beweglichen, nickten dem Alten
Freundlich und gossen umher verschwenderisch Leben und Licht aus,
Daß kein Mensch es ertrüg' und daß es die Götter entzückte.

Când ascultăm hexametrul, ajungem să avem sentimentul: aici este comunicare. Comunicarea presupune că e incitată contemplarea. Ne aţintim auzul spre comunicare: laba piciorului e aşezată pe sol. Primim prin comunicare tot ceea ce simţim, viaţa lăuntrică: picioarele în mers ritmic, în care ne eliberăm de greutatea pământească. A simţi acest lucru în timp ce ascultăm hexametrul înseamnă a înţelege hexametrul.

Să ne gândim însă la fenomenul invers. Am putea lua drept punct de plecare sentimentul, deci tocmai fiinţa lăuntrică a omului şi, după ce am trăit mai întâi în

elementul neclar al sentimentului, am putea voi să ne avântăm spre o atitudine cugetată, să facem sentimentul să devină durabil în noi, să-l facem să stea în picioare. Am spune atunci: mai întâi, doi paşi nesiguri – ne aflăm în echilibrul labil al sentimentului; păşim plini de siguranţă – consolidăm sentimentul în lăuntrul nostru.

∪ ∪ –

Tu îmi dărui

∪ ∪ –

De la fraţi

∪ ∪ –

mii de daruri

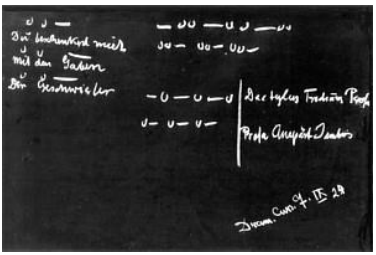


Tabla 6

Este exact invers. Deşi are forma unei comunicări, nu putem spune că ni se face o comunicare. Acela care spune, într-un fel oarecare: Tu îmi dărui de la fraţi mii de daruri –, acela nu vrea, de fapt, să comunice nimic celuilalt, căci doar acesta o ştie deja; doar el i-a făcut darurile. Aici nu poate fi vorba de o comunicare, ci lucrul însuşi ne arată că e vorba de exprimarea unui sentiment care se consolidează.

Acolo unde avem o comunicare, există soliditate; sentimentul, în cazul căruia avem tendinţa de a ajunge la labilitate, la echilibrul oscilant, vine pe urmele ei:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪

Dacă e vorba de sentiment, în timp ce urcăm spre soliditate:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪

Veţi găsi că în poezia greacă acest lucru pare să fi fost reţinut în modul cel mai minunat, prin folosirea dactilului şi a anapestului, fiindcă la ei exista un sentiment al stilului.

Azi noi putem învăţa, aş zice, numai dacă facem ca omul întreg să participe la naşterea stilului, în procesul de modelare a cuvântului, până la rostire. Şi, de aceea, va fi absolut de la sine înţeles că prin rostirea hexametrilor vom învăţa vorbirea na-rativă. Orice vorbire epică trebuie învăţată prin rostirea hexametrilor. Putem învăţa cel mai bine să rostim creaţiile genului liric rostind versuri în anapest. Aşa că nu trebuie să luăm drept punct de plecare cine ştie ce formaţiuni din organism, ci ceea ce există în limbă, în vorbirea umană. Dactilul există în limbă, anapestul există în limbă. De aceea învăţăm cum să rostim operele epice cu ajutorul dactilului şi învăţăm cum să rostim operele lirice cu ajutorul anapestului. Rezonanţa nazală şi toate celelelte vin mai pe urmă. Vom vedea în ce fel. Dar principalul e să înţelegem despre ce e vorba atunci când începem să învăţăm să vorbim.

Dar acuma s-ar putea replica: Pentru limba noastră actuală, atât dactilul, cât şi anapestul există aproape numai sub formă teoretică şi trebuie să îndrăznim, cum a făcut Goethe, să luăm un material vechi, dacă vrem ca hexametrul să mai fie resimţit drept ceva firesc. – Goethe a încercat acest lucru şi în cazul altor creaţii ale sale, pe teme moderne, numai sub influenţa traducerii făcute de Voß din Homer [Nota 37], în cazul epopeii „Hermann şi Dorotheea". Cred că, în timp ce, la mijlocul cântului, făurind hexametri, a transpirat atât de groaznic, el va fi regretat zdravăn că se hotărâse să aleagă hexametrul pentru un material modern. Totuşi, de acolo putem învăţa, mai ales prin rostirea versurilor în anapest şi a hexametrilor, cum se intonează sunetul.

Dacă veţi rosti o vreme hexametri, dactili, pur şi simplu, datorită faptului că rostiţi acest metru poetic, veţi ajunge să vă folosiţi în mod just limba, cerul gurii, buzele,

dinţii; adică, rostind hexametri, veţi învăţa: consonantizarea. Şi nu există mijloc mai bun de a ne dezvolta uneltele vorbirii, în ceea ce priveşte rostirea consoanelor, decât rostind hexametri. Dobândiţi o limbă minunat de îndemânatică şi flexibilă, buze mobile, învăţaţi, mai ales, să stăpâniţi cerul gurii, pe care foarte puţini oameni ştiu să-l stăpânească prin vorbire – dacă rostiţi hexametri. Veţi învăţa să rostiţi consoanele nu dacă veţi primi tot felul de indicaţii despre felul cum trebuie să ne orientăm organele interne, ci dacă rostiţi hexametri.

Iar vocalizarea, odihnirea într-o vocală, o învăţaţi dacă rostiţi versuri scrise în anapest, fiindcă rostind asemenea versuri veţi fi conduşi în mod cu totul instinctiv la formarea vocalelor, drept ceea ce trebuie dezvoltat pentru început.

În acest fel, prin rostirea anapestului, se poate învăţa cum trebuie lucrat cu laringele şi plămânii, cu diafragma; în acest fel se poate învăţa cum trebuie lucrat în mod just, pentru recitare, cu dinţii, cerul gurii, buzele, dinţii, rostind hexametri. Şi, rostind hexametri, învăţăm să vorbim în trohei: – ∪ – ∪ – ∪. Rostind versuri în anapest, învăţăm să vorbim în iambi: ∪ – ∪ – ∪ –. Căci ce înseamnă a vorbi în trohei? A vorbi în trohei înseamnă a orândui întreg stilul în aşa fel încât consoanele să intre în drepturile lor. A vorbi în iambi înseamnă a orândui întreg stilul în aşa fel încât vocalele să-şi intre în drepturi.

Întrebaţi-vă în ce manual de arta vorbirii întâlniţi azi acest principiu fundamental pentru întreaga artă a recitării! E faptul că noi readucem arta recitării în sfera limbii, a vorbirii. Noi am transpus-o în anatomie şi fiziologie, din cauză că nu mai există nici o înţelegere pentru geniul limbii.

Aşa că putem să spunem: Cel care vrea să creeze drama cu stil, va căuta – pentru că drama cu stil interiorizează – să aibă în dramă iambul. Cel care vrea să creeze drama de conversaţie, va năzui spre troheu sau spre proza totală. – Căci poezia merge de-a-ndărătelea; ea merge de la anapest, trecând prin dactil şi ajungând la proză. Şi ea merge de la iamb, trecând prin troheu şi ajunge la proză. Aşa că putem spune: Există următoarea creştere sau şi următoarea descreştere:

Dactil Troheu Proză
sau şi invers:
Proză Iamb Anapest,
dacă vreţi.

Vedeţi acuma din ce cauză poetul înzestrat cu simţire conduce de preferinţă şi drama spre ritmul iambic, dacă e vorba de drama de stil. De aceea dramele lui Goethe sunt scrise în iambi. Iar acela care vrea să înveţe, să zicem, cum să citească poveşti, face bine dacă se pregăteşte citind trohei. Atunci în el se va trezi, fără îndoială, simţul de a plăsmui, în poveste sau în legendă, într-un cuvânt, în ceea ce e scris sub formă de proză poetică, un lucru care, în cazul basmului, trebuie plăsmuit în mod cu totul deosebit: ceea ce urmează să acţioneze în mod cu totul deosebit prin consonantizare. Dacă citiţi un basm subliniind vocalele, veţi avea impresia a ceva nenatural. Dacă citiţi un basm având în vedere consonantizarea fin cizelată, veţi avea impresia – nu a ceva nenatural, dar a ceva uşor fantomatic. Acest caracter trebuie să fie prezent, în cazul basmului. Căci, dacă intonarea vocalelor iese din cadrul unui context, dacă vocalele intră, aş zice, în interiorul consoanelor, atunci totul iese din cadrul realităţii, al realităţii nemijlocite şi vom avea impresia a ceva uşor fantomatic. Dar numai prin aceasta basmul, care tratează substanţa

senzorială ca şi cum ar fi substanţă suprana-turală, se va împăca cu simţirea umană.

Dar, dacă vreţi să ajungeţi să trataţi într-un mod cu adevărat poetic tocmai realitatea, realismul existenţei, va trebui să vă formaţi în contact cu iambii. Căci a te forma în contact cu iambii înseamnă a nu ieşi cu totul din domeniul consoanelor şi a ajunge, totuşi, la vocale. Iar vorbirea care ia naştere în acest fel este singura în măsură să facă să apară sub o formă poetică şi ceea ce e înfăţişat în mod realist. De aceea, şi pentru interpretul unei creaţii de artă dramatică, pentru actor, tocmai studierea iambului va fi aceea care-l va ajuta cel mai bine să se transpună în orice, chiar şi în drama scrisă în trohei, dacă ea există, dar, mai ales, în drama în proză, fiindcă pe această cale el îşi va însuşi, într-un mod favorabil, arta de a-şi folosi limba şi cerul gurii, astfel încât ele vor fi îndemânatice şi mobile, ca la rostirea consoanelor, fără a se impune prea mult, frânând procesul de rostire a vocalelor.

Vedeţi, în acest fel trebuie să învăţăm mai întâi să gândim, în ceea ce priveşte arta modelării vorbirii. Dar, dacă vă însuşiţi acest lucru, veţi vedea totodată că în arta modelării vorbirii trebuie să existe neapărat elementul artistic, că vorbirea trebuie învăţată, la fel ca şi cântul vocal sau muzica sau orice altă artă. Faptul că oamenii simţeau foarte intens acest lucru e semnul distinctiv prin care arta cu stil a grecilor excela încă pe scenele teatrului antic grec.

Dar, vedeţi dvs., pe această scenă mai exista şi altceva. Mai exista un sentiment just pentru ceea ce e cu adevărat poetic. Zilele trecute a trebuit să mă gândesc la acest lucru, în mod foarte viu, la faptul că acest sentiment al stilului mai exista la greci, şi în cazul jocului actoricesc, şi în cazul reprezentaţiilor dramatice. Ne aflam la Londra, vizitam expoziţia din Wembley; acolo exista un teatru în

care, oricum, nu era reprezentată o dramă greacă; ci un fel de dramă orientală, o dramă cântată. Dar a fost ceva dumnezeiesc de încântător, a fost cu adevărat ceva extraordinar, şi sper doar că d-ra Senft [Nota 38] a fost şi ea acolo şi s-a simţit electrizată de cele prezentate pe scenă, de aici ar putea să ia naştere ceva pentru euritmie. Căci dumnezeiesc de încântător a fost faptul că aceşti actori purtau iarăşi măşti, uneori chiar măşti de animale; n-au apărut pe scenă cu chipurile lor umane, fiindcă veneau din sânul unei civilizaţii care ştia că, în cazul gestului, chipul intră cel mai puţin în considerare, că e cel mai bine ca gestul să rămână încremenit sub forma unei măşti. Actorii greci purtau mască; cei orientali mai poartă încă şi azi. Iar lucrul dumnezeiesc de încântător e, într-adevăr, faptul că îl avem în faţa noastră pe omul interesant, pe omul care poartă o mască de om sau de animal, o mască pe care, în parte, omul modern o găseşte cu totul inestetică. Ai în faţa ta omul care poartă o mască, dar el acţionează ca om asupra ta numai prin faptul că gesticulează cu restul fiinţei şi că nu te împiedică să-l întregeşti, în partea de sus, în ceea ce priveşte frumuseţea, prin mască. Şi aveai sentimentul: Slavă Domnului, că am iarăşi în faţa mea ceva, la care, pe trunchi şi pe cele două picioare şi pe membre – care pot exprima atât de bine ceea ce trebuie exprimat – nu e aşezat insipidul cap uman, ci masca cea confecţionată în mod artistic, care, pe baza unui soi de spiritualitate, ascunde puţin aspectul insipid al chipului uman. – Ei bine, m-am exprimat cam radical, dar din acest radicalism al spuselor mele se va putea înţelege, desigur, la ce mă gândesc. Nu e chiar aşa, bineînţeles, că n-aş vrea să văd nici măcar un singur chip uman. Dar se poate înţelege ce vreau să spun cu aceasta. Şi eu cred că un asemenea lucru trebuie înţeles, dacă vrem să ne reîntoarcem, în arta modelării vorbirii, la

artistic. Căci, care e lucrul cel mai rău, atunci când se vorbește pe scenă? Cel mai rău e atunci când vedem gura cu mișcările ei, sau chiar, când vedem insipidul chip uman cu fizionomia, cu mimica lui. Dimpotrivă, este frumos atunci când vedem pe scenă gesturile făcute cu restul ființei, fără a fi induși în eroare de chipul actorului, când pe chip se exprimă doar ceea ce este vorbitul sau cântatul real, și care reprezintă întregirea lăuntrică obiectivă a ceea ce, propriu-zis, gestul omului poate revela într-un mod atât de extraordinar.

De aceea, vorbirea ca gest modelat e scopul suprem, fiindcă gestul e spiritualizat, are direcția ascendentă. Vorbirea care nu e gest modelat, este, de fapt, ceva care nu are deloc sol sub picioare.

De aici vom relua mâine.

CONFERINȚA A IV-A
Căi ce duc spre stil, provenind din organismul vorbirii

Dornach, 8 septembrie 1924

Esențialul este acum, înainte de toate, să găsim calea care, provenind din organismul vorbirii, duce la modelarea vorbirii și a operei de artă dramatică. Aici va fi important, înainte de toate, să nu elaborăm doar reflecții ci să punem în valoare, peste tot, drumurile practice care duc la aceasta. Am văzut astfel că, în ceea ce privește procesul de modelare a vorbirii, versul iambic, versul trohaic au o anumită importantă. Azi ne propunem să arătăm, pentru început, cum putem ajunge în acele domenii ale vieții limbii în care căutăm, nu într-un mod foarte lăuntric, ci într-unul exterior, calea ce duce de la proză la modelarea poetică, la artistic, la ceva care are stil.

Cunoaştem deja importanţa şi sensul iambului. Iambul este, în întreg organismul vorbirii, cel care ne cere să trecem la stil, ba chiar, într-o anumită privinţă, la lirismul stilului, care cere, în orice caz, să o luăm pe drumul spre artă, în timp ce metrul trohaic sau cel dactilic lucrează propriu-zis din sânul prozei dar, la rândul lui, îl poate duce pe cel ce face exerciţii cu hexametrii şi cu troheii la rostirea artistică justă a prozei. Ei, bine, de aceste lucruri ne-am ocupat ieri.

Azi vom căuta, în primul rând, să vă prezentăm în mod practic un fel de modelare a vorbirii în ceea ce priveşte tratarea versului, care ar vrea să păstreze elementul poetic în toate formele dar ajunge, prin aceasta, la o dificultate, fiindcă ceea ce vrea să dureze mai mult timp, deci ceea ce vrea să facă să dureze mai mult timp un conţinut, ca număr de versuri, ajunge, de fapt, pur şi simplu chiar şi numai din cauza naturii vorbirii, să nu poată respecta cu totul un vers iambic sau unul trohaic. Şi din această cauză ia naştere, am putea spune, tendinţa de a încheia un fel de compromis între proză şi forma poetică. Acest compromis există propriu-zis în versul alexandrin, care conţine, de regulă, 6 iambi, dar, din cauză că nu e prea uşor să respecti regula de a avea 6 iambi într-un singur vers, are aceşti iambi în aşa fel încât îi amestecă în permanenţă cu ceva în care iambul nu poate fi respectat întocmai. Ia naştere astfel un compromis. Dar, în momentul în care vorbirea începe să devină retorică, apare şi tendinţa de a struni retorismul vorbirii, care e ceva uşor decadent, tot printr-o respectare riguroasă a ritmului modelat artistic.

Toate acestea le avem în alexandrin. De aceea, alexandrinul oferă posibilitatea ca, dacă ne exersăm în rostirea lui, să obţinem exact efectul contrar, în comparaţie

cu ceea ce am spus referitor la rostirea hexametrilor. Rostirea hexametrilor face trecerea spre rostirea justă a prozei; alexandrinul ne pregăteşte în mod just pentru rostirea poetică propriu-zisă.

Am dori să ilustrăm aceste lucruri prin faptul că d-na Dr. Steiner va prezenta acum nişte alexandrini în limba franceză. Alexandrinii în limba franceză sunt cel mai bine reprezentaţi, ca atare, pe când în limba germană, când sunt folosiţi, ei par întotdeauna imitaţi şi fac impresia că nu acolo ar fi locul lor. De aceea, când e vorba de modelarea vorbirii, alexandrinul va putea fi ilustrat cel mai bine cu ajutorul unor exemplificări din literatura franceză.

În drama „Faust", *Goethe* a căutat în mod insistent, făcând încercări repetate, posibilitatea de a trece de la celelalte picioare metrice pe care le-a folosit, la alexandrin. Se poate arăta pretutindeni, în fiecare paşaj, de ce Goethe foloseşte alexandrinul. Îl foloseşte acolo unde începe să simtă că îi vine greu să fie poetic prin alte mijloace. Când, lucrând la „Faust"-ul său, începe să simtă că îi vine greu să fie poetic în sens interior, când are asemenea scene, foloseşte alexandrinul spre a fi poetic în sens exterior. De aceea, pretutindeni acolo unde în „Faust", a apărut această problemă, găsim trecerea spre alexandrin.

D-na Dr. Steiner: Am luat exemplificarea dintr-o creaţie dramatică a lui Leconte de Lisle: "Hypatie et Cyrille" [Nota 39]. Tânăra reprezentantă erudită a unei înţelepciuni străvechi, înainte de a fi sfâşiată pe străzile oraşului Alexandria, de gloatele aţâţate, fusese sfătuită de episcopul Kyrillus să se convertească, spre a scăpa în acest fel de o moarte crudă. Dar ea subliniază veşnicele certuri din sânul Bisericii, care ajunsese la dogmatism şi brutalitate, declarând că rămâne la vechea înţelepciune esoterică.

Ne le crois pas, Cyrille! Ils vivent dans mon coeur,
Non tels que tu les vois, vêtus de formes vaines,
Subissant dans le Ciel les passions humaines,
Adorés du vulgaire et dignes de mépris;
Mais tels que les ont vus de sublimes esprits:
Dans 1'espace étoilé n'ayant point de demeures,
Forces de 1'univers, Vertus intérieures,
De la terre et du ciel concours harmonieux
Qui charme la pensée et 1'oreille et les yeux,
Et qui donne, idéal aux sages accessible,
A la beauté de 1'âme une splendeur visible.

HYPATIE:

Tels sont mes Dieux! Qu'un siècle ingrat s'écarte d'eux,
Je ne les puis trahir puisqu'ils sont malheureux.
Je le sens, je le sais: voici les heures sombres,
Les jours marqués dans 1'ordre impérieux des Nombres.
Aveugle à notre gloire et prodigue d'affronts,
Le temps injurieux découronne nos fronts;
Et, dans 1'orgueil récent de sa haute fortune,
L'Avenir n'entend plus la voix qui 1'importune.
O Rois harmonieux, chefs de 1'Esprit humain,
Vous qui portiez la lyre et la balance en main,
Il est venu, Celui qu'annonçaient vos

présages,
Celui que contenaient les visions des sages,
L'Expiateur promis dont Eschyle a parlé!
Au sortir du sépulcre et de sang maculé,
L'arbre de son supplice à 1'épaule, il se lève;
Il offre à 1'univers ou sa croix ou le glaive,
Il venge le Barbare écarté des autels,
Et jonche vos parvis de membres immortels!
Mais je garantirai des atteintes grossières
Jusqu'au dernier soupir vos pieuses poussieres,
Heureuse si, planant sur les jours à venir,
Votre immortalitè sauve mon souvenir.
Salut, o Rois d'Hellas! – Adieu, noble Cyrille!

bjure tes erreurs, ô malheureuse fille,
Le Dieu jalouz t'écoute! 0 triste aveuglement!
Je m'indigne et gémis en un même moment.
Mais puisque tu ne veu ni croire ni comprendre
Et refuses la main que je venais te tendre,

CYRILLE: Que ton coeur s'endurcit dans un esprit mauvais,
C'en est assez! j'ai fait plus que je ne devais.
Un dernier mot encore: – n'enfreins pas ma défense;
Une ombre de sa1ut te reste: – le silence.
Dieu seul te jugera, s'il ne 1'a déjà fait;
Sa colère est sur toi; n'en hâte point 1'effet.

Je ne puis oublier, en un silence lâche,

HYPATIE: Le soin de mon honneur et ma suprème tâchc,

Celle de confesser librement sous les cieux
Le beau, le vrai, le bien, qu'ont révélés les Dieux.
Depuis deux jours déjà, comme une écume vile,
Les moines du désert abondent dans la ville,
Pieds nus, la barbe inculte et les cheveuz souillés,
Tout maigris par le jûene, et du soleil brûlés.
On prétend qu'un projet sinistre et fanatique
Amène parmi nous cette horde eztatique.
C'est bien. Je sais mourir, et suis fière du choix
Dont m'honorent les Dieux une dernière fois.
Cependant je rends grâce a ta sollicitude
Et n'attends plus de toi qu'un peu de solitude.
(Cyrille et 1'acolyte sortent.)

LA NOURRICE: Mon enfant, tu le vois, toi-même en fais 1'aveu:
Tu vas mourir!

HYPATIE: Je vais être immortelle. Adieu!

În continuare, dragii mei prieteni, vom continua să căutăm căile care, prin modul de a prelucra vorbirea, prin modelarea vorbirii, ne conduc de la unul dintre tărâmurile creaţiei poetice artistice, spre celălalt tărâm al ei. Cu aceasta vrem să ne ocupăm puţin astăzi. Şi vom încerca să vedem acum în mod practic ce anume se revelează prin faptul că textul narativ e exprimat cu ajutorul metrului trohaic sau al celui dactilic. Sentimentul spontan pe care-l

avem sub impresia unei naraţiuni ne spune că ea trebuie redată în vers trohaic şi simţim, de asemenea, că tonul interpretării narative poate fi găsit cel mai uşor în versul trohaic. Cu aceasta, însă, prin versul trohaic se pregăteşte totodată arta rostirii prozei, care trebuie să pătrundă mai mult instinctiv în organele vorbirii şi în inimă.

La o naraţiune – am spus deja acest lucru în prima conferinţă- la o creaţie epică, esenţialul este faptul că în faţa sufletului e aşezat obiectul pe care, în primă instanţă, îl gândim. Dar cineva poate gândi în mod atât de viu, încât se dăruieşte pe sine ca instrument lucrurilor pe care obiectul le spune şi face. În acest caz, epicul aproape că trece în sfera dramaticului. Vom găsi, de aceea, o cale de la arta naraţiunii în care e conţinut elementul dramatic, element pe care nu-l conţine orice povestire, orice epopee, care poate să conţină, însă, elementul dramatic – vom găsi o cale care duce de la arta naraţiunii la arta interpretării dramatice. Şi aceasta e calea justă, dragii mei prieteni.

Cel care începe să exerseze imediat texte de artă dramatică nu le interiorizează, le dă un caracter extrovertit. Cel care începe însă să exerseze folosind mai întâi texte narative, care solicită din plin fantezia, care ne cer să ne transpunem în celălalt, fiindcă el nu e deloc prezent, fiindcă trebuie să-l întruchipăm noi înşine, acela găseşte calea firească ce duce spre arta dramatică. Fiindcă, într-un anumit sens, o interpretare dramatică justă cere ca un actor să nu interpreteze doar ceea ce rosteşte el însuşi. Obiceiul de a împărţi rolurile în aşa fel încât fiecare actor să primească numai acele pasaje pe care trebuie să le rostească el însuşi e o mare aberaţie şi nici ceea ce numim, de obicei, lectură de masă nu ne ajută să depăşim această aberaţie, ci ceea ce ne ajută s-o depăşim este numai înţelegerea lăuntrică a faptului că actorul trebuie să

trăiască din plin ceea ce partenerul sau partenera sa are de rostit. Şi, în timp ce omul obişnuit cultivă arta de a asculta, reducând cât mai mult la tăcere propriile sale gânduri şi sentimente, pentru actor există necesitatea de a rosti şi el, pe cât posibil – bineînţeles că nu efectiv, dar ca trăire, ca reflex, ca ecou – ceea ce partenerul sau partenera au de spus pe scenă.

Aş vrea sa arăt acuma – vreau să indic pretutindeni doar nişte căi – cum ar putea să arate calea pe care o apucă cineva, învăţând tainele artei dramatice, spre a ajunge la interiorizarea justă a ceea ce poate fi dialogul sau trialogul dramatic etc. În acest scop aş vrea să prezint o poezie cu caracter eminent trohaic, o poezie care conţine, totodată, un element dramatic puternic, o poezie care aduce la suprafaţă un puternic element dramatic: „Cidul" lui Herder [Nota 40] începe în mod absolut epic, dar trece apoi cu putere spre genul dramatic şi el e construit într-un minunat vers trohaic acest „Cid" herderian. Voi rosti în acest context numai ceea ce ar trebui să-şi spună cel care face exerciţiul.

Să ne lămurim asupra situaţiei: Vechea casă a lui don Diego a suferit o înjosire, fiind condusă spre decăderea sa de către o altă casă. Această înjosire o simte profund în sufletul său Rodrigo, fiul lui don Diego, care va fi numit mai târziu Cidul. Poemul începe sugerând dispoziţia sufletească a bătrânului don Diego, care e profund mâhnit din cauza înjosirii casei sale:

Trauernd tief saß Don Diego
Wohl war keiner je so traurig;
Gramvoll dacht' er Tag und Nächte
Nur an seines Hauses Schmach.
An die Schmach des edlen, alten,
Tapfren Hauses der von Lainez,

Das die Inigos an Ruhme,
Die Abarkos übertraf.
Tief gekränket, schwach vor Alter,
Fühlt' er nahe sich dem Grabe,
Da indes sein Feind Don Gormas
Ohne Gegner triumphiert.
Sonder Schlaf und sonder Speise,
Schläget er die Augen nieder,
Tritt nicht über seine Schwelle,
Spricht mit seinen Freunden nicht.
Höret nicht der Freunde Zuspruch,
Wenn sie kommen ihn zu trösten;
Denn der Atem des Entehrten,
Glaubt er schände seinen Freund.
Endlich schüttelt er die Bürde
Los, des grausam stummen Grames,
Lässet kommen seine Söhne,
Aber spricht zu ihnen nicht.

El porunceşte să fie legaţi toti fiii săi. Toţi rabdă acest lucru, dar cel mai tânăr, don Rodrigo, care mai târziu va fi numit Cidul, se împotrivește. Tatăl, care a poruncit el însuși să fie legaţi fiii săi, e trist văzând că cei mai mari se lasă legaţi şi e foarte bucuros că mezinul nu se lasă legat. Trecem peste felul cum Rodrigo se hotărăste să facă lucrul despre care crede că e datoria lui. Ne ocupăm imediat de acel paşaj în care putem sesiza trecerea de la epic la dramatic:

Auf dem Platze des Palastes
Traf Rodrigo auf Don Gormaz.
Einzeln, niemand war zugegen,
Redet er den Grafen an:
„Kanntet Ihr, o edler Gormas,
Mich den Sohn des Don Diego,

Als Ihr Eure Hand ausstrecktet
Auf sein ehrenwert Gesicht?
Wußtet Ihr, daß Don Diego
Ab von Layn Calvo stamme?
Daß nichts reiner und nichts edler
Als sein Blut ist und sein Schild?
Wußtet Ihr, daß, weil ich lebe,
Ich sein Sohn, kein Mensch auf Erden,
Kaum der mächtge Herr des Himmels
Dies ihm täte ungetraft?"-
„Weißt du", sprach der stolze Gormaz,
„Was wohl sei des Lebens Hälfte,
Jüngling?"-„Ja", sprach Don Rodrigo,
„Und ich weiß es sehr genau.
Eine Hälfte ist, dem Edlen
Ehr' erzeigen, und die andre,
Den Hochmutigen zu strafen,
Mit dem letzten Tropfen Bluts
Abzutun die angetane
Schande." Als er dies gesagt,
Sah er den stolzen Grafen,
Der ihm diese Worte sprach:
„Nun was willst du rascher Jüngling?"-
„Deinen Kopf will ich, Graf Gormaz",
Sprach der Cid, „ich hab's gelobet!"-
„Streiche willst du, gutes Kind",
Sprach Don Gormaz, „eines Pagen
Streiche hättest du verdient."
Jhr Heiligen des Himmels,
Wie ward Cid auf dieses Wort!

_____

Tränen rannen, stille Tränen
Rannen auf des Greisen Wangen,

Der, an seiner Tafel sitzend,
Alles um sich her vergaß,
Denkend an die Schmach des Hauses,
Denkend an des Sohnes Jugend,
Denkend an des Sohns Gefahren
Und an seines Feindes Macht.
Den Entehrten flieht die Freude,
Flieht die Zuversicht und Hoffnung;
Alle kehren mit der Ehre
Froh und jugentlich zurück,
Noch versenkt in tiefer Sorge,
Sieht er nicht Rodrigo Kommen,
Der, den Degen unterm Arme
Und die Händ' auf seiner Brust,
Lang' ansieht seinen Vater,
Mitleid Tief im Herzen fühlend,
Bis er zutritt, ihm die Rechte
Schüttelnd: „Iß, o guter Greis!"
Spricht er, weisend auf die Tafel.
Reicher flossen nun Diego
Seine Tränen: „Du, Rodrigo,
Sprachst du, sprichst du mir dies Wort?"
„Ja mein Vater! Und erhebet
Euer edles, wertes Antlitz."
Ist gerettet unsre Ehre?"-
„Edler Vater er ist tot."-
„Setze dich, mein Sohn Rodrigo,
Gerne will ich mit dir speisen.
Wer den Mann erlegen konnte,
Ist der erste seines Stamms."
Weinend knieete Rodrigo,
Küssend seines Vaters Hände;

Weinend küßte Don Diego
Seines Sohnes Angesicht.

Vedem în mod nemijlocit cum dramaticul se naşte în sânul epicului. Am vrut să intercalez acest capitol din „Cidul" lui Herder fiindcă aici putem vedea în ce fel trebuie să se exerseze din însuşi organismul vorbirii. Tot ceea ce spun trebuie înţeles, de fapt, ca implicaţie practică.

Dacă ne-am educat în acest fel, căutând, aş zice, prin repetări neobosite, să ajungem tot mai mult şi mai mult la articularea firească a acestor lucruri, dacă ne-am educat în acest fel în sensul genului dramatic, pornind de la cel epic, atunci e bine să trecem la ceva care se situează chiar pe muchia subţire dinspre creaţia dramatică, la ceva care, de fapt, se află deja pe solul artei dramatice, având totuşi încă o umbră de caracter epic care a dispărut însă deja cu totul în dramatic, la fel cum gestul a dispărut în cuvânt.

Aici ar fi deosebit de potrivită acea scenă pe care a încercat s-o scrie Lessing ca să creeze un „Faust" [Nota 41]. Lessing vroia să creeze un „Faust", dar nu a reuşit să-l termine. A creat doar câteva scene şi ne-a lăsat un plan. Dar tocmai în scena pe care a reuşit s-o scrie avem de-a face cu ceva apropiat de genul epic, prin faptul că în această scenă apar şapte duhuri, pentru a căror înţelegere omul trebuie să se înalte puţin în sfera fanteziei, la fel cum în cazul genului epic trebuie să-şi creeze singur, în fantezia sa, entitatea pe care o interpretează. Aşa că, într-un dialog pe care-l purtăm cu nişte duhuri, trebuie să fie mai puternic prezentă entitatea spiritului pe care-l avem, desigur, numai dacă ni-l reprezentăm în mod just, decât trebuie să fie prezentă în om o fiinţă aflată în dialog cu el, care e realmente prezentă. Dacă ne transpunem apoi cu totul în dispoziţia care se poate naşte în suflet când ne aflăm faţă în faţă cu un duh, şi dacă, totuşi, suntem obligaţi

să redăm acest lucru sub o formă dramatică, vom găsi în mod just trecerea de la genul epic la genul dramatic.

Vom lăsa deoparte, fiindcă eu vreau doar să sugerez calea, fiindcă nu vreau să ofer modele de recitare, pe acestea le va oferi d-na Dr. Steiner, vom lăsa deoparte, deci, dialogul cu celelalte duhuri şi ne vom ocupa, pentru început, doar de al şaselea şi al şaptelea duh:

FAUST zum sechsten Geist:

Sage du, wie schnell du bist?-

DER SECHSTE GEIST:

So schnell als die Rache des Rächers.

FAUST:

Des Rächers? Welchen Rächers?

DER SECHSTE GEIST:

Des Gewaltigen, des Schrecklichen, der sich allein die Rache vorbehielt, weil ihn die Rache vergnügte,-

FAUST:

Teufel! Du lästerst; denn ich sehe du zitterst. – Schnell, sagst du wie die Rache des -bald hätte ich ihn genannt! – Nein er werde nicht unter uns genannt! – Schnell wäre seine Rache? Schnell? – Und ich lebe noch? Und ich sündige noch? -

DER SECHSTE GEIST:

Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!

(*Der siebente Geist kommt*)

FAUST zum siebenten Geiste:

Wie schnell bist du?

DER SIEBENTE GEIST:

Unzuvergnügender Sterblicher, wo auch ich dir nich schnell genug binn –

FAUST:

So sage, wie schnell?

DER SIEBENTE GEIST:

Nicht mehr und nicht weniger als der Übergang vom Guten zum Bösen. -

FAUST:

Ha! Du bist ein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! – Weg von hier, ihr Schrecken des Orkus! Weg! – Als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren!…

Vedeți, de asemena, că în acest caz Lessing a reușit, totuși, într-un mod cu totul admirabil, să întroducă în limba dramei „Faust" sentimentul absolut viu și imaginea absolut vie, create prin fantezie, ale duhurilor respective. Putem realiza acest lucru, desigur, prin arta modelării vorbirii. Nu modelăm vorbirea dacă spunem: modelează asta așa, modelează acest sunet așa, modelează această silabă așa, modelează această propoziție așa, ci modelăm vorbirea dacă exersăm trecerile juste de la epic, trecând pe la dramaticul spiritual și ajungând la dramaticul material. Atunci însuși geniul limbii ne primește ca elevi, dacă mergem pe căile sale. Și acesta este esențialul.

E ciudat că, tocmai când e vorba de exemplificarea unui asemenea lucru, ajungem la Lessing. Se poate spune, firește, că lucrurile pe care le-a realizat Lessing, celebrele sale drame, nu se situează deloc la această înălțime. De fapt, în această scenă din "Faust", Lessing se depășește cu totul pe sine. Cu excepția, poate, a scenelor în care apare maiorul Tellheim [Nota 42], nu intâlnim în dramele lui Lessing nimic de nivelul acestor scene din „Faust".

De aici puteți vedea însă că prin material, prin ceea ce se află în fața sa ca mate-rial, Lessing e condus spre modelarea vorbirii. Și de aici putem vedea că și în poezie trebuie să fie la fel cum a fost, de exemplu, la un sculptor de talia lui *Michelangelo*, care-și căuta el însuși, în cariera de

marmură, pietrele pentru statuile sale, pietrele pentru statuile sale de marmură. El se plimba în sus şi-n jos, se uita la fiecare piatră, şi pe urmă găsea doar una din care putea să scoată cu dalta o figură sau alta. El lăsa natura care luase o anumită configuraţie să-i încredinţeze sarcina de a configura opera de artă. Dacă vrei să fii artist, trebuie să-ţi dezvolţi simţul pentru materiale. Şi acest lucru poate fi văzut în modul cel mai concret aici, la Lessing.

Dar, pe de altă parte, noi suntem chemaţi, de asemenea, ca artişti-interpreţi, ca artişti care recită sau joacă într-o piesă de teatru, să dezvoltăm în noi un sentiment care să ne spună în ce măsură un material şi-a găsit cu adevărat expresia artistică adecvată. Lui Lessing acest lucru îi reuseşte deosebit de bine, pornind de la un asemenea material, de care se ataşase atât de mult, încât nu putem decât să regretăm în modul cel mai profund că Lessing n-a realizat mai mult din „Faust"-ul său. Dar, pe de altă parte, din cauză că aici îl depăşise cu mult pe Lessing cel obişnuit, i-a fost prea greu să modeleze acest material în întregime. Doar în anumite momente, foarte rare, el putea să devină un artist de un rang atât de înalt.

Simţim acest lucru în mod cu totul deosebit atunci când Lessing ne infăţişează o mică scenă, izvorâtă dintr-o trăire a sa nemijlocită, din viata sa, în care Lessing însuşi, vieţuind lucrul respectiv, cu toate că despre el se spune, pe bună dreptate, că era atât de sec şi lucid încât n-a visat niciodată! Da, Lessing a fost un om care n-a visat niciodată, atât era de sec şi de lucid, poeziile sale sunt tot aşa, nu lucrările în proză, mă refer acum la poezii. Aş vrea să afirm, totuşi, nu conform cu imaginea poetică, ci conform cu realitatea: Scena, mica scenă pe care a mai realizat-o pentru „Faust"-ul său, îşi are originea, totuşi, într-o trăire care a fost, până la un grad foarte înalt, o adevărată viziune

în stare de veghe, o viziune în stare de veghe care a jucat un anumit rol în propriile situaţii de viată ale lui Lessing şi de la care provin multe lucruri.

Vedem astfel că, după ce a lăsat ca asupra sa să se abată, ca o reminiscenţă, aş zice, toate lucrurile care trebuiau să se abată asupra lui, mânat de dorinţa de a se apropia de lumea spiritelor, Faust se apropie cu adevărat de această lume, vedem că, după ce s-a cufundat în evoluţia istorică a spiritului, trăieşte în mod real ceea ce, la Lessing, este o sugestie în stare de veghe, modelată în formă artistică. Ne aflăm în faţa următoarei situaţii: un spirit cu barbă lungă iese din pământ, învăluit într-o mantie.

GEIST:

Wer beunruhiget mich? Wo bin ich? Ist das nicht Licht, was ich empfinde?

FAUST: (erschrickt, fasset sich aber und redet den Geist an):

Wer bist du? Woher kommst du? Auf wessen Befehl erscheinst du?

GEIST:

Ich lag und schlummerte und träumte, mir wär' nicht wohl, nicht übel; da rauschte, so träumte ich, von weitem eine Stimme daher; sie kam näher und näher; Bahall! Bahall! Hörte ich, und mit dem dritten Bahall stehe ich hier!

FAUST:

Aber wer bist du?

GEIST:

Wer bin ich? Laß mich besinnen! Ich bin – ich bin nur erst kürzlich, was ich bin. Dieses Körpers, dieser Glieder war ich mir dunkel bewußt; jetzt (etc.)

FAUST:

Aber wer warst du?

GEIST:

Warst du?

FAUST:

Ja, wer warst du sonst, ehedem?

GEIST:

Sonst? Ehedem?

FAUST:

Erinnerst du dich keiner Vorstellungen, die diesem gegenwärtigen und jenem deinem hinbrütenden Stande vorhergegangen? –

GEIST:

Was sagst du mir? Ja, nun schießt es mir ein. – Ich habe schon einmal ähnliche Vorstellungen gehabt. Warte, warte, ob ich den Faden zurückfinden kann.

FAUST:

Ich will dir zu helfen suchen. Wie hießest du?

GEIST:

Ich hieß – Aristoteles. Ja, so hieß ich. Wie ist mir?

Până aici a reuşit Lessing să creeze această scenă. Dar vedeţi, totodată, că ea nu e făcută, că ea a fost contemplată în spiritual. Se află într-o scenă scurtă. Spiritul viu al omului se înfăţişează aici sub o formă artistică.

Cel care se străduieşte cu adevărat să modeleze această scenă va găsi apoi calea ce duce spre dialogul dramatic. Vedeţi dumneavoastră, trebuie desigur să avem în conştienţa noastră o înţelegere a organele vorbirii înseşi, totuşi, când întreprindem munca de autoeducare propriu-zisă, de a dezvolta într-adevăr în noi arta modelării vorbirii, trebuie, de fapt, să nu ne mai ocupăm de organele vorbirii şi să lăsăm să acţioneze organismul vorbirii ca atare, organismul obiectiv, extrauman, al vorbirii ca atare.

Pentru aceasta va fi necesar, în orice caz, să apară un anumit simţ pentru ceea ce e bine din punct de vedere

poetic-artistic. În viitor, acest simţ va trebui să vină însă din cel mai adânc străfund al inimii umane, fiindcă în prezent şi în viitorul apropiat nu mai poate să existe în aceeaşi măsură forţa de orientare care a existat în trecut.

Trebuie numai să ne reprezentăm ce însemna, în epocile de mult apuse ale culturii, când messa nu era celebrată în limba ţării respective, ci în limba latină, când se rostea, de exemplu,

Pater noster, qui es in coelis:
Sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua,
sicut in coelo, et in terra.
Panem nostrum supersubstantialem da nobis hodie.
Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos
dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem.
Sed libera nos a malo.
Amen.

Un asemenea text dădea un sentiment pentru modelarea vorbirii, el nu putea fi rostit fără modelarea vorbirii. Aceste lucruri, care în vechile misterii erau de la sine înţelese, fiindcă oamenii erau conştienţi că, atunci când vorbeau, comunicau cu zeii, aceste sentimente trebuie din nou să fie scoase din sâmburele cel mai lăuntric al inimii umane. Noi trebuie să găsim posibilitatea de a nu gândi doar, ci de a vorbi lăuntric.

Îmi e îngăduit să spun, desigur, că o scenă ca aceea pe care a citat-o d-na Dr. Stei-ner în a doua conferinţă, tabloul viu din prima mea dramă-mister, nu a fost modelată cu ajutorul unor gânduri, aici nici n-a existat niciodată o întrebare lăuntrică de felul: „Cum să aleg un cuvânt?" – Acest tablou a fost auzit aşa cum este. El a fost auzit, pur şi

simplu, aşa cum este. N-au existat absolut deloc gânduri, au existat cuvinte şi cuvintele auzite în spirit au fost aşternute pe hârtie. Aşadar, aici totul a fost vieţuit ca modelare a cuvântului, ca cuvânt, nu ca gând.

Aşa e cu multe scene din acest mister dramatic. Dar şi pentru aşa ceva trebuie dezvoltat un anumit simţ. Trebuie să avem sentimentul a ceea ce e viul spiritual al cuvântului, şi atunci va fi din nou posibil ca omul să simtă autenticitatea artistică a modelării poetice a unui text.

Acest simţ trebuie să-l aibă atât recitatorul, cât şi actorul. El trebuie să-şi poată spune că ceva e poetic sau nu e poetic. Altfel, va ajunge să considere că dramele lui Wildenbruch [Nota 43] sunt poetice. Bineînţeles, trebuie să ne fie clar că aceste lucruri, pe care, totuşi, e necesar să le ştim, nu pot fi aplicate imediat în meseria practică. Fiindcă, în afară de actori, mai există şi directori care n-au provenit din rândurile actorilor şi nu stiu nimic despre aceste lucruri; şi ei nu au nici un simţ pentru ceea ce este poetic.

Dar dacă în gustul artistic general se va încetăţeni cândva o judecată justă a gustului artistic, aceasta va fi singura cale ca lucrurile să se amelioreze în direcţia la care mă refer. De aceea, discuţiile privitoare la felul cum ar trebui să se joace o piesă sau alta au început să fie de-a dreptul groteşti, ridicole, în anii ‘90 când întrebarea cea mai importantă era aceea dacă Ferdinand din „Intrigă şi iubire” de Schiller trebuie să joace ţinându-şi mâinile în buzunarele pantalonilor sau dacă el trebuie interpretat ca şi cum ar fi un dandy. Asemenea întrebări au existat. Şi cu aceasta, de fapt, s-a pierdut mult din arta interpretării actoriceşti.

Pe atunci intelectualiştii se apucaseră să reformeze arta actorului. Ei, bine, firește că omul ştie să gândească, dar dacă cineva nu stie decât să gândească, aşa cum e cazul

lui *Otto Brahm* [Nota 44], de exemplu, care a participat şi el la reformarea artei actoriceşti, atunci înseamnă că el nu e chemat să decidă nimic în legătură cu arta actorului.

Aşa au apărut acele lucruri împotriva cărora azi trebuie să subliniem în modul cel mai conştient că intelectualismul e ultimul lucru care întră în considerare când e vorba de arta actorului şi că aici primul loc revine simţului artistic. Wolter a fost cu adevărat o mare actrită [Nota 45]. Cei tineri probabil că n-au mai apucat să o vadă. Pentru un Brahm sau pentru intelectul unui profesor universitar, ea era persoana cea mai neinteligentă din câte pot fi întâlnite. Dar eu ar trebui să spun acest lucru spre cinstirea ei, nu ca să afirm despre ea ceva negativ. Până la urmă ea a primit, totuşi, câteva scântei ale intelectului, datorită contelui O'Sullivan, care şi-a dat cea mai mare osteneală în acest sens. Dar de la natură ea era lipsită de orice intelect. Pentru o anumită epocă, în anumite privinţe, atunci când, pe scenă, putea să-şi reducă la tăcere cochetăriile, ea a fost într-adevăr o actriţa extraordinar de mare, acest lucru nu poate fi contestat.

Spun aceste lucruri ca să vă caracterizez modul de a gândi şi simţi care trebuie să stea la baza unei noi încercări de a cugeta la adevărata artă a recitării şi interpretării actoriceşti. Vom continua mâine.

CONFERINŢA A V-A
Secretul artistic al maestrului: Nimicirea materialului prin formă

Dornach, 9 septembrie 1924

Vom începe azi încercând să arătăm, cu ajutorul unei recitări, că poate avea un efect mai puternic, pe de o parte, ceea ce, într-o lucrare literară, merge mai mult spre proză, iar pe de cealaltă parte, lucrarea literară modelată artistic. Există o posibilitate de a face acest lucru, fiindcă la Goethe întâlnim de multe ori creaţii literare care au fost scrise mai întâi sub formă de proză ritmată, creaţii în cazul cărora Goethe simte de la bun început materialul în mod poetic; el l-a scris sub o formă ritmată. Dar, când s-a apropiat iarăşi, mai târziu, de aceste creaţii ale sale şi era deja mai matur, a simţit nevoia să le rescrie, să le rescrie în aşa fel încât, în ceea ce priveşte modelarea vorbirii, ele să devină lăuntric cu totul artistice. Şi aşa se face că ne-a rămas de la Goethe o „Ifigenie" germană şi una romană. „Ifigenia" germană e născută din trăirea ne-mijlocită, în care mai există multă proză. Dar Goethe nu putea deloc să simtă asemenea lucruri doar în mod prozaic, ci, când vorbea de asemenea trăiri lăuntrice, totul devenea poetic, devenea proză ritmată. Modelarea artistică a făcut-o mai târziu când, trecând la forme romane, în el s-a trezit nevoia de a face ca întreaga modelare a vorbirii să devină cu adevărat plastic-artistică.

Aşa că vom începe azi cu monologul Ifigeniei, pe care-l vom asculta mai intâi sub forma dată de Goethe în „Ifigenia" germană, în proză ritmată.

Doamna Dr. Steiner: Monolog din „Ifigenia"

Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Hains, wie in das Heiligtum der Göttin der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauder, und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher! So manche Jahre

wohn`ich hier unter euch verborgen, und immer bin ich wie im ersten fremd. Denn mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht' ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten teilen. Weh dem der fern von Eltern ud Geschwistern ein einsam Leben führt; Ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen; ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an jene Stelle wo die goldne Sonne zum ersten mal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele der Mitgebornen die sanften, liebsten Erdenbande knüpfen.

Der Frauen Zustand ist der Schlimmste vor allen Menschen. Will dem Manne das Glück, so herrscht er und erficht im Felde Ruhm; und haben ihm die Götter Unglück zubereitet, fällt er, der Erstling von den seinen in den schönen Tod. Allein des Weibes Glück ist eng gebunden: sie dankt ihr Wohl stets andern, öfters Fremden, und wenn Zerstörung ihr Haus ergreift, führt sie aus rauchenden Trümmern, durchs Blut erschlagener Liebsten, ein Überwinder fort.

Auch hier an dieser heiligen Stätte hält Thoas mich in ehrenvoller Sklaverei! Wie schwer wird mir's, dir wider Willen, ewig reine Göttin! Retterin! Dir sollte mein Leben zu ehwigem Dienste geweiht sein. Auch hab' ich stets auf dich gehofft und hoffe noch, Diana, die du mich, verstoßne Tochter des größten Königs, in deinen heiligen, sanften Arm geno-mmen! Ja, Tochter Jovis, hast du den Mann, dessen Tochter du fordertest, hast du den götter- gleichen Agamemnon, der dir sein Liebstes zum Altare brachte, hast du vom Felde der umgewandten Troja ihn glücklich und mit Ruhm nach seinem Vaterlande zurück begleitet, hast du meine Geschwister, Elektren und Oresten, den Knaben, und unsere Mutter, ihm zu Hause den schönsten Schatz

bewahrt, so rette mich, die du vom Tod gerettet, auch von dem Leben hier, dem zweiten Tod!

Aşa a simţit Goethe, la început, acest material literar. Dar noi trebuie să ne ima-ginăm că, după ce şi-a reluat în Italia creaţiile începute la Weimer, Goethe a găsit, după cum a spus-o el însuşi adeseori, că ele sunt gotice, nordice, ca şi cum ar fi fost cioplite în lemn, prin mii de tăieturi grosolane, în orice caz, cu spontaneitate originară, dar fără să fi fost cizelate până la liniile picturale ale lui Raphael sau până la liniile sculpturale ale lui Michelangelo. El simţea însă nevoia cea mai profundă de a-şi cizela operele în acest fel. Nu trebuie decât să cugetăm la faptul că, mai târziu, Schiller, când şi-a aşternut pe hârtie „Scrisorile estetice", privindu-l pe Goethe, s-a contopit atât de profund cu ideea de frumos, încât a putut găsi o formulare scurtă [Nota 46], care spune: Adevăratul secret artistic al maestrului constă în nimicirea materialului, prin formă.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că noi putem spune un lucru: vorbim atunci pe baza sentimentului nostru, a simţirii noastre. Acesta este un aspect. Dar noi putem găsi, de asemenea, o formă în care să nu mai rămână nimic din materialul iniţial, din simţirea sau din sentimentul iniţial, aşa cum se exprimă ele în mod prozaic, în care însă, prin modelarea formei, prin imagine, prin ritm, să se ajungă tot la efectul care era realizat iniţial cu ajutorul materialului. În acest caz, materialul a fost depăşit prin procesul de plăsmuire a formei, prin modelarea artistică. În această depăşire a materialului prin formă a căutat Schiller mai târziu, tocmai încercând să dezlege enigma felului în care evolua Goethe, misterul artei, misterul frumosului.

Aşa că, ascultând acum cea de-a doua „Ifigenie", varianta romană, ne vom putea întreba: Ce s-a întâmplat prin ceea ce a făcut Goethe? Goethe a încercat să

depăşească atât de total materialul originar prin formă, încât acum forma face aceeaşi impresie ca şi materialul prezentat iniţial în proză.

Doamna Dr. Steiner: Monolog din „Ifigenia”
Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen dichbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer' steh ich lange Tage
Das Land der Griechen mit der Seele suchend,
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück von seinen Lippen weg.
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden aneinander knüpften.
Ich rechte mit den Göttern nicht; allein
Der frauen Zustand ist beklagenswert.
Zu Haus' und in dem Kriege herrscht der Mann
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
Ein ehrevoller Tod ist ihm bereitet.

Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!
So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.
O wie beschämt gesteh' ich, daß ich dir
Mit stillem Widerwillen diene, Göttin
Dir meiner Retterin! mein Leben sollte
Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.
Auch hab' ich stets auf dich gehofft und hoffe
Noch jetzt auf dich, Diana, die du mich,
Des größten Königes verstoßne Tochter,
In deinen Heil'gen, sanften Arm genommen.
Ja, Tochter Zeus, wenn du den hohen Mann,
Den du, die Tochter forndernd, ängstigtest,
Wenn du den göttergleichen Agamemnon,
Der dir sein Liebstes zum Altare brachte,
Von Troja's umgewandten Mauern rühmlich
Nach seinem Vaterland zurück begleitet,
Die Gattin ihm, Elektren und den Sohn,
Die schönsten Schätze, wohl erhalten hast;
So gib auch mich den Meinen endlich wieder,
Und rette mich, die du vom Tod' errettet,
Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode!

Vedeți, deci, cum se naşte poezia. Studiind un asemenea exemplu, unde poetul însuși ne-a arătat, prin modelarea vorbirii, cum se naşte poezia, putem afla că, dacă încercăm să simțim, recitând sau declamând, natura intimă a unei creații poetice, vom ajunge să găsim în această creație poetică, așa cum ne apare ea, într-o modelare artistică deplină, și modul corespunzător de a ne folosi vocea, modelarea artistică a vocii ș.a.m.d.

În fond, lucrurile stau așa: dacă avem în fața noastră o creație poetică, modelată într-adevăr într-o formă artistică din punctul de vedere al limbii, să zicem, „Ifigenia" sau „Tasso" și dacă ne pregătim să rostim un asemenea text sau să-l interpretăm pe scenă, ca lucrare dramatică, ne vedem puși de la bun început într-o dificultate. Sărim prea mult peste sentiment, ca să zicem așa și modelăm mai mult sau mai puțin vorbirea, chiar din punct de vedere tehnic. De aceea, e bine să întreprindem câte ceva, ca pregătire; numai că nu avem întotdeauna timpul necesar, fiindcă viața scenei are un tempo foarte alert; putem să descriem, totuși, cum ar arăta pregătirea ideală într-un asemenea caz. Propriu-zis, într-o operă poetică perfect modelată din punctul de vedere al limbii, ar trebui să căutăm esențialul, ar trebui ca acesta însuși – așa cum Goethe a modelat versiunea în proză a „Ifigeniei", dând versiunea romană, scrisă în versuri – să parcurgă drumul invers: opera scrisă în versuri ar trebui să redevină operă în proză. Ar trebui să facem acest lucru, propriu-zis, cu orice poezie pe care vrem s-o recităm, și să ne lăsăm cu adevărat în voia sentimentului și a simțirii, când rostim proza. Apoi însă, după ce am unit pe cât posibil sentimentul cu esența textului, trebuie să trecem la modelarea artistică a lucrării. Și vom constata atunci că, în mod absolut instinctiv, introducem simțirea nu numai în cuvânt, ci și în modelarea artistică a cuvintelor, dacă știm să folosim în mod just forțele de care omul dispune pentru a modela forme.

De aceea, pornind de la cele prezentate adineaori, va fi necesar să vorbim despre această modelare justă, despre forțele modelatoare existente în om. În parte, ele zac în adâncurile organizării umane, cele care plăsmuiesc vocalele se află chiar în partea pulmonară, dar aceste forțe se află mai ales în organele din vecinătatea laringelui. Ele

sunt situate însă şi mai spre partea superioară; ele zac în folosirea acelor organe care se află în nas ş.a.m.d, în procesele de modelare a spaţiului din partea anterioară a gurii etc.

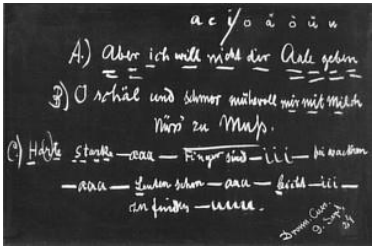
În acest fel, dacă ne îndreptăm privirile spre omul care vorbeşte, ne întoarcem în modul cel mai firesc de la vorbire la anatomia vorbirii, la fiziologia vorbirii. Şi putem fi tentaţi atunci să facem cu totul abstracţie de vorbire şi să trecem la anatomie, la fiziologia organelor umane ale vorbirii. De ce să nu ne putem imagina aşa ceva: Dacă învăţ să mă folosesc în mod just de plămâni, de diafragmă, dacă învăţ să-mi folosesc corect organele nazale, pornind de la aceasta, de vreme ce mi-a fost dată vorbirea, voi putea vorbi aşa cum trebuie.

Dar, din nefericire – iertaţi-mă că folosesc această expresie – în epoca modernă a mai luat naştere şi o fiziologie a vorbirii foarte ingenioasă, cu totul şi cu totul ştiinţifică. Conform cu această fiziologie teoretică a vorbirii, se pot da, fără nici un fel de greutate, tot felul de sugestii în ceea ce priveşte modul de a se exersa şi folosi organele, atât pentru recitarea unor texte, cât şi pentru cântul vocal; în zilele noastre aşa ceva nu e prea greu. Cel mult e de mirare că, în timp ce fiziologia vorbirii a ajuns deja, totuşi, la o unitate destul de mare, fiecare din cei ce predau cântul vocal şi vorbirea artistică înfăţişează şi orientează lucrurile în alt fel. E ceva care sare în ochi imediat, e un lucru ale cărui cauze, bineînţeles, nu vrem să le cercetăm mai departe. Dar în acest fel nu se va ajunge nici la însănătoşirea organelor vorbirii, nici la o vorbire sănătoasă. După cum am arătat adeseori, nu trebuie să pornim de la organismul fonator al omului, de la anatomie şi fiziologie, oricât de mascat am face-o, ci trebuie să

pornim de la vorbirea însăşi, trebuie să concepem vorbirea obiectivă, separată de om, ca pe un organism.

În primă instanţă, avem însă sistemul vocalelor, care ne ies în întâmpinare în aşa fel încât le putem sesiza foarte bine din punct de vedere organic. Exact aşa cum, în cazul unui om, facem bine dacă descriem: cap, gât, piept, picioare şi nu cap, picioare, piept, gât, ci într-o ordine necesară, corespunzătoare organismului, tot astfel putem sesiza şi organismul vorbirii – care doar că e mobil şi amestecă între ele elementele vorbirii –, în aşa fel încât organismul vorbirii să ne apară, aş zice, ca un fel de stafie umană, aflată în afara omului. Nu-l privim pe om aşa cum îl privesc anatomul sau fiziologul, care-l caută în trupul uman; ci privim acel ceva aflat în afară, separat de om, care e vorbirea şi care ia formă în fiinţa umană şi prin ea.

Dacă studiem acest lucru, abordând mai întâi sistemul vocalelor, vom putea avea ordinea următoare:

a e i / o ä ö ü u.  Tabla 7

Oare ce avem, de fapt, dacă rostim vocalele mai întâi în această ordine: *a a e i o ä ö ü u*? Avem, ca să zic aşa, toate posibilităţile de modelare a organelor umane care slujesc vorbirii la rostirea vocalelor. Avem, în primă instanţă, organismul vorbirii deschis cu totul în afară, când rostim *a*; organismul vorbirii se deschide total şi se dăruieşte înspre exterior.

La *e* deja nu mai e chiar așa. Spațiul pe care-l străbate sunetul e îngustat, dar vocala *e* este încă mult în spate. Vocala *a* ia naștere cel mai departe în spate, iar în față nu conlucrează nimic pentru ca vocala *a* să fie modificată într-un *e* în forma sa originară. La *i* spațiul pe care-l traversează sunetul este relativ cel mai mult barat în interior, cel mai închis. Vocala *i* trece printr-o fantă foarte îngustă, dar ne aflăm tot în regiunea posterioară.

Și acuma să mergem mai departe: *o*. Aici ne aflăm deja în fața fantei, dacă e vorba de esențialul acestei vocale. Și ajungem tot mai departe și mai departe, căutând esențialul în ceea ce privește formarea vocalelor, până când ajungem la *ü* și *u*, în cazul cărora procesul de modelare a vocalei are loc, în organism, în față de tot.

Am separat, deci aici, organismul vorbirii de om, dacă așezăm vocalele în această ordine: *a e i o ä ö ü u*. Dacă facem adeseori acest lucru, dacă suntem siliți să căutăm pozițiile, prin faptul că așezăm vocală lângă vocală, pentru ca vocalele să nu se reverse unele într-altele, atunci prin exercițiile de rostire a vocalelor iau naștere cele mai sănătoase poziții ale organelor. Când exersăm, pornim, deci, de la vorbire. Acesta ar fi un prim aspect.

Dar putem merge mai departe. Putem face exerciții – vă voi da exemple de asemenea exerciții, care nu trebuie să fie prea inteligente și pline de duh, fiindcă rostul lor e doar să slujească vocalizării; cei care s-au ocupat deja cu asemenea lucruri, stiu, că nu putem prea bine să oferim exerciții inteligente când e vorba de procesele plăsmuitoare ale limbii, ci numai exerciții la care sunetul potrivit stă la locul potrivit, pentru ca să nimerească pe organul corespunzător.

Imaginaţi-vă că exersaţi, punând un accent deosebit pe vocale, transpunându-vă în mod deosebit în vocale, următoarea succesiune de cuvinte:

A.	Aber	ich	will	nicht	dir	Aale	geben
	= =	–	–	–	–	= =	= =

şi că exersaţi în aşa fel încât intonaţi mai ales vocalele: „Aber ich will nicht dir Aale geben”. Veţi putea simţi de la bun început – în timp ce faceţi acest exerciţiu participă tot ceea ce, în dumneavoastră, ţine de modelarea organelor – veţi putea simţi dacă faceţi acest lucru aşa: procesul de modelare a organelor acţionează în sensul că e situat dinspre organul anterior al vorbirii spre cel posterior. Vă veţi exersa plămânii, laringele, până jos, la diafragmă, astfel încât acestea vor ajunge să aibă o constituţie sănătoasă, dacă veţi rosti, ca exerciţiu, o asemenea succesiune de cuvinte: „Aber ich will nicht dir Aale geben”. Fiindcă, ce faceţi atunci? Mergeţi, în vocală, până acolo: *a*, *e*, *i*, unde se află închiderea cea mai mare şi rostiţi numai vocale situate în spatele celei mai mari închideri. Prin această cea mai mare închidere, care există în vorbire, dvs. presaţi înapoi, şi anume numai de-a-ndărătelea. Exersaţi astfel în mod cu totul deosebit ceea ce este plămân, laringe, până la diafragmă, mergeţi până la margini, până la limită, iar limita o reţineţi în mod absolut clar. De aceea aveţi la mijloc *i i i i*, începând cu *a e*, încheind cu *a e* şi, pornind din sânul organismului vorbirii, n-aţi făcut doar fiziologie, ci o fiziologizare a organelor. Avem aici nişte puncte de reper pentru metoda prin care putem acţiona spre interior. Îmi formez eu însumi limita, punându-l acolo pe *i*.

Luaţi o altă succesiune de cuvinte. Aşa cum v-am spus, lucrurile acestea nu au un conţinut inteligent, dar ele sunt făcute pentru a exersa.

B.	O schäl und schmor muhevoll	mir	mit	Milch
	Nüss` zu Muß.	–		–

Nu e ceva inteligent, dar e adaptat spiritului unui anumit proces, absolut precis. Această succesiune de cuvinte face să aveţi în mijloc *i i i*, ea vă face să delimitaţi în mod clar ceea ce aveţi de delimitat, şi cu restul seriei de vocale să izbiţi mereu ceea ce se află în faţa acestei limite, în partea anterioară şi veţi avea toate rezonantele de care aveţi nevoie, rezonanţa nazală, rezonanţa capului, veţi avea totul, dacă veţi încerca să rostiţi această frază în mod corespunzător. Dat fiind faptul că orice vorbire rostită în partea anterioară, dacă o facem cum trebuie, e mai dificilă, această frază e ceva mai greu de rostit decât ceea ce rostim în partea posterioară a gurii, lucru pe care unii nu-l învaţă, dar aceia nu vorbesc bine în partea anterioară, ci prost. Această frază e cam greu de rostit, dar e o frază extraordinar de bună pentru însănătoşirea şi mobilitatea acelor organe care sunt situate în faţă : „O schäl und schmor mühevoll mir mit Milch / Nüss zu Muß."

Vedeţi, deci, că aici încercăm să actionăm din vorbire însăşi asupra formei organelor, că încercăm, deci, să facem în aşa fel încât în organe să se dezvolte facultatea de a vibra necesară. Şi e deosebit de bine dacă rostim mai intâi prima frază de zece ori, apoi cea de-a doua frază de zece ori şi apoi impreună, iarăşi de zece ori. Astfel încât să actionăm pe această cale asupra formei organelor, modificându-le foarte mult. Aceasta este folositor pentru formarea vocalelor.

Vreau să vă dau încă un exerciţiu, care e folositor pentru procesul de formare a consoanelor, mai intâi ca exemplu; în cursul conferinţelor voi mai adăuga câte ceva. Luaţi succesiunea de cuvinte: „Harte starke" – dar acuma nu continuaţi propoziţia imediat, ci rostiţi, oprindu-vă: *a a a* – „Finger sind", oprindu-vă, rostiţi: *i i i* „bei wackren" – *a a a* – „Leuten schon" – *a a a* – „leicht" – *i i i* – „zu finden – *u u u*. Aşadar, rostiţi următoarea frază monstruoasă:

C. Harte starke – *a a a* – Finger sind – *i i i* –
bei wackren – *a a a* – Leuten schon – *a a a* -
leicht – *i i i* – zu finden – *u u u* -.

Ce realizăm printr-un asemenea exerciţiu? V-am spus deja că, dacă impărţim sunetele după felul în care ele sunt rostite, există sunete pe care le putem numi sunete siflante şi sunete pe care le putem numi explozive. Bineînţeles că în vorbirea reală toate sunt amestecate de-a valma, iar noi trebuie să ajungem la o anumită fluenţă -dacă e să realizăm o vorbire artistică- astfel încât consoanele siflante şi cele explozive să interactioneze în mod just.

Dacă vom face aceasta, vom mai realiza şi un alt lucru: prin această interacţiune dintre consoanele siflante şi cele explozive, vom ajunge iarăşi să acţionăm asupra fiziologiei organelor noastre, să „fiziologizăm" asupra organelor noastre. De astă dată pe cale consonantică, ne transpunem organele în vibraţia justă, şi dacă la momentul potrivit avem între acestea sunete vibrante şi sunete ondulatorii – sunetul ondulatoriu *l*, sunetul vibrant *r* – dacă avem, deci, o succesiune justă – consoana siflantă *h*, cea explozivă *t*, sunetul vibrant *r* se află între ele, apoi iarăşi sunet siflant, exploziv, vibrant, exploziv, dacă amestecăm astfel între ele consoanele siflante, explozive, în aşa fel încât să alterneze temeinic, cu natura lor diferită şi ca între ele să existe sunete vibrante, vibranta *r*, şi dacă avem în

exerciţiul corespunzător şi sunetul glisant *l*, sunetul ondulatoriu *l*, dacă avem toate acestea într-o asemenea combinaţie încât suntem nevoiţi ca în decursul exerciţiului, să alternăm în mod corespunzător suflatul şi explozia, vom realiza o configuraţie justă a organelor. Dacă suflăm şi facem explozii şi, printre acestea, uneori vibrăm şi mergem ondulat, dacă facem ca toate să se succeadă unele după altele şi le împărţim în aşa fel încât să mergem cât mai mult posibil de-a-ndărătelea în ceea ce priveşte odihnitul glasului, dacă mergem aici în mijloc şi iar ne întoarcem, dar apoi iar ne îndreptăm spre mijloc – v. exerciţiul –, iar apoi ne ducem cu totul în faţă, în ceea ce priveşte odihnitul glasului, atunci un asemenea exerciţiu e ceva care, pentru că izvorăşte din însuşi organismul vorbirii, face să apară în noi fluenţa şi uşurinţa vorbirii, variabilitatea în procesele modelatoare. Şi dacă, în acelaşi timp, avem în diferite locuri ale organelor noastre fonatoare punctele de odihnă, pe cât se poate, în mijloc şi ne odihnim tot pe mijloc, dar în rest ne ducem spre periferie, în spre partea posterioară, dacă mergem în faţă, avem posibilitatea să modelăm într-adevăr vorbirea, să modelăm vorbirea în aşa fel încât ea să devină sănătoasă, ca vorbire, dar să acţioneze, însănătoşindu-le, şi asupra organelor.

Aşa ceva poate fi exersat foarte bine, pentru a modela în mod corespunzător tocmai cu ajutorul consoanelor, în limba consonantică, dacă mă pot exprima astfel, organele vorbirii:

Harte starke – *a a a* – Finger sind – *i i i* –

bei wackren – *a a a* – Leuten schon – *a a a* -

leicht – *i i i* – zu finden – *u u u* -.

În această primă parte a cursului-conferinţă mă interesează în primul rând modelarea vorbirii.

Iarăşi e bine dacă facem toate aceste lucruri foarte des, unul după altul. Dacă exersăm mai intâi, să zicem – voi numi acest prim exerciţiu A, pe cel de-al doilea B, pe al treilea C – în felul următor: de 10 ori A, de 10 ori B, de 10 ori AB, de 10 ori C, de 10 ori ABC, dacă facem acest exerciţiu unul după altul – dar trecem apoi la ceva care e în măsură să aplice imediat totul în mod concret.

E greu, fiindcă în creaţia poetică existentă nu găsim atât de uşor pasaje în care vocalele şi consoanele să fie aşezate, ca să zic aşa, în virtutea purei configuraţii a organismului vorbirii. Poeţii nu sunt poeţi atât de buni încât să facă, în mod instinctiv, în aşa fel încât organismul vorbirii să fie modelat cum trebuie. Dar eu m-am străduit să găsesc măcar câteva asemenea pasaje care, în anumite privinţe, se apropie cel mai mult de ceea ce e just şi din punctul de vedere al organismului vorbirii; şi, de aceea, putem spune că ele sunt ceva care, de bine de rău, poate fi folosit pentru modelarea vorbirii. După ce vom fi terminat cu această procedură ne vom strădui – după ce vom fi dat fluenţă organelor noastre – să spunem următoarea poezie de *Kugler* [Nota 47]:

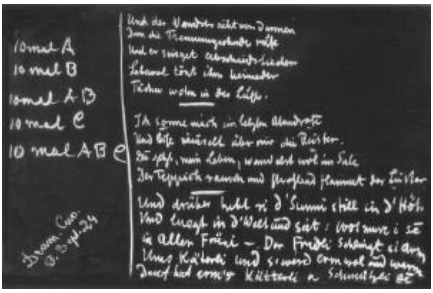


Tabla 8

Und der Wandrer zieht von dannen,
Denn die Trennungsstunde ruft;
Und er singet Abschiedslieder.

Lebewohl! Tönt ihm hernieder,
Tücher wehen in der Luft.

Veţi simţi un efect binefăcător recitând această strofă, fiindcă acest efect provine din organele vorbirii, mai ales dacă înainte aţi făcut acest exerciţiu modelator de vorbire pe care l-am descris adineaori. Veţi constata atunci că organele dvs. se vor transpune ca de la sine – strofa nu e potrivită întru totul, eu aş fi preferat, de exemplu, ca aici să nu fie un e şi un a, dar asemenea lucruri pot fi realizate numai aproximativ – veţi constata, deci, dacă veţi trece de la exerciţiul făcut special pentru fluenţa vorbirii la o asemenea poezioară, că ajungeţi cu adevărat, ca de la sine, să vă transpuneţi atât în interiorul vocalelor cât şi, – aici – puţin, în cel al consoanelor.

O altă strofă care poate avea un efect foarte bun în această direcţie e o strofă de *Freilingath* [Nota 48], o singură strofă din „Poetul emigrat"

Ich sonne mich im letzten Abendstrahle
Und leise säuselt über mir die Rüster.
Du jetzt, mein Leben, wandelst wohl im Saale,
Der Teppich rauscht und strahlend flammt der
Lüster.

Faptul că aici ajungem de două ori foarte aproape de partea cea mai din faţă a organelor vorbirii – în vocalele *i*, *ü*, în asociaţie cu restul, în *o* şi *ö* etc. – dă acestei strofe întregul caracter pe care l-am putut releva şi în exemplificarea precedentă.

Ceva care poate fi folosit ca să exersăm bine organele anterioare ale vorbirii, situate înaintea lui *i*, am putut găsi într-o strofă de *Johann Peter Hebel* [Nota 49]:

Und drüber hebt si d'Sunne still in d'Höh
und luegt in d'Welt und seit: „was muesz i sê
in aller Früei?" – Der Friedli schlingt si Arm

um's Kätterli und 's wird em wol und warm. -

Druf het em's Kätterli ä Schmüezli gê.

E un exerciţiu foarte bun pentru nas, ş.a.m.d. Şi el ar trebui să fie făcut foarte des, iar eu vă recomand ca între aceste exerciţii să faceţi, de fiecare dată, totul împreună. Aşadar:

de zece ori A
de zece ori B
de zece ori AB
de zece ori C
de zece ori ABC

Apoi: „Und der Wanderer zieht von dannen" – încă o dată ca mai sus, A, B, AB, C, ABC; apoi: „Ich sonne mich im letzten Abendstrahle" – încă o dată ca mai sus: A, B, AB, C, ABC; apoi: „Und drüber hebt si d'Sunne still in d'Höh"- spuneţi, deci, acest ultim vers drăgălaş şi subtil şi veţi vedea atunci ce minunate devin organele, astfel încât veţi ajunge, într-adevăr, de la simpla exersare la arta modelării vorbirii.

CONFERINŢA A VI-A
Simţul pentru sunet şi cuvânt în opoziţie cu simţul pentru sens şi idee

Dornach, 10 septembrie 1924

Înainte de a începe aş vrea să vă adresez o rugăminte, pentru ca ea să nu fie dată uitării. Rugămintea mea este ca prietenii care iau parte la acest curs şi care, cu o anumită îndreptăţire, exersează şi în mod concret ceea ce discutăm noi aici, să nu facă acest lucru sus, pe cetate, sau în alte locuri imposibile din împrejurimi. Din cauza a tot soiul de – ei, bine, cum să le spun – de libertăţi pe care şi le iau

antroposofii, avem tocmai aici, de ani de zile, greutăţi foarte mari şi, cu toate că n-ar trebui să se creadă, de fapt, că e necesar să tot discutăm pe larg această problemă, azi s-a ivit din nou necesitatea de a vă ruga să vă faceţi exerciţiile, pe cât posibil, numai în spaţii închise. Acest lucru e, totuşi, absolut necesar.

Vom căuta acum să vedem cum se face trecerea de la activitatea poetică din domeniul artei vorbirii, în general, la acea activitate de modelare a vorbirii care duce la dialog, la mânuirea elementului dramatic. În această privinţă în arta scenei trebuie să fie introdus cu adevărat un impuls nou, care s-o schimbe din temelii. Şi dacă azi mulţi simt o puternică nemulţumire tocmai în legătură cu arta teatrului, acest sentiment provine nu în cea mai mică măsură, ci în cea mai mare măsură, de la faptul că ea a pierdut cu totul vechile tradiţii – mă refer la cele mai vechi- şi n-a găsit posibilitatea de a lucra în forme noi, fiindcă aşa ceva poate veni, într-adevăr, numai de la o înţelegere spirituală a lucrurilor. Iar acum vom încerca să vedem în ce măsură o asemenea înţelegere spirituală poate să ducă la o practicare a dialogului, trialogului ș.a.m.d.

Punctul nostru de plecare va fi recitarea pe care ne-o va oferi d-na Dr. Steiner şi, dat fiind faptul că, în măsura în care conversaţia îşi găseşte într-o piesă de teatru o formă modelată în mod deosebit de artistic, literatura dramatică a atins prin *Moliére* [Nota 50] un punct culminant, am vrea să pornim azi tocmai de la recitarea unei scene din opera lui Moliére. Vom căuta, bineînţeles, să găsim un exemplu similar şi în literatura germană, trebuie să spunem însă că tocmai în piesele lui Moliére se vede deosebit de bine felul cum trebuie să se întâlnească pe scenă ceea ce spune unul dintre personaje şi ceea ce-i răspunde alt personaj, felul

cum ele se ciocnesc. De aceea, ne-am propus să începem azi tocmai printr-o serie de scene din Moliére.

Doamna Dr. Steiner: Aleg o scenă din „Le Misanthrope". Avem aici figura tinerei văduve cochete, în jurul căreia roiesc mulţi admiratori şi care, din acest motiv, e foarte invidiată de prietena ei, puţin cam ipocrită. Ea are o limbă foarte ascuţită, această tânără văduvă, şi şi-a revărsat deja ironiile asupra câtorva dintre admiratori. În acest moment i se anunţă vizita prietenei ei, care e, de fapt, duşmana ei. Cameristul o anunţă pe această doamnă.

Acte III, Scène IV.
Arsinoé, Célimène, Clitandre, Acaste.

CÉLIMÈNE: Ah! quel heureuz sort en ce lieu vous amène?
Madame, sans mentir, j'étais de vous en peine.

ARSIXOÉ: Je viens pour quelque avis que j'ai cru vous devoiz.

CÉLIMÈNE: Ah! mon Dieu, que je suis contente de vous voir!
(Clitandre et Acaste sortent en riant.)

ARSIXOÉ: Leur départ ne pouvait plus à propos se faire.

CÉLIMÈNE: Voulons-nous nous asseoir.

ARSIXOÉ: Il n'est pas necessaire.
Madame, 1'amitié doit surtout éclater
Aux choses qui le plus nous peuvent importer;
Et comme il n'en est point de plus grande importance
Que celles de 1'honneur et de la bienséance,
Je viens, par un avis qui touche votre honneur,
Témoigner 1'amitié que pour vous a mon

cceur.
Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière,
Où sur vous du discours on tourna la matière;
Et là, votre conduite avec ses grands éclats,
Madarne, eut le malheur qu'on ne la loua pas.
Cette foule de gens dont vous souffrez visite,
Votre galanterie, et les bruits qu'elle excite,
Trouvèrent des censeurs plus qu'il n'aurait fallu,
Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu.
Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre;
Je fis ce que je pus pour vous pouvoir défendre;
Je vous excusai fort sur votre intention,
Et voulus de votre âme être la caution.
Mais vous savez qu'il est des choses dans la vie
Qu'on ne peut excuser, quoiqu'on en ait envie;
Et je me vis contrainte à demeurer d'accord
Que l'air dont vous vivez vous faisait un peu tort;
Qu'il prenait dans le monde une méchante face;
Qu'il n'est conte fâcheux que partout on n'en fasse,
Et que, si vous vouliez, tous vos déportements
Pourraient moins donner prise aux mauvais jugements.
Non que j'y crois, au fond, 1'honnêteté blessée;
Me préserve le ciel d'en avoir la pensée!
Mais aux ombres du crime on prête aisément foi,

Et ce n'est pas assez de bien vivre pour soi.
Madame, je vous crois 1'âme trop raisonnable
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,
Et pour 1'attribuer qu'aux mouvements secrets
D'un zèle qui m'attache a tous vos intérêts.

Madame, j'ai beaucoup de grâces a vous rendre.
Un tel avis m'oblige; et, loin de le mal prendre,
J'en prétends reconnaître à 1'instant, la faveur
Par un avis aussi qui touche votre honneur;
Et comme je vous vois vous montrer mon amie
En m'appsenant les bruits que de moi 1'on publie,
Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux
En vous avertissant de ce qu'on dit de vous.
En un lieu, 1'autre jour, où je faisais visite,
Je trouvai quelques gens d'un très rare mérite,
Qui, parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,
Firent tomber sur vous, madame, 1'entretien.
La votre pruderie et vos éclats de zèle
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle;
Cette affectation d'un grave extérieur,
Vos discours éternels de sagesse et d'honneur,
Vos mines et vos cris aux ombres d'indécence
Que d'un mot ambigu peut avoir 1'innocence,
Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,
Et ces yeux de pitié que vous jetez sur tous,
Vos fréquentes leçons et vos aigres censures

CÉLIMÈNE:

Sur des choses qui sont innocentes et pures;
Tout cela, si je puis vous parler franchement,
Madame, fut blâmé d'un commun sentiment.
«A quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste,
Et ce sage dehors que dément tout le reste?
Elle est à bien prier exacte au dernier point;
Mais elle bat ses gens et ne les paye point.
Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle;
Mais elle met du blanc, et veut paraître belle.
Elle fait des tableaux couvrir les nudités;
Mais elle a de 1'amour pour les réalités.»
Pour moi, contre chacun je pris votre défense,
Et leur assurai fort que c'était médisance;
Mais tous les sentiments combattirent le mien,
Et leur conclusion fut que vous feriez bien
De prendre moins de soin des actions des autres,
Et de vous mettre un peu plus en peine des vôtres;
Qu'on doit se regarder soi-même un fort long temps
Avant que de songer à condamner les gens;
Qu'il faut mettre le poids d'une vie exernplaire
Dans les corrections qu'aux autres on veut faire;
Et qu'encore vaut-il mieux s'en remettre, au besoin,
A ceux à qui le ciel en a commis le soin.
Madame, je vous crois aussi trop raisonnable
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,
Et pour 1'attribuer qu'aux mouvements secrets

D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

A quoi qu'en reprenant on soit assujettie,
Je ne m'attendais pas à cette repartie,

ARSIXOÉ: Madame; et je vois bien par ce qu'elle a d'aigreur,
Que mon sincère avis vous a blessée au coeur

Au contraire, madame; et si 1'on était sage,
Ces avis mutuels seraient mis en usage.
On détruirait par là, traitant de bonne foi,
Ce grand aveuglement où chacun est pour soi.

CÉLIMÈNE: Il ne tiendra qu'à vous qu'avec le même zèle
Nous ne continuions cet office fidèle,
Et ne prenions grand soin de nous dire entre nous
Ce que nous entendrons, vous de moi, moi de vous.

Ah! madame, de vous je ne puis rien entendre;

ARSIXOÉ: C'est en moi que 1'on peut trouver fort à reprendre.

Madame, on peut, je crois, louer et blamer tout;
Et chacun a raison suivant 1'âge ou le gout.
Il est une saison pour la galanterie,
Il en e.st une aussi propre à la pruderie.

CÉLIMÈNE: On peut, par politique, en prendre le parti,
Quand de nos jeunes ans 1'éclat est amorti;
Cela sert à couvrir de fâcheuses disgrâces.
Je ne dis pas qu'un jour je ne suive vos traces;
L'âge amenera tout; et ce n'est pas le temps,
Madame, comme on sait, d'être prude a vingt ans.

Certes, vous vous targuez d'un bien faible avantage,
Et vous faites sonner terriblement votre âge.
Ce que de plus que vous on en pourrait avoir

ARSIXOÉ: N'est pas un si grand cas pour s'en tant prévaloir;
Et je ne sais pourquoi votre âme ainsi s'emporte,
Madame, à me pousser de cette étrange sorte.

Et moi, je ne sais pas, madame, aussi pourquoi
On vous voit en tous lieuz vous déchaîner sur moi.
Faut-il de vos chagrins sans cesse à moi vous prendre?
Et puis-je mais des soins qu'on ne va pas vous rendre?

CÉLIMÈNE: Si ma personne aux gens inspire de 1'amour,
Et si 1'on continue à m'offrir chaque jour
Des voeux que votre coeur peut souhaiter qu'on m'ôte,
Je n'y saurais que faire, et ce n'est pas ma faute:
Vous avez le champ libre, et je n'empêche pas
Que pour les attirer, vous n'ayez des appas.

Hélas! et croyez-vous que 1'on se mette en peine
De ce nombre d'amants dont vous faites la vaine,

ARSIXOÉ: Et qu'il ne nous soit pas fort aisé de juger
A quel prix aujourd'hui l'on peut les engager?
Pensez-vous faire croire, à voir comme tout roule,

Que votre seul mérite attire cette foule?
Qu'ils ne brûlent pour vous que d'un honnête amour,
Et que pour vos vertus ils vous font tous la cour?
On ne s'aveugle point par de vaines défaites;
Le monde n'est point dupe; et j'en vois qui sont faites
A pouvoir inspirer de tendres sentiments,
Qui chez elles pourtant ne fixent point d'amants;
Et de là nous pouvons tirer des conséquences,
Qu'on n'acquiert point leurs coeurs sans de grandes avances;
Qu'aucun, pour nos beaux yeux, n'est notre soupirant,
Et qu'il faut acheter tous les soins qu'on nous rend.
Ne vous enflez donc point d'une si grande gloire
Pour les petits brillants d'une faible victoire;
Et corrigez un peu 1'orgueil de vos appas,
De traiter pour cela les gens de haut en bas.
Si nos yeux enviaient les conquêtes des vôtres,
Je pense qu'on pourrait faire comme les autres,
Ne se point ménager, et vous faire bien voir
Que 1'on a des amants quand on en veut avoir.

CÉLIMÈNE:
Ayez-en donc, madame, et voyons cette affaire;
Par ce rare secret efforcez-vous de plaire;
Et sans...

Brisons, madame, un pareil entretien:
II pousserait trop loin votre esprit et le mien;

ARSIXOÉ: Et j'aurais pris déjà le congé qu'il faut prendre,
Si mon carrosse encore ne m'obligeait
d'attendre.

Autant qu'il vous plaira vous pouvez arrêter,
Madame, et là-dessus rien ne doit vous hâter.
Mais, sans vous fatiguer de ma cérémonie,

CÉLIMÈNE: Je m'en vais vous donner meilleure
compagnie;
Et monsieur, qu'à propos le hasard fait venir,
Remplira mieux ma place à vous entretenir.

Dacă e vorba să modelăm artistic dialogul acesta sau conversaţia care urmează, trebuie să înţelegem, înainte de toate, că arta trebuie să fie onestă. Dar ea trebuie să fie onestă ca artă. Naturalismul, care în esenţă vrea să realizeze imitarea realităţii exterioare, nu poate fi niciodată onest ca artă. Căci, ia uitaţi-vă la situaţia care există chiar în domeniul artei teatrale. Ea arată în modul cel mai clar că, în teatru, noi interpretăm, şi că nu e voie să uităm că interpretăm. Imitarea servilă a realităţii nu va putea să desfiinţeze niciodată faptul că noi interpretăm. Din punct de vedere artistic trebuie să se ţină seama de interpretare ca atare, adică de mijloacele ce zac în interpretare însăşi.

Trebuie să ţinem seama, înainte de toate, de faptul că în artă totul trebuie să fie perceptibil, vizibil, că ceea ce e conţinutul operei de artă trebuie să fie prezent ca imagine nemijlocită. Nu ne mai aflăm, în sfera artei, în momentul în care spectatorul sau auditorul, de exemplu, trebuie să completeze ceva de la el, în momentul în care auditorul sau spectatorul, când e vorba de arta scenei, e nevoit să

construiască ceva, de la el, ca să înţeleagă un personaj sau altul. Tot ceea ce urmează să-i fie dat auditorului trebuie să existe în imaginea artistică însăşi. Artistul scenei are la dispoziţie cuvântul, cuvântul în modelarea sa artistică, mimica, gestul. Şi o artă onestă trebuie să reveleze, cu aceste mijloace ale artei teatrale, tot ceea ce urmează să fie transmis spectatorului său.

Multe dintre lucrurile ce ţin de civilizaţia noastră actuală neagă acest lucru. Îl neagă mai ales faptul că azi, în viaţa obişnuită, noi nu mai avem nici un simţ pentru ceea ce este sunetul sau cuvântul, ci, propriu zis, doar un simţ pentru idei. Auzind un cuvânt, noi căutăm să ajungem până la sensul lui, până la ideea cuvântului. Ne-am dezvăţat cu totul să înţelegem ascultând şi, în viaţa obişnuită, nu mai vrem să suportăm decât să ascultăm înţelegând, – pentru a înţelege. Dar e o deosebire esenţială între a înţelege ascultând şi a asculta înţelegând.

A înţelege ascultând
A asculta înţelegând



Tabla 9

(Textual: „a înţelege prin faptul că ascultăm, a înţelege pe bază de auz" şi „ a asculta pentru a percepe sensul" n.t.)

Această deosebire trebuie să şi-o lămurească mai ales actorul. Şi el şi-o va putea lămuri dacă va aduce în faţa sufletului său, dintr-un alt punct de vedere, unele dintre lucrurile pe care le-am discutat deja în orele precedente.

Am atras deja atenţia asupra faptului că nici un sunet articulat n-a fost format de către sufletul uman fără ca el, în calitatea de vocală, să redea o trăire sufletească lăuntrică, pe care cineva a avut-o în contact cu lumea exterioară sau fără ca în calitatea de consoană, să încerce să imite în imaginea sunetului articulat un obiect exterior, o fiinţă sau un proces din lumea exterioară.

Când intonez sunetul *a*, în intonarea lui *a* zace în orice caz, – dacă vreau să dezvolt dispoziţia acestui sunet şi nu să mă limitez la o stare dată de sens sau de idee, – uimirea sau uluiala.

Faptul că, în vorbirea obişnuită, folosită în relaţiile actuale dintre oameni, acest aspect a devenit foarte palid, nu schimbă deloc esenţa problemei. Şi, de fiecare dată când intonez *i*, la bază se află trăirea sufletească a bucuriei lăuntrice, a afirmării de sine.

Dacă-l intonez pe *u*, la baza lui se află întotdeauna ceva din sentimentul de frică sau teamă.

Tot ceea ce e vocală exprimă trăirea sufletului în contact cu ceva din lumea exterioară. Iar tot ceea ce sună drept consoană exprimă încercarea sufletului de a imita în forma sunetului un obiect sau un proces exterior oarecare. Când rostesc sunetul, dacă e vorba de consoane, trebuie să chem întotdeauna în ajutor nişte vocale, dar sigur că ne îndreptăm atenţia asupra consoanei când consonantizăm.

Dacă intonez sunetul *b*, la baza lui se află – chiar dacă, la oamenii de azi, acest lucru a coborât deja cu totul în subconştient, în stomac, aş zice, care digeră, ce-i drept, alimentele, nu însă şi sunetele – încercarea sufletului de a imita în *b* învelişul a ceva. A-l intona pe *b* înseamnă: desemnez coaja a ceva, învelişul a ceva. *R* înseamnă: mă străduiesc să replăsmuiesc imaginea sonoră a unui proces în care există emoţie lăuntrică, un tremur lăuntric.

Consoanele replăsmuiesc, imită forme, procese ale lucrurilor sau întâmplărilor din lumea exterioară.

Şi aşa se face că în fiecare cuvânt în care există un *a* este transpusă, totuşi, în ultimă instanţă, trăirea lăuntrică a uimirii. Nu pot să explic acest lucru, pentru început, decât aplicat la limba germană, dar el e valabil la fel de bine, după cum voi aminti imediat, pentru toate celelalte limbi. Modificările survin din cauza cu totul altor lucruri, nu din cauza acestui aspect esenţial.

Presupuneţi că rostiţi inofensivul cuvânt „Band" („Band" – panglică, legătură, cătuşă – n.t.). În el există un *a*. Ce zace, propriu-zis, în acest cuvânt! Lucrul pe care-l voi spune acum este cu adevărat mai exact decât toate consideraţiile filologice sau de o natură similară, care constau astăzi într-o erudiţie atât de obişnuită, dar şi profundă. Nu vrem să negăm erudiţia lor, dar pentru mânuirea practică a ceea ce zace în vorbire drept posibilităţi artistice, ele sunt, propriu-zis, inutile. Dar: ce zace într-un cuvânt cum e „Band"? În mod absolut sigur, în el zace faptul că, în momentul în care s-a născut acest cuvânt, a existat uimirea în faţa faptului că, cu un „Band", se poate lega ceva în mod durabil. Deja din vocala unui cuvânt se poate vedea din ce trăire sufletească a provenit acel cuvânt.

Când leg ceva, atunci ceea ce este „Band" trece peste celălalt obiect, îl leagă de jur împrejurul lui = Band. Consoana *b* exprimă întotdeauna un înveliş. Indiferent că învelişul e o casă întreagă, pentru o familie sau că e învelişul uşor, de lăţimea unei panglici, e întotdeauna un înveliş.

Un *n* exprimă întotdeauna puţin din atitudinea de a privi ceva cu uşurinţă, ceva care merge uşor = Band.

Consoana *d* exprimă întotdeauna o constatare, ceva just. „Das Band" e ceva ce se leagă. Şi, în ultimă instanţă, aşa ceva e o constatare. Mai întâi, „Band" e ceva uşor de mişcat = *n*, apoi însă îl fixăm, îl legăm = *d.* În acest fel putem să simţim întregul cuvânt, să-l simţim foarte corect.

Dacă oamenii ar fi simţit întotdeauna faţă de cuvânt, faţă de sunetul articulat numai aşa cum simt azi, când simt doar sensul, ideea, când au trecut, deci, în atitudinea lor, la intelectualismul faţă de cuvânt, atunci n-ar fi luat naştere niciodată cuvintele unei limbi. Căci cuvintele unei limbi trebuie să fie născute în întregime din trăirea sufletească. Dar, dat fiind faptul că cuvintele reprezintă ceva exterior, ele trebuie să fie născute pe bază de empatie, prin trăirea împreună cu alte lucruri sau procese care există în lumea înconjurătoare.

Interjecţiile sunt, de fapt, ceva care ne arată modul cel mai originar de a plăsmui cuvântul. Numai în cazul interjecţiilor omul mai simte azi, chiar dacă în mod aproape insesizabil, ce anume zace în lucruri.

Am spus că un *u* are de a face întotdeauna cu un sentiment de frică, de teamă.

Un *f* e întotdeauna ceva în cazul căruia un lucru sare, iese din colţişorul lui, din locul lui de origine. De aceea spunem, când ştim un lucru foarte inteligent: îl înţelegem din *ff*, îl înţelegem din originile lui. În asemenea lucruri zace mult simţ pentru ceea ce încerc să vă explic acum. Dar, dacă un vorbitor al limbii germane sesizează un lucru, în cazul căruia vede, dintr-un anumit colţişor, apropiindu-se teama, el spune: „*uff*". Şi chiar îl rosteşte pe *f* spre interior, în loc să-l rostească spre exterior.

Ceea ce mai poate fi vieţuit azi în cazul interjecţiilor, poate fi vieţuit, de fapt, în cazul oricărui cuvânt.

Acuma se ridică, bineînţeles, obiecţia: dar atunci toate limbile ar trebui să fie la fel! Adică, pe pământ n-ar putea să existe decât o singură limbă.

Ei bine, dragii mei prieteni, aici trebuie să exprimăm paradoxul că există, într-adevăr, o singură limbă. Ce-i drept, pare foarte ciudat să spunem aşa ceva, totuşi, există o singură limbă; numai că această limbă n-o vorbeşte nimeni. De ce?

Să luăm inofensivul cuvânt german „Kopf". (Kopf – cap, n. t.) Dacă pornim de la *o*, avem, în primă instanţă, trăirea lăuntrică sufletească a rotunjimii. Vocala *o* este întotdeauna ceva care îmbrăţişează cu simpatie un lucru. Am putea să arătăm la fel de bine, dacă am studia consoanele *k*, *p* şi *f*, ce vrea să spună, de fapt, cuvântul „Kopf". Kopf exprimă forma rotundă pe care o are capul uman. Kopf este încercarea sufletului de a replăsmui cu ajutorul sunetelor articulate forma plastică a capului.

Acuma, specificul limbii germane constă în faptul că imită tocmai forma plastică, forma sferică a capului. N-o face numai când e vorba de om, ci, spune, de asemenea, „Kohlkopf" (căpăţână de varză, n.t), când vrea să replăsmuiască forma rotundă. Vreau să spun, aşadar, că nu se spune „Kopf" doar referitor la capul uman, ci şi când ne referim la căpăţâna de varză se spune „Kopf".

Aplicate amândouă capului uman, cuvintele Kohl şi Kopf dau un terminus technicus din jargonul hoţilor. Hoţii au o limbă a lor, iar „Kohlkopf" este, în jargonul german al hoţilor, expresia care desemnează capul uman. Un hoţ nu spune „Kopf" când se referă la capul uman, ci spune „Kohlkopf". El exprimă toate lucrurile altfel.

Dacă italienii, francezii ar vrea să exprime acelaşi aspect al capului uman, forma lui rotundă, ar spune şi ei „Kopf"; dacă exprimăm acelaşi aspect, nu putem folosi alt

cuvânt în afară de „Kopf”, chiar dacă sub o formă uşor modificată. În cursul istoriei, lucrurile suferă mutaţii. Există o mutaţie fonetică, dar ea nu se apropie de ceea ce este esenţial. Italianul, de exemplu, nu desemnează deloc forma plastică, ci el desemnează, când e vorba de capul uman, constatarea, adică faptul că se afirmă, se stabileşte ceva, după cum şi într-un testament se stabileşte ceva. El spune „testa” şi desemnează astfel stabilirea unui lucru, ceea ce are legătură cu capacitatea capului uman de a depune mărturie pentru ceva.

Dacă germanul ar avea simţul de a exprima acelaşi aspect legat de capul uman pe care-l are italianul, atunci ar spune şi el testa, nu Kopf. Pentru un lucru privit dintr-un anumit punct de vedere, nu e posibil decât un singur cuvânt.

S-ar putea spune, de aceea: Naţiunile nu se deosebesc între ele prin cuvinte, ci naţiunile se deosebesc între ele prin ceea ce simt în legătură cu lucrurile. Unul desemnează forma sferică a capului, celălalt desemnează ceea ce iese din gură. – Şi s-ar putea uni toate limbile într-una singură. În ea, cuvintele „Kopf”, „testa” ş.a.m.d. ar fi toate împreună, şi fiecare naţiune şi-ar alege atunci, conform cu modul ei de a simţi, din această limbă universală globală, acele cuvinte care corespund caracterului său. Dat fiind faptul că ceea ce ia naştere drept formaţiune sonoră a cuvântului se modifică puţin cu timpul, limbile sunt, aparent, firește, foarte diferite una de alta. Dar, din acest punct de vedere, esenţialul mai este prezent până şi în cuvântul dialectal, uneori grotesc, esenţialul e prezent.

Se pot face în acest domeniu studii foarte interesante. În dialectul german vorbit în Austria, există, de exemplu, cuvântul „bagschirli”. Dacă cineva e german austriac, el va simţi întotdeauna, aşa cum se prezintă acest cuvânt, cu

structura lui sonoră actuală, că bagschirli e ceva puţin glumeţ, care trebuie luat totuşi în serios; ceva ce iubim, fiindcă e glumeţ, dar pe care-l privim, totuşi, foarte serios. Cuvântul bagschirli e înzestrat cu aceste diferite nuanţe. Ei bine, ce este acest cuvânt? Este, pur şi simplu, cuvântul „possierlich" (poznaş), tradus în dialectul austriac. Dar germanul austriac nu simte nuanţa de „possierlich", aşa ceva e mult prea puţin tihnit; e ceva atât de teoretizant, să desemnezi ceva drept „possierlich", e ca şi cum ai fi învăţat prea mult. Dar austriacul nu e mândru de ceea ce a învăţat; el doar afirmă asta. În realitate, potrivit cu simţirea lui lăuntrică, el e mândru de ceea ce n-a învăţat. De aceea, el nu poate să lase cuvântul aşa, trebuie să-l adapteze caracterului său uşor, spumos, şi pentru aşa ceva cuvântul bagschirli e un cuvânt minunat. Dacă analizaţi unul lângă altul, în ceea ce priveşte sentimentele trezite de sunetele lor, cuvintele „possierlich" şi „bagschirli", veţi găsi în ele o întreagă lume.

În acest fel, putem să ne dăm seama că sentimentul pentru sunetul articulat şi pentru cuvânt există. Numai că la oamenii actuali el a fost împins în inconştient, în semiconştient, în sfera instinctivă.

Cel care vrea să ajungă să vorbească pe scenă, trebuie să se întoarcă însă din nou, de la sensul conţinutului şi a ideilor, la sensul şi importanţa sunetului, a cuvântului.

Esenţialul este că tot ceea ce am vrut să vă spun aici trebuie să ducă la activitatea practică de învăţare, la învăţarea meseriei de artist al scenei. Şi în domeniul muzicii se învaţă mai întâi lucruri care nu sunt prezentate la concert; fiindcă nu se obişnuieşte să se prezinte la concert primele exerciţii de digitaţie sau alte lucruri de acest fel; viitorul pianist învaţă multe lucruri, le dezvoltă în

continuare, iar ceea ce a învăţat la început coboară în instinct, prin exerciţiu, devine deprindere.

În cazul artei scenice, nu se procedează întotdeauna aşa. Fiindcă există o artă a scenei, şi aceasta trebuie să-şi dezvolte din nou simţul pentru sunet şi pentru cuvânt şi să plăsmuiască în mod artistic, pe baza acestuia, vorbirea pentru scenă. Există o artă a scenei şi există o reinhardterie [Nota 51]; dar aceasta nu are nevoie să facă aşa ceva, fiindcă ea nu e o artă. (se face referire la regizorul Max Reinhardt, n.t.)

Dacă avem în faţa noastră dialogul – să luăm, mai întâi, dialogul –, atunci doi oameni se află în relaţii reciproce ale sufletelor lor. Ia gândiţi-vă, dacă, în mijlocul vieţii, ne aflăm faţă în faţă doar cu lumea exterioară, simţim vocalic, imităm consonantic. Dacă ne cucerim simţul sunetului, vom dezvolta ceva foarte bogat între noi înşine şi lucrurile sau fiinţele din jur. Dar, dacă ne aflăm în faţa unei persoane, dacă acolo se mai află şi un spectator sau un auditor – şi, după câte ştiu din experienţă, acest lucru ţine întotdeauna de arta scenei, fiindcă n-am văzut niciodată nişte actori care să se bucure mult dacă dau spectacole în faţa unor săli absolut goale –, atunci trebuie să ţinem seama întotdeauna de acest auditor şi spectator. Aşadar, acesta e prezent, ca a treia persoană. Dacă avem de-a face, deci, cu aşa ceva, atunci trebuie să fie prezentă în mod perceptibil, în ceea ce apare drept dialog, întreaga relaţie sufletească dintre cei doi interlocutori; adică, fiecare dintre interlocutori trebuie să aibă, în contact cu celălalt, pe baza simţului său pentru sunete, percepţia a ceea ce simte cel care stă de vorbă cu el. Avem un prim actor, un al doilea actor, amândoi întreţin pe scenă un dialog. Cel de-al doilea actor, în timp ce ascultă ce spune primul, trebuie să

poată trăi, în simţul său pentru sunete, ceea ce exprimă partenerul său.

Acest lucru nu va corespunde întotdeauna vocalizării sau consonantizării. Fiindcă, aşa cum e vorbirea noastră actuală, noi nu spunem niciodată: Us nuhut Gufuhr – (Su uprupiu u prumujdiu) aşa cum ar trebui să spunem, de fapt, dacă am plăsmui formaţiunea sonoră a cuvântului absolut conform cu trăirea corespunzătoare, ci spunem azi deja: Es nahet Gefahr (Se apropie o primejdie).

Us nuhut Gufuhr.
Es nahet Gefahr.

Su uprupiu u prumujdiu
Se apropie o primejdie



Tabla 10

În acest fel, prin transformări treptate, prin metamorfozări treptate, formaţiunea sonoră a cuvântului s-a îndepărtat de trăirea originară. Vorbirea scenică trebuie să reintroducă însă această trăire originară. Cum se întâmplă acest lucru?

Avem de-a face aici cu un aspect important al tehnicii scenei, pe care vrem să-l studiem acum. Dacă vă întoarceţi de la limba germană la cea gotică, care este însă deja şi ea o limbă derivată, veţi fi uimiţi, în multe cazuri, constatând că în locul acelor vocale care, în limba modernă, sunt neutre în privinţa trăirilor, în limba gotică apar dintr-o dată vocale care redau în mod absolut just frica, admiraţia etc.

Dacă am, deci, în faţa mea un prim actor şi mai am un altul, drept al doilea actor – nu mă refer acum la calitate, ci la faptul că în dialog sunt angajate două persoane – dacă

am în faţa mea un om ca prim actor, care vorbeşte, şi pe celălalt, care ascultă, atunci principalul este ca cel de-al doilea, care ascultă, să perceapă conţinutul a ceea ce spune primul, în semnificaţia justă conţinută în sunetele cuvintelor. Dacă cineva îmi spune pe scenă: Es nahet Gefahr –, la a din Gefahr eu ar trebui, de fapt, să simt admiraţie. Noi nu spunem azi: Us nuhut Gufuhr, numai din cauză că, treptat, metamorfoza s-a produs în aşa fel încât în loc de expresia fricii a apărut expresia admiraţiei. Uimirea, minunarea a fost pusă în locul fricii sau al sentimentului de teamă, printr-o metamorfoză, pe baza unui anumit sentiment al curajului. Lucrurile pot fi justificate întotdeauna. Dar e necesar ca, în timp ce partenerul spune: Es nahet Gefahr – celălalt actor să aibă în el senzaţia sunetului *u*. Am putea spune că în culisele jocului actoricesc, în culisele sufletului jocului actoricesc, trebuie să se întâmple acest lucru, trebuie ca simţul sunetelor, simţul pentru sunete să joace un anumit rol. Acesta trebuie să devină, aş zice, auzul actorului. Cum devine el auzul actorului?

Nu e voie, bineînţeles, ca un actor, în timp ce partenerul lui vorbeşte, să cugete la faptul că el va trebui să simtă un *u*, ci în cursul pregătirii sale profesionale el trebuie să fi trăit cândva atât de exact sentimentul pe care-l putem avea în cazul oricărui sunet vocalic sau consonantic, încât acest sunet să apară în sufletul său în mod absolut instinctiv. Când cineva spune o propoziţie, indiferent ce vocale conţine aceasta, care exprimă apropierea unei temeri sau primejdii, partenerul va asculta în aşa fel încât – deja de la repetiţie el simte, bineînţeles, în acest mod –, încât va vieţui în lăuntrul lui dispoziţia, starea, atmosfera sunetului respectiv. Dacă partenerul exprimă o uimire = *a*; dacă exprimă bucurie = *i*; dacă celălalt exprimă surpriză,

interlocutorul său simte = *au* ș.a.m.d. Dar aceasta trebuie să devină în sufletul actorului ceva cum e vibrația din timpanul urechii, care nu e nici ea produsă de noi înșine, ci ne e dată de Zei, fiindcă altfel am face-o la fel de rău precum vorbim. Dar trebuie ca, atunci când celălalt exprimă teama, primul actor să vibreze, să vibreze împreună cu el, prin întreaga sa dispoziție sufletească, în *u*; când celălalt rostește ceva, un lucru pe care primul actor îl confirmă cu simpatie, partenerul lui vibrează împreună cu el, în *ei* (rom. = *ai*) Bineînțeles că acest lucru trebuie auzit, el trebuie să fie cu totul instinctiv.

În această direcție trebuie să meargă pregătirea actorului. De aceea, trebuie să se pornească de la simțul pentru sunet și pentru cuvânt, nu de la simțul pentru idei.

Vedeți dvs., în realitate, albastrul nu e doar albastru. Luați o suprafață albastră oarecare, ea e cu totul altceva dacă e așezată lângă roșu și cu totul altceva lângă violet. Aici /alături de roșu/ – desenează – albastrul, cu toate că e albastru, e un albastru mult mai intens decât lângă violet; e același, dar dvs. nu vedeți niciodată o culoare altfel decât modificată de culoarea învecinată. Pretutindeni în viață esențialul este că impresiile sunt determinate de impresiile învecinate, că de la ele își primesc nuanțarea propriu-zisă.

Imaginați-vă acum că unul dintre cei angajați în dialog spune ceva care conține un pericol. Celălalt simte instinctiv *u u u*. Și acuma, el începe să-și modeleze răspunsul. Acesta va suna cu totul altfel dacă îl va da pornind de la dispoziția lui *u*, decât dacă îl va da trăind în atmosfera lui *a*, la fel cum albastrul e altfel lângă violet și altfel lângă roșu.

Dacă ne-am cucerit posibilitatea de a simți în acest fel, alături de celălalt, atunci dialogul va primi coloritul corespunzător. Și acest colorit îl aude cel ce stă jos, la

parter, ca şi cel de la galerie! El nu spune, bineînţeles, că-l aude, fiindcă n-o ştie în mod conştient; dar o ştie cu atât mai puternic în instinct. Dacă-l aude în mod just, îi place, dacă nu-l aude în mod just, nu-i place; totul se va manifesta doar în acest fel. Noi indicăm, deci, un fel de a exersa în timpul pregătirii pentru meseria de actor. Dacă am exersat, mai întâi, ca să avem pentru fiecare dintre sunetele vorbirii – nu sunt decât treizeci şi două sau treizeci şi trei – sentimentele corespunzătoare – ele vin, fără îndoială, numai să vrem să devenim conştienţi de ele – şi dacă examinăm apoi ce fel de sentimente avem când intonăm *u o a i*, atunci noi exersăm, în timp ce facem repetiţiile, devenind cât mai conştienţi de ceea ce facem, după cum, nu-i aşa, când exersăm la pian, trecem de-abia cu timpul de la foarte conştient la cântatul care merge aproape de la sine –, atunci exersăm aceste lucruri în simţire, în simţul pentru sunet, în simţul pentru cuvânt. Apoi încercăm, treptat, în cursul repetiţiilor, să nu mai fim deloc atenţi la acest lucru, să-l avem cu totul în instinct şi când pregătim diferitele roluri; şi apoi am terminat cu acest aspect.

Dar acum, bineînţeles, iarăşi am prezentat un ideal. Fiindcă ritmul vieţii culturale actuale cere ca adeseori – ce ştiu eu? – să nu se facă mai mult de două-trei repetiţii, uneori nici atâtea. Dar, vedeţi dvs., lucrurile trebuie prezentate, totuşi, sub forma lor ideală. În legătură cu aceasta, există tot felul de concepţii. D-na *Wilbrandt-Baudius* [Nota 52] a simţit întotdeauna – era o actriţă care rostea textele foarte bine şi care avea în mod instinctiv ceva din ceea ce am descris adineaori –, că ei nu-i ajungeau doar câteva repetiţii. A exprimat mereu acest gând, că poţi juca bine de-abia după ce ai jucat deja de cincizeci de ori în faţa publicului; celelalte patruzeci şi nouă de spectacole ar trebui considerate tot repetiţii. Ea şi-a exprimat mereu

această convingere. Fiindcă abia atunci lucrurile despre care v-am vorbit acum au devenit ceva instinctiv, de la sine înţeles.

Există şi alte concepţii. O trupă de teatru jucase o piesă de cincizeci de ori. Directorul făcuse propunerea ca la al cincizeci şi unulea spectacol să se renunţe la cuşca sufleurului, fiindcă era de părere că, după ce-o jucaseră de atâtea ori, o ştiau pe dinafară şi le-a spus actorilor: Copii, azi vom renunţa la cuşca sufleurului. Doar jucaţi piesa pentru a cincizeci şi una oară. – Unul din ei a căzut pe gânduri. Mai întâi, nici nu putea să conceapă aşa ceva, apoi a spus: Dar, domnule director, atunci spectatorii au să-l vadă pe sufleur?! – că s-ar putea renunţa la cuşcă, aşa ceva putea să înţeleagă, dar de sufleur nu se putea lipsi!

Vedeţi dvs., în viaţa concretă a scenei există multe lucruri care trebuie depăşite, şi în ceea ce priveşte mentalitatea. Printr-o practicare reală, obiectivă a lucrurilor, aceste neajunsuri vor putea fi biruite cu timpul.

Vom continua mâine.

CONFERINŢA A VII-A
Ilustrarea câtorva aspecte privind practicarea modelării vorbirii

Dornach, 11 septembrie 1924

Aş vrea să intercalez azi în expunerile noastre despre practica modelării vorbirii un fel de ilustrare a celor discutate. Un curs ca cel de faţă este, bineînţeles, foarte scurt, aşa că nu se poate da decât un fel de îndrumare sumară. Totuşi, aş vrea să folosesc ora de azi spre a proiecta, ilustrativ, o lumină asupra unora dintre lucrurile pe care le-am tratat, tocmai cu privire la simţul sunetului,

simţul cuvântului – în opoziţie cu simţul sensului şi al ideii –, în vederea pregătirii a ceea ce trebuie redat pe scenă.

Azi aş vrea să fac în aşa fel încât să întreţes în mod practic în ceea ce voi spune, lucrurile pe care le-am sugerat în ultimele ore, astfel încât în felul cum le voi exprima – chiar dacă în mod schiţat şi sumar – să fie conţinut ceva în ceea ce, atunci când pregătim o piesă oarecare pentru a fi reprezentată pe scenă, ar trebui să se reverse în lectura „la masă" a piesei, pentru ca, din această repetiţie-lecturare a piesei să rezulte apoi în mod fecund aspectele de regie. Vom lega de ceea ce se referă, în această primă etapă, la arta vorbirii, ceea ce se referă la regie, la întreaga formă ce urmează să fie dată scenografiei, în sensul cel mai larg al cuvântului.

Bineînţeles că ceea ce a fost expus în cursul ultimelor zile în mod pur artistic va trebui să acţioneze mai mult în sfera instinctului artistic, în inconştient. Când discutăm aceste lucruri, când le discutăm în cadrul repetiţiei pregătitoare, va trebui să presupunem că tot ceea ce e exersare în felul amintit – exersare în sensul sentimentului, a simţului pentru sunet şi cuvânt – le e deja foarte familiar, că le-a intrat deja în instinct celor care participă la reprezentarea unei piese, la reprezentarea ei pe scenă. Aşa că, de fapt, se vorbeşte despre cu totul altceva şi doar se face aluzie la ceea ce actorul trebuie să aibă în el, drept facultate de la sine înţeleasă, exact la fel ca pianistul care se pregăteşte el însuşi sau pregăteşte pe altcineva pentru un concert, sau ca acompaniatorul pe care-l pregăteşte, drept capelmaistru, pentru concert.

Aş dori să folosesc azi, drept ilustrare a celor spuse, prima scenă dintr-o dramă scrisă de *Robert Hamerling* [Nota 53] şi intitulată „Danton şi Robespierre", care e inspirată, deci, din evenimentele Revoluţiei Franceze. O

aleg deoarece cred că dispoziţiile care intră acolo în considerare – şi ele trebuie să stea întotdeauna, aş zice, deschise în faţa sufletului când e vorba de reprezentarea unei piese de teatru –, deci, dispoziţiile de care e vorba acolo pot fi făcute cel mai uşor accesibile majorităţii inimilor umane, în parte fiindcă sunt dispoziţii precise, dispoziţii care, aşadar, pot să apară în mod foarte diferenţiat în faţa sufletului, în coloritul lor, şi care, după cum vom vedea, ne oferă prilejul de a transpune, cu mijloacele artei scenice, conţinutul de proză în modelarea bazată pe simţul pentru cuvinte şi sunete.

Avem de-a face, în această primă scenă a dramei „Danton şi Robespierre", chiar cu o evoluţie a dispoziţiilor sufleteşti care a existat într-un anumit stadiu al Revoluţiei Franceze. În acel stadiu al Revoluţiei Franceze, în care popularitatea lui Danton face loc, treptat, popularităţii lui Robespierre, esenţialul este că veneraţia şi simpatia faţă de Danton a unui mare număr de oameni trec asupra lui Robespierre.

Trebuie să ne fie clar faptul că veneraţia faţă de Danton, atât a celor care-l venerau în mod sincer, cinstit, cât şi a celor care-l venerau din motive agitatorice, era o veneraţie care înclina puternic spre un fel de uimire aproape brutală, aş zice, aşa că peste întreaga scenă mai planează – vorbesc acum în sensul artei reprezentării scenice – ceva din simţul pentru sunet şi cuvânt, dat de interacţiunea dintre *a*, uimirea faţă de acest bărbat, şi *o*, o anumită dragoste brutală faţă de acest bărbat. Asupra întregii scene planează, în sensul celor spuse în cursul ultimelor zile, dispoziţia vocalelor *a o*. Când vă transpuneţi în sunetele *a* şi *o*, aveţi dispoziţia care există la începutul acestei scene. Ea trece treptat în dispoziţia legată de Robespierre.

Veneraţia faţă de Robespierre a fost cu totul alta. Admiraţia faţă de Robespierre a fost una care, aş zice, la început li se înfigea oamenilor în inimă ca nişte aşchii. Omuleţul slab, osos, cu manierele şi aspectul exterior ale unui dascăl, care se înfăţişa oamenilor în acest fel, dar parcă arunca nişte cuţite tăioase când vorbea, n-a fost admirat în acelaşi fel ca Danton, ci a fost nevoie ca aceste lucruri să-şi cucerească mai întâi pretutindeni accesul la admiraţia oamenilor. De fapt, când Robespierre a devenit popular, dispoziţia a fost, la început, ca un fel de respingere şi din această respingere s-a născut, în fiecare caz în parte şi în general, admiraţia faţă de Robespierre. Aşa că avem acest lucru transpus în simţul pentru sunet şi cuvânt, atunci avem un acord format din vocalele *e* şi *a*. *e* şi *a*, *e* – *a*. Îl auziţi în acest acord.

De aceea e necesar, tocmai în cazul acestei prime scene, pe care Hamerling a creat-o, de altfel, cu un simţ instinctiv fin pentru sunet şi cuvânt, să găsim cu adevărat, în întreaga modelare a vorbirii, trecerea de la *a o*, la *e a*. Vom face acest lucru când vom vedea scena; am ales-o fiindcă putem învăţa multe, văzând-o.

Spuneam că Hamerling a construit această scenă cu un fin instinct artistic. Spun acum ceea ce, de fapt, ar trebui remarcat în cursul lecturării la masă a piesei, prin faptul că aleg spre ilustrare această scenă. Bineînţeles că vorbesc foarte pe scurt. Apoi, lucrurile trebuie executate mai în detaliu. Hamerling a creat scena în aşa fel încât se poate învăţa mult de la ea, din acest punct de vedere, fiindcă, în prima ei parte, în scenă apare un om de la ţară, care fusese la Paris în urmă cu cincisprezece ani şi de atunci nu mai venise niciodată la Paris şi căruia, într-un anumit sens, îi fusese uşor să doarmă în privinţa evenimentelor, în măsura în care ele se răspândiseră de la Paris în restul

ţării, în provincie, din cauză că el, omul de la ţară, era surd. În ultimii şase ani, fusese surd şi nu auzise nimic despre toate aceste lucruri. Fusese tratat de bărbierul satului, care era şi chirurg, cum mai era obiceiul pe atunci. Tratamentul nu contribuise prea mult la îmbunătăţirea auzului său. I s-a dat atunci sfatul să meargă la Paris. Acuma, eu mă îndoiesc de succesul atât de uimitor al acelui tratament. Oricum, când acest om se întoarce la Paris, după o surzenie de şase ani, după o absenţă de cincisprezece ani, exact în perioada Revoluţiei, el aude din nou, datorită tratamentului de la Paris, şi, ca unul care aude din nou, ia parte la schimbarea dispoziţiei, care are loc în felul descris.

Vom găsi de îndată, pentru acest om, tonul fundamental, în ceea ce priveşte modelarea vorbirii, dacă vom face să domnească sentimentul, starea, dispoziţia lui *a*, înclinând puţin, în coloritul său, spre *o*. Dar ce înseamnă acest lucru? În prima parte a scenei, el va fi personajul principal. El va solicita întreg interesul publicului. Tot restul, care nuanţează şi colorează întru câtva acest interes principal, care se va concentra asupra săteanului, va exista tocmai pentru a da coloritul. Dar de felul cum el va fi jucat, în această primă scenă, va depinde enorm de mult modelarea artistică a întregii piese.

Din expunerile ultimelor zile ştim ce e dispoziţia lui *a*: e dispoziţia sufletească a uimirii. Aici ea apare, în orice caz, puţin modificată, dar va lua naştere prin faptul că actorul se va strădui să spună ceea ce are de spus acest sătean – despre gesturi şi mimică voi vorbi de-abia în zilele următoare, azi vreau să mă refer doar la modelarea vorbirii – vorbind cât mai mult posibil cu gura deschisă. Vom face astfel ca dispoziţia lui *a*, care domină întreaga scenă, să treacă uşor în dispoziţia lui *o*, într-un mod cam vag, dar aşa şi trebuie.

Prin faptul că în scenă apare acest om de la ţară – şi aici e subtilitatea lui Hamerling –, datorită acestui fapt – acesta fiind aspectul pe care trebuie să-l luăm în seamă, făcând cu totul abstracţie de conţinutul de proză al scenei – , trecerea de la dispoziţia a o la dispoziţia e a este minunat înfăţişată din punct de vedere artistic. Am putea spune că săteanul e prezent pentru ca noi să auzim, ca ecou, dispoziţia sufletească a oamenilor faţă de Danton şi să putem aştepta trecerea treptată spre dispoziţia faţă de Robespierre, pe care o vom întâlni în partea a doua a scenei, unde, aş zice, discuţiile dintre celelalte personaje „cositoresc" unele peste altele, de-a valma, ca nişte tinichele de cositor.

Cam aceasta e dispoziţia pe care trebuie s-o facem să apară în noi înşine, dacă vrem să ne situăm în cadrul acestei scene şi s-o modelăm din punctul de vedere al artei vorbirii.

Ne aflăm într-o piaţă deschisă din faţa bisericii Notre-Dame.

EIN LANDMANN:

Wenn ich nur erfahren könnte, warum sie den steinernen Bildern überall rote Mützen aufsetzen…. Ich finde mich nicht mehr zurecht in dem verwünschten Paris, obgleich ich vor fünfzehn Jahren einmal dagewesen.

(Zwei Bürger treten auf)

ERSTER BÜRGER:

Auf dem Stadthause wimmelt's bereits wie in einem Ameisenhaufen –

ZWEITER BÜRGER:

Mein Nachbar, der Barbier Rabaud, hat soeben die Göttin der Vernunft frisiert.

Aceşti cetăţeni sunt cu totul alt gen de tipi decât săteanul. Ei sunt parizieni, s-au transpus sufleteşte în

dispoziţia care domnea la Paris în acele vremuri şi despre care am vorbit deja, şi ei colorează ceea ce săteanul dezvoltă la începutul scenei, drept problemă principală. Trebuie să ni-l imaginăm pe primul cetăţean într-un fel de dispoziţie a lui *i*, pe al doilea cetăţean într-o dispoziţe ceva mai aşezată a lui *ü*, în sensul celor discutate zilele trecute. „Al doilea cetăţean: Vecine, bărbierul Rabaud a coafat-o adineaori pe zeiţa înţelepciunii."

Bineînţeles, e just ca publicul să râdă, dar, din punctul de vedere al vorbirii, e necesar ca cel ce rosteşte această replică s-o facă cu o gravitate revoluţionară. E o altă gravitate decât gravitatea familiară obişnuită. Trebuie să vă reprezentaţi scena în aşa fel încât ceea ce am spus eu să fie rostit de către sătean, să fie rostit de el aparte, pentru sine. Cetăţenii intră în scenă. Ei sunt ceva mai departe. Săteanul se apropie de ei.

Bürger treten auf. Sie sind ein wenig entfernt. Der Landmann tritt zu den beiden.

DER LANDMANN (sich nähernd):

Auf ein Wort, ihr Herren –

ERSTER BÜRGER:

«Ihr Herren? » – Da seht die 1ändliche Unschuld! – Es gibt keine Herren mehr, Bauerntölpel!

DER LANDMANN:

Um Vergebung, wie komm' ich von hier in die Königstraße?

ERSTER BÜRGER:

Es gibt keine Könige mehr. Die Straße heißt jetzt Sansculottenstraße.

LANDMANN:

Finde mich nicht mehr zurecht hier in Paris, obgleich ich vor fünfzehn Jahren dagewesen. Alle Plätze, alle Straßen anders. – Heut' Morgen komm' ich an einer Kirche

vorüber, denke: trittst ein, hörst eine Messe. Da seh' ich ein Gedräng' von Leuten, und auf der Kanzel steht ein Mann, der predigt. Komme gerade recht zum Worte Gottes, denk' ich und hör' andächtig zu. Da merk' ich aber, daß der Mann auf der Kanzel ent-setzlich Fluchte, obgleich ich ihn nicht recht verstand. War so ein schneidiges, gelbes, dünnes Männchen; meinte jeden Augenblick, es werde ihm der Schaum vor den Mund treten. Als er aufhörte zu reden, da fingen die Leute wüst zu schreien an und taten wie besessen und klatschten gar mit den Händen, daß mir die Ohren gellten. – Ich schlug ein Kreuz und ging.

ERSTER BÜRGER (lachend):

Armer Tropf, du bist unter die Frommen der Jakobinerkirche geraten –

LANDMANN:

Darauf kam ich in eine andere Kirche. Da sah ich einen Heiland auf dem Kreuz: dem war ein großer Schnurrbart angestrichen und eine rote Mütze aufgesetzt, und drunter stand geschrieben: „Jesus Christ von Nazareth, der erste Sansculotte .„ Weiß denn die Obrichkeit von solchem Unfug nichts?

BÜRGER:

Mensch, hör' einmal, wie kommt's, daß du so wenig Wind hast vom neuesten Weltlauf? Sitzt ihr Bauern auf den Ohren?

LANDMANN:

Ich bin sechs volle Jahre taub gewesen..Vorige Woche –

BÜRGER:

Dekade sagt man jetzt – Dekade –

LANDMANN:

Ei, wie? Dekade muß ich sagen? Also vorige Dekade – doch nein, es war noch Ende April –

BÜRGER:

Floreal, du verwünschter Kerl, Floreal –

LANDMANN:

Floreal? Potztausend! Ihr habt eine verwunderliche Art zu reden in Paris. – Nun also, im Floreal sagte ich zu unsesem Dorfbader: «Herr», sagte ich, «ihr versteht den Teufel von der Sache; ich gehe nach Paris und lasse mich dort heilen » Gesagt, getan. Ich ging, als ich das Reise- geld beisammen hatte, und verwichenen Sonntag –

ERSTER BÜRGER:

Es gibt keinen Sonntag mehr.

LANDMANN:

Was? keinen Sonntag?

Cealaltă schimbare este mai îndepărtată şi o mai poate înţelege. Acum însă trebuie să înţeleagă şi că nu mai există duminica.

BÜRGER:

Quintidi, guter Freund, wenn euch euer Leben lieb ist –

LANDMANN:

Nun meinetwegen! Am Crainte de Dieu also kam ich hier in Paris an, und heute, Gott sei Dank –

BÜRGER:

Gott sei Dank? Mensch, du nennst da ein bankrottes Haus! Die Firma Gott und Sohn mit der Prokuraführung des heiligen Geistes hat falliert –

LANDMANN:

Was? auch keinen Gott? da soll ja doch –

BÜRGER:

Rasonniere nicht, Mensch, und schweig, und laß deine Füße, so ge-schwind sie können, dich wieder nach deinem Dorfe zurücktragen. Du könntest Unglück haben auf dem Pflaster von Paris. Du könntest hier deinen Kopf

verlieren, unversehens, wie einen Knopf von deinen Hosen. Mach' dich auf die Beine. Mensch – du bist verdächtig –

LANDMANN:

Wieso verdächtig? Was nennt ihr denn verdächtig?

BÜRGER:

Verdächtig? Sieh', das ist zum Beispiel einer, der Lilien in seinem Garten pflanzt – auch einer, dessen Bruder oder Vetter ins Ausland ging mit einem Emigranten als Kammerdiener – oder einer, der im Traum das Wörtlein König flüstert – oder der bleich wird, wenn sie seinen Nebenmenschen an die Laterne hängen – Mach', daß du fortkommst, sonst lassen sie dich den Karpfensprung machen auf dem Gréveplatz –

LANDMANN:

Ich verstehe euch nicht.

BÜRGER:

Ich will sagen, sie werden dich durchs rote Fenster gucken lassen –

LANDMANN:

Ich verstehe euch noch immer nicht.

BÜRGER:

Dummkopf! sie werden dich (macht eine bezeichnende Gebärde) mit dem großen Nationalrasiermesser rasieren! Verstehst du's noch nicht? – Du wirst das große Los in der Lotterie der heiligen Guillotine gewinnen! Verstehst du's jetzt?

LANDMANN:

Hol' mich der Geier, wenn ich diese Heilige jemals im Kalender gelesen habe.

BÜRGER:

Das ist eine wunderliche Heilige. – So eine Art von Eisenjungfrau, scharf versehn mit Schneidezähnen – denke dir zwei Galgenhölzer und ein blankes Beil

querbalkengleich von oben – nun, du legst den Kopf auf einen Block – das Beil fällt nieder, ein wenig von der Seite – so – und sichelt den Kopf im Hui so glatt und reinlich dir herunter, daß es eine Lust, zu sehn. Der Kopf merkt gar nicht, daß er keinen Rumpf mehr hat, und niest deshalb auch manchmal unbefangen, als wäre nichts geschehn, noch in dem Sack, in welchen ihn der Knecht des Büttels wirft – als hätt' er etwa nur 'ne starke Prise geschnupft. – Guillotinieren heißt man das: 's ist 'ne schöne, sanfte Todesart.

LANDMANN:

Guillotiniert man viel?

BÜRGER:

So ein Schock täglich; auch mehr, wenn schönes Wetter ist.

Acum apare un Sansculot. Dacă-l priviţi pe sansculot, vă veţi transpune cel mai bine în situaţia lui dacă vă veţi actualiza legătura dintre dispoziţia lui *a* şi dispoziţia lui *i*. Sansculotul simte deja o anumită uimire, care i-a aprins entuziasmul; dar, după aceea, îşi are bucuria lui, conştienţa lui de sine.

(Ein Schwarm von zerlumpten Männern und Weibern kommt gezogen, voran ein Sansculotte, der ein Beinkleid auf einer Pike trägt. Wüstes Geschrei: Ça ira! Ça ira!)

DER SANSCULOTTE (zu dem Landmann und den beiden Bürgern):

Angeschlossen, Patrioten! angeschlossen und eingestimmt! Ça ira! Zu Ehren der Hose da, die wir eben einem Aristokraten abgezogen, weil er auf keine andere Weise ein Sansculotte werden wollte. ca ira!

WEIBER (den Landmann umringend):

Komm auf ein Tänzchen, Bäuerlein! Komm, wir tanzen die Carmagnole!

Sansculotul a observat că săteanul nu aude prea bine.

SANSCULOTTE (zum Landmann, ihm ins Ohr schreiend):

Ça ira gesungen, du Schelm, Ça ira!

LANDMANN (ängstlich):

Verzeiht, ich bin gar nicht musikalisch!

SANSCULOTTE:

Höre, Kerl! wenn du nicht dümmer bist als die Rinder in deinem Stall, so mußt du Ça ira brüllen können, so gut als einer –

LANDMANN:

Verzeiht, ihr Herren –

SANSCULOTTE:

«Ihr Herren!» Habt ihr's gehört? An die Laterne mit dem Schuft!

Cine zicea în acele vremuri în Paris „Domnilor", obligatoriu era atârnat de felinar.

BÜRGER:

Laßt ihn laufen; er ist volle sechs Jahre taub gewesen und erst heute wieder geheilt worden.

SANSCULOTTE:

Dann hätte das erste, was er hörte, sein sollen, daß es keine Herren mehr gibt. Nicht einmal der Mainzer Nachtwächter singt mehr: « Lobet Gott den Herrn! » sondern: « Lobet Gott den Bürger! » – Schlingel! Kein Franzose benennt jetzt mehr den anderen Herr, sondern –

LANDMANN:

Ich begreife, man sagt jetzt Kerl, Tropf, Schlingel, Schelm, und so der- gleichen –

SANSCULOTTE:

Was?

LANDMANN:

Ihr tituliert mich so –

SANSCULOTTE:

Dummkopf! das ist was anderes. Bürger sind jetzt alle Franzosen, hörst du! nicht mehr, noch weniger!

LANDMANN:

So sind wir's draußen auch in der Provinz, so gut als ihr, und können ein Wort mit drein reden?

SANSCULOTTE:

«Dreinreden?» Hört ihr, Leute? Der Kerl ist ein Föderalist! Ein verlaufener Girondistenknecht! Er faselt von Autonomie der Provinz!

Acest lucru este ceva depăşit. Şi sansculotul crede că săteanul se gândeşte la instituţia autonomă, instaurată de pe vremea Girondiştilor.

WEIBER:

Hängt ihn, hängt ihn! er ist ein Föderalist! (Man will ihn ergreifen.)

LANDMANN (ängstlich schreiend):

Scharwache! Polizei! Zu Hilfe! – Mörder!Räuber! Diebe! Zu Hilfe! (Einige lachen.)

WEIBER:

Er nennt Sansculotten Räuber und Mörder! An die Laterne!

ALLGEMEINES GESCHREI:

An die Laterne! (Man ergreift ihn.)

DER SANSCULOTTE (dazwischen tretend):

Einen Augenblick, Bürger! Keine blinde Wut! – Wenn man September- mann gewesen, wie ich, so weiß man, wie das rechte Verfahren in solchen Dingen ist. – Höre, Schlingel!

LANDMANN:

Was hab' ich denn verbrochen?

SANSCULOTTE (würdevoll):

Mit dieser Frage verteidigt sich kein französischer Bürger und Patriot. Ob Föderalist oder nicht – ich will dir beweisen, daß du zehnmal gehängt zu werden verdienst, auch wenn du der republikanischen Freiheit nie ein Haar gekrümmt haben solltest. Ich frage dich bloß: Was hast du getan *für* die Freiheit? Wie hast du dich kompromittiert für die Freiheit? Was hast du getan, um gehängt zu werden, wenn eine Reaktion einträte und die Gemäßigten ans Ruder kämen?

LANDMANN:

Ich? O – wartet nur, ich besinne mich – ja, seht, es fällt mir etwas ein. – Ich fand einmal im Wald einen halbverhungerten Mann unter einem Haufen dürrer Streu versteckt – der machte mir solch jämmerlich fle- hende Zeichen – denn hören konnt' ich nur wenig von wegen der Taubheit –, daß ich ihn mit nach Hause nahm, ihn labte und in aller Stille beherbergte. Als er abzog, vergaß er in der Dachstube etliche zerknitterte Papiere, aus welchen ich ersah, daß es ein gar gewichtiger Mann gewesen sein mußte, einer von denen, die jetzt hier in Paris regieren, – so einer aus eurem – wie heißt's doch gleich? hab' heute davon gehört – aus eurem Nationalkonvent. – Sah auch aus den Papieren, wie er hieß. Er hieß Bri – ja, es fällt mir schon ein, Brissot. – (Große Sensation im Volke, dann wildes Geschrei: Verräter! Verräter! Schurke!)

SANSCULOTTE:

Still! – (Zum Landmann) Unglückseliger! du hast das Haupt der dem Henker verfallenen Girondisten und Föderalisten, der Gemäßigten, der heimlichen Volksverräter bei dir beherbergt! – Mensch, deine Sache ist eine verlorene. Dir ist nicht mehr zu helfen! Hängt ihn!

VOLK:

An die Laterne!

EIN BÜRGER:

Ach, laßt ihn doch! Ihr seht ja, daß er ein Dummkopf' ist, und sechs Jahre lang ist er taub gewesen. –

EINIGE STIMMEN:

Was? der Gewürzkrämer verteidigt ihn? Auch ein Verräter!

BÜRGER:

Bin ich nicht ein guter Patriot? Hab' ich nicht kürzlich bei der großen Hungersnot meinen Zuckervorrat pfundweise ans Volk verteilt, ohne Entgelt?

EIN FISCHWEIB:

Du betrogst uns mit dem Gewicht! Als ich mein Pfund zu Hause nach-wog, da fehlte dran ein halbes Lot!

WEIBER:

Hängt sie alle beide!

EINER AUS DEM VOLK:

Hier vor dem Bücherladen des wackeren Patrioten Momoro! (Man zerrt den Bauern gegen den Laternenpfahl, der vor Momoros Laden steht.)

MOMORO (tritt aus der Tür, sein Käppchen, das er auf dem kahlen Kopfe trägt, lüftend):

Guten Morgen, Sansculotten! Was belieben die freien Männer und edlen Bürger zu treiben hier vor meiner Tür?

Momoro e el însuşi un cetăţean, dar, după cum veţi vedea, un om de seamă, care e total implicat în momentul prezent al vieţii revoluţionare, dar acum pământul se înfierbântează puţin şi sub el. Apar deja alţii, care pregătesc ceea ce eu am numit co-sitoreala. Aici e trecerea de la venerarea lui Danton la venerarea lui Robespierre, acolo unde va trebui să simţim trecerea de la dispoziţia lui *a o*, la aceea a lui *e a*. Aici veneraţia faţă de Robespierre intră cu paşi uşori şi acest lucru trebuie să reiasă din întreaga atmosferă.

EINER AUS DEM VOLK:

Guten Morgen, Momoro. Wir hängen einen Föderalisten, einen Girondistenknecht-

MOMORO:

Gerade hier vor eines Patrioten Tür? – Laßt das bleiben, ehrenwerte Bürger der Republik! Wozu haben wir denn das Revolutionstribunal, das ja ohnedies im ganzen wenig zu wünschen und wenig zu hängen übrig läßt? Und überhaupt, tut mir den Gefallen, hängt keinen, bevor er die neuesten Broschüren gelesen hat, die in meinem Buchladen soeben erschienen. Wenn ihr einen solchen Menschen tötet, so verfault der Kerl unnütz unter der Erde und labt höchstens die Würmer. Wenn ihr ihm aber Zeit laßt, die neuesten Broschüren zu lesen, so könnt ihr den widerhaarigsten Aristokraten in einen feuerspeienden Patrioten verwandeln, der hingeht und sich mit Freudentränen in den Augen jeden Augenblick fur die Republik totschlagen läßt. Ich frage: was ist besser? – Da seht einmal (er weist einen Pack Flugblätter und Broschüren vor): «Neueste Trauerrede auf den Tod des göttlichen Marat» – «Laternenpfahl und Guillotine; fliegende Blätter für Freiheit, Gleichheit und allgemeine Menschenliebe» – «Neuer und unfehlbarer Plan, royalistische Städte binnen drei Tagen mit Nelkenöl in die Luft zu sprengen – »,

Momoro vorbeşte cel mai natural dintre toţi. El face trecerea spre celălalt. În momentul de faţă se bucură de un prestigiu deosebit printre concetăţenii săi. Acest lucru trebuie să reiasă din întreaga atmosferă.

VOLK:

Hoch Momoro, der Patriot!

MOMORO:

Es lebe die Republik! – Alles für wenige Sous! – (Viele drängen sich herbei, die Blätter zu kaufen.)

SANSCULOTTE:

Du verkaufst deine Scharteken zu teuer, Bürger Momoro!

MOMORO:

Keinen Sou verdien' ich dran. Ihr kennt mich!

EIN ZEITUNGSAUSRUFER:

Der «Vater Duchêsne!» Der «Vater Duchêsne» von heute! Zwei Sous das Blatt! – Er ist verzweifelt wild heute, der «Vater Duchêsne»! – Kauft das Journal des gefeierten Patrioten Hébert! – in 30000 Exemplaren verbreitet! Er ist verzweifelt wild heute, der «Vater Duchêsne»!

Vînzătorul de ziare ne introduce cu totul în dispoziția gloatei. – Dar ziarele nu înseamnă nimic, broşurile lui trebuie citite.

MOMORO (nachspottend):

«Er ist verzweifelt wild heute, der Vater Duchêsne! » So ruft er alle Tage. 30000 Exemplare? Allen Respekt vor dem Bürger Hébert, ich habe mir sagen lassen, daß ganze Stöße seines Journals gratis in die Gasthöfe wandern – «für die Bedürfnisse der Reisenden! » – hahaha! fur die « Bedürfnisse» der Reisenden! – Das Gediegenste, was aus den Fe-dern der Patrioten fließt, findet man doch immer noch bei Momoro. in meinem Hinterstübchen haben schon unter dem Königtum die radikalsten Männer Klub gehalten und halten da noch Klub heutigentags. –

ZEITUNGSAUSRUFER (spottend):

Ja, Graukopf, sie halten Klub bei deinem jungen Weibchen.

MOMORO:

Tropf! sie bringen ihr den neuen republikanischen Kalender bei, der den Weibern so schwer in den Kopf will.

Und mehr! noch mehr! 0, die Patrioten wissen den alten Momoro zu schätzen, und um ihn zu ehren, haben sie, müßt ihr wissen, keine andere als eben sein Weibchen zur Göttin der Vernunft erkoren. Schon am frühen Morgen ist sie heut' abgeholt worden auf das Stadthaus, damit man für das Fest sie würdig herausputze. Nun, ihr werdet sehn! Auf diesem selben Platze wird sie prangen.

ZEITUNGSAUSRUFER:

Und dir werden zur Feier des Tages die Hörner vergoldet?

VOLK:

Es lebe Momoro und sein Weibchen!

MOMORO (zu einem Manne, der ein Plakat an die Mauer klebt):

Mensch, du klebst ja dein Plakat hier über ein anderes –

DER MANN:

Ach, das alte ist ein gemäßigtes; das da aber ist von der Kommune –

VOLK (das sich indes immer zahlreicher gesammelt):

Von der Kommune? laßt doch sehen!

EINER AUS DEM VOLKE (lesend):

«Hébert und Chaumette laden das souveräne Volk zum heutigen Feste der Vernunft, das denkwürdig bleiben wird für alle Zeiten!»

VOLK:

Hoch Hébert! Hoch Chaumette! Hoch die Republik! Ça ira! (Die Weiber tanzen.)

EIN STELZFUSS (im Gedränge):

Heißa! springt und brüllt, wie ihr wollt, aber tretet einem verdienten Krieger der Republik sein hölzernes Bein nicht weg!

Pentru a face ca dispoziţia să se schimbe cu totul, aproape în felul în care a sunat tonul lui Robespierre, printre acei oameni, care tocmai părăsesc vechea dispoziţie sufletească, foarte diferită, şi intră treptat în noua dispoziţie, apare unul care, într-un anumit sens, nu e normal, are un picior de lemn. Apare dispoziţia lui *i*, pe care am amintit-o când am vorbit despre Robespierre.

DER SANSCULOTTE (auf ihn zugehend):

Was seh' ich? Battiste, du wieder in Paris? Verflucht – dein Bein –

STELZFUSS:

Hainbuchenes Kernholz.

SANSCULOTTE:

Brav gefochten für die Republik? Nicht Tod noch Teufel gefürchtet? Nie in Gefangenschaft geraten?

STELZFUSS:

Bin ein einziges Mal von feindlichen Reitern allein überfallen worden, und da waren ihrer bloß vier –

SANSCULOTTE:

Viele Strapazen ausgestanden?

STELZFUSS:

Donnerwetter! Ihr habt es leicht, hier im warmen Paris als Ohnehosen herumzulaufen: aber im Feld kampieren und auf Vorposten stehen, ohne Schuh', in einer Kälte, bei welcher die Kinder im Mutterleibe erfrieren, so daß wir Schießpulver in den Branntwein tun mußten, um uns den Magen zu erwärmen? Dann wieder tagelang fechten in der Sonnenglut –

SANSCULOTTE:

Ach, was schadet das dem Krieger im Eifer des Gefechts?

STELZFUSS:

Natürlich, wenn dir eine Kanonenkugel den Kopf wegreißt, so stirbst du nicht am Sonnenstich –

EINER AUS DEM VOLKE:

Bist du nicht der, den sie als jungen Burschen den kleinen Barbier nannten – Gehilfe beim Barbier Flatte in der Straße Pompadour?

STELZFUSS:

Der bin ich und habe mein Handwerk nie verlernt. Zu Lille, wenn eine Bombe niederflog und vor mir platzte, griff ich eine Scherbe vom Boden auf, gebrauchte sie als Schüussel mit Seif' und Wasser und rasierte dann so zwanzig Kameraden auf dem Fleck. Ei, das gefiel euch wohl hier in Paris, wenn die Armee mit den geschwungenen Fahnen wegwedelte von Frankreichs Leib des Auslands Schmeißfliegenschwarm, der zahllos umschwirrt – wenn ihr vernahmt, daß wir so Sieg auf Sieg erfochten, dachtet ihr da hinterm Ofen wohl auch daran, wie oft wir barfuß liefen und nichts zu beißen hatten als Patronen, und oft nicht einmal die?

SANSCULOTTE:

Was? lassen nicht die Weiber von Paris ihre Männer zerrissen laufen, um Zelttücher und Uniformen für euch zu nähen? Behelfen wir uns nicht statt der klingenden Münze mit lumpigen wertlosen Assignaten? Was? Wir nicht an euch gedacht? Und sind wir etwa mußig gewesen, indes ihr im Felde standet? in den Septembertagen hättest du hier sein sollen.

STELZFUSS:

Kann mir's denken – erinnere mich noch recht gut, wie du vor drei Jahren einmal bei einem Volksfeste dem Pferde des Generals Lafayette, ohne daß es der General merkte, den Schweif an einen Laternenpfahl bandest, weil

die Stute damit immer dir und anderen, die hinter dir standen, ins Gesicht flunkerte –

SANSCULOTTE:

Possen! Aber in den Septembertagen –

STELZFUSS:

Ist es denn wahr, daß ihr in diesen Septembertagen zuletzt auch die sämtlichen seltenen Tiere in der Menagerie von Versailles habt über die Klinge springen lassen?

SANSCULOTTE:

Was? Die sämtlichen seltenen Tiere? Nein, nur die Löwen und die Adler, weil das die Könige der Tiere sind, und dann, was die sogenannten Wappentiere sind, wie sie die Aristokraten in ihren Wappen hatten –

STELZFUSS:

Teufelskerle! Wie kam euch denn das so auf einmal?

SANSCULOTTE:

Weiß nicht. Auf einmal, sagst du? Gar nicht auf einmal. Es kam so nach und nach, wie der Appetit mit dem Essen.

STELZFUSS:

Was sagten denn die Gemäßigten.

SANSCULOTTE:

Kein Wort. Hinter den Sansculotten stand die Kommune, und diese selber deckte der breite Rücken Dantons, der sich damals eben zum ersten mal aufgerichtet hatte als ein brüllender Leu. Gegen den waren die andern nur ein Rudel bissiger Hunde. Jetzt ist er träg geworden und überhaupt, wie alles große Getier, nicht so beständig munter und beißlustig wie die kleineren Klaffer.

EINER AUS DEM VOLK:

Ah, diesem Simson haben's auch die Weiber angetan.

SANSCULOTTE:

Ja, ja, doch sag ich euch, steht der noch einmal auf, so lang er ist, stoßt er die Decke durch und reißt die Säulen im Tempel um, grad' wie der Simson auch –

EIN ANDERER:

Ach was, der steht nicht wieder auf. Den hat der andre unter sich gebracht. Und dieser andre ist schlau –

STELZFUSS:

Wer?

SANSCULOTTE:

Ei wer? Hast du von Robespierre im Lager nicht gehört?

STELZFUSS:

Robespierre? Robespierre? Ist das das kleine steife Männchen, das man spottweise das «Talglicht von Arras» nannte, weil er von Arras kam und gern glänzen wollte, aber nicht heller flackerte als eine Talgkerze? Sie lachten ihn immer aus, wenn er in der Nationalversammlung sprechen wollte –

SANSCULOTTE:

Das war damals. Der führt jetzt im Nationalkonvent, im Wohlfahrtsausschuß, im Jakobinerklub das große Wort.

STELZFUSS:

Ich sah ihn einmal – nur von fern. Tragt er nicht Brillen?

SANSCULOTTE:

Nein.

STELZFUSS:

Es kam mir doch so vor.

SANSCULOTTE:

Er hat ein gelbes Gesicht und bläulich-gräuliche Ränder um die Augen – die wirst du in deiner Einfalt aus der Entfernung für Brillen gehalten haben.

STELZFUSS:

Bleich im Gesicht?

SANSCULOTTE:

Gelb – grau – nein, eigentlich – wie soll ich sagen? Graugrün, wenn man's genau nimmt – tiefe Augen und widerhaar'ge Brau'n – ein schlichtes Männchen; nichts gegen Danton! Aber wenn vor dir hier Danton steht, der mächtige Koloß, und dort das schneid'ge Männchen Robespierre, sprichst du mit dem frei von der Leber weg wie mit dem jovialsten Kameraden, und vor dem andern stockt die Rede dir im Schlund – nicht grad' als ob er dich so dreist ansah', im Gegenteil, sieht eher etwas schüchtern und unbehilflich aus vor vielem Volk – doch geh' nur einmal auf die Galerie des Nationalkonvents, sobald er spricht: da kennst du ihn nicht mehr. Wenn festen Schritts er steigt zur Rednerbühne, wird's so still, daß du die Mäuschen pfeifen hören kannst in ihren Löchern. Steht er anfangs dann aufrecht und ruhig droben wie ein Pfahl und spricht gelassen, denkst du: nun, er spricht nur eben wie ein Schulmeister, oder wie ein Pfaff spricht auf der Kanzel – plötzlich aber wirft er ein paar Worte hin mit einer Stimme, so kalt und scharf wie Stahl – in einem Ton, daß dir ein Schauer übern Rücken läuft – und fängt dann gar der Winkel seines Mundes zu zucken an, und ruft er bittersüß in seiner scharfen, schneidigen Manier: «Du armes Volk!» und «Tugendhaftes Volk!» da packt dich was im Herzen wie ein Krampf: du legst die Hand ans Messer, wenn du eins verbirgst an deiner Brust, und möchtest gern dich vor ihm niederwerfen und ihn fragen, wen du zuerst von den verfluchten Fein- den der Republik damit durchstoßen sollst. – Zuweilen aber schweigt er wochenlang und läßt die andern reden. Es geschehn viel Dinge noch, von welchen man nicht weiß, ob sie ihm lieb sind oder leid. Zuweilen laviert er bloß und wartet auf den

Wind. Eben in letzter Zeit ist er wieder sehr schweigsam geworden.

Vedeți, dragii mei prieteni, Robespierre e introdus într-un mod atât de frumos, încât sansculotul iese, aș zice, din rolul său de sansculot și devine personaj caracterizant, într-un mod absolut extraordinar. E un lucru care, dacă-l prezentăm în modul expresiv pe care l-am descris – eu nu vreau să recit, vreau doar să interpretez; în cadrul acestor conferințe, recitarea cade în sarcina D-nei Dr.Steiner; eu vreau doar să colorez, să înregistrez –, dacă-l prezentăm în acest fel, atât de colorat, îl vom face pe spectator să simtă, tocmai în cazul cuvântării pe care sansculotul o ține în fața poporului, schimbarea de dispoziție despre care am vorbit. Prin dispoziția aceasta – noi vom sugera asemenea lucruri, care trebuie realizate, tocmai în acest loc, prin regie –, s-a făcut trecerea de la prima la cea de-a doua dispoziție sufletească a parizienilor, care vine acuma și se revarsă ca ceva pe jumătate haotic, sălbatic; eu am spus: o co-sitorire de-a valma.

EIN SCHREIBER DER KOMMUNE (erscheint mit Handlangern, die Bretter und Handwerksgeräte mit sich tragen):

Platz da! Platz, Sansculotten! Das Gerüst für die Göttin der Vernunft und für die Redner wird aufgeschlagen! Der Festzug wird in kurzer Zeit da sein.

Aici apare dispoziția lui *ö*. Actorii vorbesc în partea anterioară a gurii, lovind cu vorbirea în partea din față a cerului gurii. În dispoziția lui *ö*:

VOLK:

Ça ira! Es lebe die Göttin der Vernunft!

SCHREIBER (zu den Handlangern):

Hierher, ihr Leute! in der Mitte des Platzes! Notre-Dame gerade gegenüber! (Die Handlanger machen sich die Arbeit.)

De aici înainte, femeile trebuie să vorbească mai mult în dispoziţia lui *ei*, fiindcă, prin apariţia lui Robespierre, în dispoziţia revoluţionară intră un fel de entuziasm iubitor plin de pruderie.

EIN WEIB:

Seht nur, daß es nicht wieder so geht, wie im vorigen Jahre bei dem großen Feste, wo sich ein paar Kerle unter den Brettergrund des Gerüstes versteckten – vermutlich um die Männer und Frauen, die darauf standen, in die Luft zu sprengen, bis man sie entdeckte, hervorzog und totschlug.

DER SCHREIBER (schäkernd):

Ach, das waren bloß ein paar Verehrer eures Geschlechts, die durch die Ritzen heraufblinzelten... Was läge daran, wenn man heute der Vernunft ein wenig nach den Waden guckte? Sein Augenmerk auf die Vernunft und all ihr Detail zu richten, ist ja fortan Bürgerpflicht!

WEIBER (ihn umringend):

Du Schelm! – Werden sie bald da sein?

SCHREIBER:

Sogleich.

WEIBER:

Heißa, gleich werden sie da sein! Es lebe Hébert und Chaumette! Es lebe die Kommune! Es lebe der Konvent! Es lebe Danton! Es lebe Robespierre!

Ei bine, am vrut să vă arăt această scenă ilustrând mai întâi felul cum trebuie s-o lucrăm în mod practic. Am colorat puţin mai tare decât trebuie să fie, de fapt, când o jucăm, ca să arăt că la această scenă trebuie să se diferenţieze foarte mult, că dispoziţiile sufleteşti trebuie să

fie reliefate în mod clar, prin felul cum sunt rostite sunetele. După cum pe sătean, pe omul de la țară, trebuie să-l punem să vorbească neapărat cu gura deschisă, așa cum e caracteristic pentru dispoziția lui *a*, astfel încât în fiecare sunet să se audă și ceva din vocala *a*, tot astfel acest scrib, de exemplu, trebuie să vorbească în așa fel încât în fiecare din sunetele sale să se audă și ceva din *i*, astfel încât, așadar, în fața acestei închideri în *i*, asupra căreia v-am atras deja atenția, vocea să se izbească puțin de palatul anterior. Acestea sunt lucruri care trebuie lucrate neapărat și care, apoi, pot să ne facă să modelăm vorbirea într-un mod cu adevărat practic.

Vom continua mâine.

PARTEA A II-A
ARTA REGIEI ȘI A SCENOGRAFIEI

CONFERINȚA a VIII-a
Adaptarea interioară la vorbirea imaginativă și modelată plastic

Dornach, 12 septembrie 1924

Spre a fundamenta în continuare cele spuse în cadrul ultimelor conferințe, vom asculta azi, mai întâi, o recitare, care va fi prezentată de D-na Dr. Steiner. Vom auzi o scenă dintr-o piesă de teatru, care ilustrează într-un mod cu totul deosebit, prin însăși modelarea ei artistică, felul cum cel ce caută o artă a scenei autentică poate să ajungă la arta modelării vorbirii.

Dacă vrem să ne transpunem în arta modelării vorbirii, trebuie să știm că această transpunere se bazează, în multe privințe, pe faptul că poate avea loc o anumită adaptare interioară a omului la ceea ce, în vorbire, e

modelat plastic şi apare sub formă de imagini. Nu va fi uşor să ieşim dintr-un anumit cenuşiu al limbii, cum aş vrea să-l numesc, în domeniul artei dramatice sau al recitării, în general. Înţeleg prin expresia „cenuşiu al limbii" rămânerea la forma vorbirii în proză, aşa cum suntem obişnuiţi în viaţa de toate zilele.

Că în această direcţie va trebui să se facă un fel de mişcare reformatoare, reiese deja din faptul că în faza cea mai recentă din dezvoltarea artei actoriceşti, care a dus la anti-artă, s-a căutat să se vorbească, aş zice, în mod neartistic, s-a încercat să se apeleze, în rostirea textelor, doar la ceea ce poate fi preluat în mod naturalist din viaţa obişnuită. Putem spune chiar: în multe privinţe, naturalismul a reuşit chiar să realizeze în acest sens lucruri excelente, în felul lor, care nu sunt, totuşi, ceva propriu-zis artistic.

În ultimele decenii, puteai fi uneori cu totul uimit, asistai la una sau alta dintre încercările de a face artă naturalistă pe scenă, fiindcă te vedeai pus în faţa fenomenului că un stil care înalţă cele înfăţişate pe scenă în sfera unei anumite vorbiri artistice, nu mai avea deloc căutare; te simţeai transpus adeseori, dimpotrivă, în realitatea cea mai concretă, pe care o avem şi în viaţa obişnuită. Dar atunci am putea spune, în mod absolut brutal: La urma urmelor, nu pentru asemenea lucruri ne ducem la teatru.

Cel care caută în artă naturalismul pur seamănă cu un om care nu vrea să aibă un portret pictat în mod artistic, căruia nici nu-i place aşa ceva, şi care ar dori să aibă, de fapt, numai o fotografie, eventual una color, fiindcă pe aceasta o înţelege mai bine. Dar înălţarea în sfera artei constă tocmai în faptul că în artă revelăm adevărul prin cu

totul alte mijloace decât sunt acelea prin care natura revelează în mod direct adevărul, cu mijloacele ei.

Trebuie să existe adevăr în natură; trebuie să existe adevăr în artă. Dar, adevărul din natură străluceşte venind în întâmpinarea spiritului; din adevărul artei, spiritul străluceşte în afară. Şi, dacă ţinem seama de un asemenea lucru, aceasta înseamnă să vrem să căutăm şi chiar să găsim calea spre stil, dintr-o nevoie artistică interioară.

De aceea, e bun exerciţiul de a ne transpune organele vorbirii într-o vorbire care diferă de vorbirea obişnuită, naturalistă, care trebuie să difere de aceasta, prin specificul ei propriu, individual. Vom vedea că ceea ce modelează vorbirea trebuie să se îndepărteze de cotidian, de viaţa obişnuită, ascultând o scenă din „Minna von Barnhelm" de Lessing, unde apare Riccaut de la Marlinière, care nu poate vorbi aşa cum vorbim de obicei, din cauză că e francez şi vorbeşte nemţeşte. Aici, stilizarea ne e dată în mod necesar, pur şi simplu, prin natura lucrurilor. El include mereu în exprimarea germană elemente ale limbii franceze, vorbeşte nemţeşte cu accent franţuzesc.

Dacă exersăm arta modelării vorbirii folosind asemenea lucruri, vom ajunge, fără îndoială, la acea fluenţă, care are stil; de aceea, ne propunem să ascultăm acum această scenă din „Minna von Barnhelm".

Doamna Dr. Steiner: Riccaut de la Marlinière intră în camera de hotel, unde el crede că-l poate găsi pe Maiorul Tellheim.

RICCAUT (noch innerhalb der Scene):
Est-il permis, Monsieur le Major?
FRANZISKA:
Was ist das? Will das zu uns? (gegen die Tür gehend.)
RICCAUT:

Parbleu! Ik bin unriktig,- Mais non- Ik bin nit unriktig. – C'est sa chambre –

FRANZISKA:

Ganz gewiß, gnädiges Fräulein, glaubt dieser Herr, den Major von Tellheim noch hier zu finden.

RICCAUT:

Iß so! – Le Major de Tellheim; juste, ma belle enfant, c'est lui que je cherche. Oú est-il?

FRANZISKA:

Er wohnt nicht mer hier.

RICCAUT:

Comment? Nok vor vierunswanzik Stund hier logier? Und logier nit mehr hier? Wo logier er denn?

DAS FRÄULEIN (die auf ihn zukommt):

Mein Herr, -

RICCAUT:

Ah, Madame,- Mademoiselle, – Ihro Gnad, verzeih -

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr, Ihre Irrung ist sehr zu vergeben und Ihre Verwunderung sehr natürlich. Der Herr Major hat die Güte gehabt, mir, als einer Fremden, die nicht unterzuko-mmen wußte, sein Zimmer zu überlassen.

RICCAUT:

Ah voilá de ses politesses! C'est un trés galant-homme que ce Major!

DAS FRÄULEIN:

Wo er indes hingezogen, – wahrhaftig, ich muß mich schämen, es nicht zu wissen.

RICCAUT:

Ihro Gnad nit wiß? C`est dommage; j`en suis fché.

DAS FRÄULEIN:

Ich hätte mich allerdings darnach erkundigen sollen. Freilich werden seine Feunde noch hier suchen.

RICCAUT:

Ik bin sehr von seine Freund, Ihro Gnad -

DAS FRÄULEIN:

Franziska weißt du es nicht?

FRANZISKA:

Nein, gnädiges Fräulein.

RICCAUT:

Ik hätt ihn zu sprek sehr notwendik. Ik komm ihm bringen eine nouvelle, davon er sehr frölik sein wird.

DAS FRÄULEIN:

Ich bedaure um so viel mehr. – Doch hoffe ich, vielleicht bald ihn zu sprechen. Ist es gleichviel, aus wessen Munde er diese gute Nachricht erfährt, so erbiete ich mich, mein Herr -

RICCAUT:

Ik versteh. – Madmoiselle parle franais? Mais sans doute; telle que je la vois! – La demande était bien impolie; vous me pardonnerez, Mademoiselle. -

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr –

RICCAUT:

Nit? Sie sprek nit Französisch, Ihro Gnad?

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier? Ich höre ja, daß Sie mich verstehen; sprechen Sie, wie es Ihnen beliebt.

RICCAUT:

Gutt, gutt! Ik kann auk mik auf Deutsch explizier. - Sachez done, Mademoiselle, – Ihro Gnad sol also wiß, daß ik komm von die Tafel bei der Minister – Minister von – Minister von – wie heiß der Minister da drauß? in der lange Straß? – auf die breite Platz?

DAS FRÄULEIN:

Ich bin hier noch völlig unbekannt.

RICCAUT:

Nun, die Minister von der Kriegsdepartement. – Da haben ik zu Mittag gespeisen; – ik speisen á l' ordinaire bei ihm, – und da iß man gekommen reden auf der Major Tellheim; et le Ministre m'a dit en confidence, car Son Excellence est de mes amis, et îl n'y a point de mystéres entre nous. – Se. Excellenz, will ik sag, haben mir vertrau, daß die sak von unserm Major sei auf den point zu enden und gutt zu enden. Er habe gemakt ein rapport an den Könik, und der Könik habe darauf resolvier, tout-á-fait en faveur du Major. – Monsieur, m'a dit Son Excellence, Vouscomprenez bien, que tout dépend de la maniére, dont on fait un envisager les choses au roi, et vous me connaissez. Cela fait un trés-joli garçon que ce Tellheim, et ne sais-je pas que l'aimez? Les amis de mes amis sont aussi les mien. îl coute un peu cher au roi ce Tellheim, mais est-ce que l'on sert les rois pour rien? îl faut s'entr'aider en ce monde; et quand îl s'agit de pertes, que ce soit le roi, qui en fasse, et non pas un honnte-homme de nous autres. Voilá le principe, dont je ne me dépars jamais. – Was sag Ihro Gnad hierzu? Nit wahr, das iß ein brav Mann? Ah! que son Excellence a le cour bien placé! Er hat mir au reste versiker, wenn der Major nit schon bekommen habe une lettre de la main – eine Könikliken Handbrief, daß er heut infailliblement müsse bekommen einen.

DAS FRÄULEIN:

Gewiß, mein Herr, diese Nachricht wird dem Major von Tellheim höhst angenehm sein. Ich wünsche nur, ihm den Freund zugleich mit Namen nennen zu können, der soviel Anteil an seinem Glücke nimmt. –

RICCAUT:

Mein Name wünscht Ihro Gnad? – Vous voyez en moi – Ihro Gnad she in mik le Chevalier Riccaut de la Marliniére, Seineur de Pret- au-val, de la Branche de Prensd'or. – Ihro Gnad steh verwundert, mik aus so ein groß, groß Familie zu hören, qui e- st véritablement du sang Royal. – Il faut le dire; je suis sans le Cadet le plus avatureux, que la maison a jamais eu. Ik dien von meiner elfte Jahr. Ein Affaire d'ho-nneur makte mik fliehen. Darauf haben ik gedienet Sr. Päpstliken Eilikheit, der Republik St. Marino, der Kron Polen und den Staaten-General, bis ik endlik bin worden gezogen hieher. Ah, Mademoiselle, que je voudrais n'avoir jamais vu ce pays-lá! Hätte man mik gelaß im Dienst von den Staaten-General, so müßt ik nun sein aufs wenikst Oberst. Aber so hier immer und ewig Capitaine geblieben und nun gar sein ein abgedankte Capitaine. –

DAS FRÄULEIN:

Das ist viel Unglück.

RICCAUT:

Oui, Mademoiselle, me voillá reformé, et par-lá mis sur le pavé!

DAS FRÄULEIN:

Ich beklage sehr.

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne,Mademoiselle. – Nein, man kenn sik hier nit auf den Verdienst. Einen Mann wie mik su reformir1 Einen Mann, der sik nok dazu in diesen Dienst hat rouinir! – Ik haben dabei sugesetzt mehr als swansik tausend livres. Was hab ik nun? Tranchons le mot, je n'ai pas le sou, et me voilá exactement vis-á-vis du rien. –

DAS FRÄULEIN:

Es tut mir ungemein leid.

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne, Mademoiselle. Aber wie man pflegt zu sagen: Ein jeder Unglück schlepp nak sik seine Bruder, qu'un malheur ne vient jamais seul: so mit mir arrivir. Was ein honnête-homme von mein extraction kann anders haben für ressource als das Spiel? Nun hab ik immer gespielen mit Glück, so lang ik hatte nit von nöten der Glück.. Nun ik ihr hätte von nöten, Mademoiselle, je joue avec un guinon, qui surpasse toute croyance. Nok gestern hab sie mik gesprenkt dreimal. Je sais bien, qu'il y avait quelque chose de plus que le jeu. Car parmimes pontes se trouvaient certainsdames – Ik wil niks weiter sag. Man muß sein galant gege die Damen. Sie haben auk mik heut invitir, mir su geben revanche; mai – Vous m'entendez, Mademoiselle – Man muß erst wiß, wovon leben, ehe man haben kann, wovon su spielen. –

DAS FRÄULEIN:

Ich will nicht hoffen, mein Herr -

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne, Mademoiselle -

DAS FRÄULEIN (nimmt die Franziska beiseite):

Franziska der Mann dauert mich im Ernste. Ob er mir es wohl übel nehmen würde, wenn ich ihm etwas anböte?

FRANZISKA:

Der sieht mir nicht darnach aus.

FRÄULEIN:

Gut! – mein Herr, ich höre, – daß Sie spielen, daß Sie Bank machen, ohne Zweifel an Orten, wo etwas zu gewinnen ist. Ich muß Ihnen bekennen, daß ich – gleichfalls das Spiel sehr liebe. –

RICCAUT:

Tant mieux, Mademoiselle, tant mieux! Tous les gens d'esprit aiment le jeu á la fureur.

DAS FRÄULEIN:

Daß ich sehr gerne gewinne; sehr gern mein Geld mit einem Manne wage, der -zu spielen weiß. – Wären Sie wohl geneigt, mein Herr, mich in Gesellschaft zu nehmen? Mir einen Anteil an Ihrer Bank zu gönnen?

RICCAUT:

Comment, Mademoiselle, vous voulez ètre de moitié avec moi? De tout mon coeur.

DAS FRÄULEIN:

Fürs erste nur mit einer Kleinigkeit – (Geht und langt Geld aus ihrer Schatulle.)

RICCAUT:

Ah, Mademoiselle, que vous ète charmante! –

DAS FRÄULEIN:

Hier habe ich, was ich unlängst gewonnen, nur zehn Pistolen – ich muß mich zwar schämen, so wenig –

RICCAUT:

Donnez toujours, Mademoiselle, donnez. (Nimmt es)

DAS FRÄULEIN:

Ohne Zweifel daß Ihre Bank, mein Herr, sehr ansehnlich ist –

RICCAUT:

Ja wohl, sehr ansehnlik. Sehn Pistol? Ihro Gnad soll sein dafür interessir bei meiner Bank auf Dreiteil, pour le tiers. Swar auf ein Dreiteil sollen sein – etwas mehr. Dok mit einer schönen Damen muß man es nehmen nit so genau. Ik gratulier mik, su ko- mmen dadurk in liaison mit Ihro Gnad, et de ce moment je recommence á bien augu-rer de ma fortune.

DAS FRÄULEIN:

Ich kann aber nicht dabei sein, wenn Sie spielen, mein Herr.

RICCAUT:

Was brauk Ihro Gnad dabei zu sein? Wir andern Spieler sind ehrlike Leut untereinander.

DAS FRÄULEIN:

Wenn wir glücklich sind, mein Herr, so werden Sie mir meinen Anteil schon bringen. Sind wir aber unglücklich –

RICCAUT:

So komm ik holen Rekruten.. Nit wahr, Ihro Gnad?

DAS FRÄULEIN:

Auf die Länge dürfen die Rekruten fehlen.Verteidigen sie unser Geld daher ja wohl, mein Herr.

RICCAUT:

Wofür seh mik Ihro Gnad an? Für ein Einfalspinse? Für ein dumme Teuf?

DAS FRÄULEIN:

Verzeihen Sie mir –

RICCAUT:

Je suis des bons, Mademoiselle. Savez-vous ce que cela veut dire? Ik bin von die Ausgelernt –

DAS FRÄULEIN:

Aber doch wohl, mein Herr –

RICCAUT:

Je sais monter un coup -

DAS FRÄULEIN (verwundert):

Sollten Sie?

RICCAUT:

Je file la carte avec une adresse –

DAS FRÄULEIN:

Nimmermehr!

RICCAUT:

Je fais sauter la coupe avec une dextérité -

DAS FRÄULEIN:

Sie werden doch nicht, mein Herr?

RICCAUT:

Was nit? Ihro Gnad, was nit? Donnez-moi un pigeonneau á plumer, et -

DAS FRÄULEIN:

Falsch spielen? Betrügen?

RICCAUT:

Comment, Mademoiselle? Vous appelez cela betrügen? Corriger la fortune, l'enchaî-ner sous ses doigts, être sûr de son fait, das nenn die Deutsch betrügen? Betrügen? O, was ist deutsch Sprak für ein arm Sprak! Für ein plump Sprak!

DAS FRÄULEIN:

Nein, mein Herr, wenn sie so denken –

RICCAUT:

Laissez-moi faire, Mademoiselle, und sein Sie ruhik! Was gehen Sie an, wie ik spiel? – Gnug, morgen entweder sehn mik wieder Ihro Gnad mit hundert Pistol, oder she mik wieder gar nit – Votre trés-humble, Mademoiselle, votre trés-humble – (Eilends ab.)

DAS FRÄULEIN (das ihm mit Erstaunen und Verdruß nachsieht):

Ich wünsche das letzte, mein Herr, das letzte!

Ei bine, dragii mei prieteni, din ce cauză avem nevoie, propriu-zis, de arta modelării vorbirii, drept artă specială a interpretării dramatice?

Când ne aflăm în faţa unui artist al scenei, nu poate fi vorba de artă dacă stăm în faţa lui cum stăm în faţa unui interlocutor, în viaţa obişnuită. În viaţa obişnuită, stăm în faţa unui interlocutor ascultându-i cuvintele şi fiind prea puţin atenţi la sunetele cuvintelor, la intonaţie, la modelarea vorbirii. Ascultăm, de fapt, în ceea ce priveşte modelarea cuvintelor, modelarea vorbirii, cam la fel cum privim printr-un geam transparent ceea ce se află dincolo

de el. În viaţa obişnuită, cuvântul a devenit transparent, „transaudibil", dacă pot spune astfel. Nu luăm seama la forma, la modelarea lui proprie. Acesta e lucrul pe care trebuie să-l recucerim, în arta reprezentării dramatice, a reprezentării scenice: să auzim din nou cuvântul, să nu mai privim prin cuvânt la fel cum privim pădurea printr-un geam transparent, să nu mai privim prin cuvânt spre ceea ce vrem să înţelegem de la un alt om, spre ceea ce el vrea să ne spună din punctul de vedere al conţinutului, al gândurilor, al sentimentelor ş.a.m.d., ci să auzim cuvântul însuşi, şi, auzind cuvântul, să vieţuim un anumit conţinut. Dar, din cauză că ceea ce ţine de gândire e, de fapt, moartea artei, în momentul în care re-velarea unei realităţi adevărate îmbracă forma gândului, deja s-a terminat cu arta. Ceea ce arta vrea să înfăţişeze trebuie să fie prezent sub formă auditivă, sub formă vizuală.

În arta scenei avem de-a face, totuşi, cu oameni care, firește, gândesc, care simt; iar interpretarea scenică se raportează la oameni. Acesta e principalul. De aceea, tocmai din cauză că trebuie să modelăm cuvântul, vom pierde ceva din fiinţa omului în cuvântul care e modelat artistic, în cuvântul care prezintă pretutindeni o valoare artistică proprie. Aceasta trebuie să vină dintr-o altă direcţie. Şi aceasta poate veni, în arta scenei, numai de la mimică, de la gest.

Dar astfel găsim deja posibilitatea de a trece la ceea ce conduce simpla artă a recitării şi declamării spre arta scenică propriu-zisă, şi de aici decurge necesitatea să existe o adevărată pregătire pentru arta scenei, o adevărată pregătire a actorilor.

În cadrul acestui curs nu poate fi prezentat, aş zice, decât idealul pregătirii profesionale a actorului, în ceea ce priveşte mimica şi gestica. Fiindcă, în condiţiile actuale, cel

care se dedică artei teatrale nu se va putea apropia decât până la o distanţă mai mare sau mai mică de idealul acestei arte. Dar tocmai dacă prezentăm ceea ce ar trebui să existe, de fapt, idealul spre care ar trebui să năzuim, vom găsi şi în condiţii limitate calea apropierii de el, determinată şi ea de condiţiile date.

Aşa că noi ne propunem să răspundem la întrebarea: Cam în ce fel ar trebui să se facă pregătirea unui actor? – Dar aici aş vrea să spun, de la bun început, un lucru care poate să înlăture unele înţelegeri greşite. În ceea ce priveşte arta spectacolului scenic, tocmai din cauză că avem de-a face cu oameni vii şi cu formele lor de exprimare, nu putem proceda altfel, nici chiar când predăm, decât să dăm exemple, adică să dăm îndrumările în aşa fel încât ele să poată fi înţelese ca exemple; nu putem decât să oferim întotdeauna, aş zice, un caz dintre multe altele. Fiindcă tocmai în arta teatrală libertatea artistului trebuie respectată în modul cel mai categoric.

Nu poate fi vorba de a-i da studentului în actorie nişte îndrumări pe care el să le reţină în mod pedant; trebuie să dăm îndrumările, atât cât e necesar, dar lăsându-i studentului libertatea deplină de a modela rolurile, în spiritul unor asemenea îndrumări. În acest sens trebuie înţelese lucrurile pe care am să vi le prezint.

Chiar de la începutul acestor expuneri am atras atenţia asupra faptului că în gimnastica greacă, de exemplu, avem ceva care a fost preluat în mod instinctiv din organizarea umană, cele cinci activităţi sportive: fuga, săritura, trânta, aruncarea discului, aruncarea suliţei, acestea provin, sub o formă intensificată, din ceea ce cere natura umană.

Conform cu evoluţia vieţii moderne, pentru mişcările actuale de gimnastică va fi necesar să se modifice întru

câtva vechile forme [Nota 54]; în esenţă, vom ajunge, totuşi, la o reprezentare adecvată dacă ne vom imagina fuga, săritura, trânta etc., ca fiind însufleţite de spirit, aşa cum erau ele în gimnastica greacă. Fiindcă această gimnastică greacă avea genialitate şi, în felul ei, era artistică şi autentică din punct de vedere spiritual. Bineînţeles, timpul nu ne permite să arătăm acum în ce fel am putea modifica, până la un punct, aceste lucruri, aspectul pe care îl am însă în vedere, în principal, îl veţi sesiza şi dacă îmi voi modela expunerea în aşa fel încât, pur şi simplu, voi folosi cuvintele întrebuinţate pentru gimnastica greacă.

O şcoală pentru actori propriu-zisă ar trebui să înceapă printr-o şcoală de gimnastică organizată în acest spirit grec şi ar trebui să se exerseze temeinic, sub o formă modernă: fuga, săritura, trânta, aruncarea discului sau ceva similar, aruncarea suliţei sau ceva similar. De ce? Nu pentru ca actorul să aibă aceste deprinderi, fiindcă, bineînţeles, eu nu vreau să transform actorul într-un sportiv care să practice asemenea arte. Arta actorului poate să se înnobileze numai dacă nu „reinhardtează" [Nota 55] în direcţia circului, dacă se detaşează de tot ceea ce are legătură cu circul şi se apropie, într-adevăr, de redarea nobilă a poeticului artistic. Când spun că şcoala de actorie trebuie să înceapă cu gimnastica, am în vedere cu totul altceva. Esenţialul e aici ca, prin gimnastică, actorul să înveţe ca modelarea cuvântului să devină pentru el ceva de la sine înţeles. Ea trebuie să devină ceva instinctiv.

Dar trebuie să devină instinctive, de asemenea, mimica, gestica; mai ales ele. Ele, pe de o parte, nu trebuie să fie naturaliste, trebuie să aibă stil, să fie artistice, trebuie să acţioneze, ca să zic aşa, din lumea spirituală; dar actorului trebuie să-i devină la fel de firești cum îi e omului

obişnuit felul său de a fi în viaţa de toate zilele, dacă nu e cochet, dacă nu e un fante vanitos, ci se poartă aşa cum o cere o naturaleţe de la sine înţeleasă. Tot aşa, actorului trebuie să-i devină firească modelarea artistică a cuvântului, a gestului, a fizionomiei. Într-un anumit sens, în învăţarea conştientă trebuie să se amestece, deci, o trăire instinctivă, altfel aceste lucruri nu vor deveni fireşti, ci vor părea întotdeauna artificiale.

Dacă actorul învaţă să fugă într-un mod artistic, el va învăţa să meargă pe scenă în aşa fel încât mersul său va articula cuvântul. Fugă : Mers.

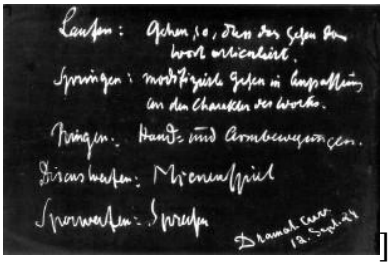


Tabla 11

Fugă : Mers, în aşa fel încât mersul să articuleze cuvântul.

Fiindcă, vedeţi dvs., tot ceea ce urmează să fie sesizat de intelectul spectatorului, tot ceea ce nu trebuie să fie auzit în cuvântul modelat, trebuie înţeles din gest, din mimică.

Ceea ce actorul rosteşte, trebuie să ascultăm. Ceea ce actorul face, trebuie să înţelegem cu un anumit instinct: gestul, jocul mimicii. Aici intelectul are voie să se apropie, fiindcă n-o face în viaţa obişnuită, cel puţin, n-o face înţelegând, fiindcă aici poate să intervină elementul artistic.

Prin sărituri se poate învăţa acel mers caracteristic scenei, modificat, care cere ca, la un pasaj oarecare, să ne deplasăm încet, sau să mergem repede, învăţăm asemenea

lucruri în mod instinctiv, adaptându-ne la acele modelări ale cuvintelor pe care, în cursul acestor conferinţe, le-am desemnat drept caracter tăios al cuvintelor, plinătate a cuvintelor, contragere lentă a cuvintelor, drept ceea ce e un staccato măsurat scurt, dur, blând. Pe scenă, toate acestea trebuie însoţite în mod corespunzător prin mersul modificat. Nici cel care vorbeşte pe scenă, nici cel care ascultă nu poate să meargă oricum. Cu privire la viteza mersului trebuie să învăţăm în mod just mersul rapid şi mersul lent, sau acea încetinire extremă care e statul pe loc, în funcţie de ceea ce, în cuvânt, e tăios sau plin, mişcare tărăgănată sau ceva dur sau ceva blând. Toate acestea se învaţă în mod instinctiv, prin sărituri. Dacă facem sărituri, învăţăm mersul modificat, adaptat la caracterul cuvintelor.

Sărituri: Mers modificat, prin adaptare la caracterul cuvintelor.

Într-un anumit sens, e un mister al naturii umane – în măsura în care această natură umană trebuie să intre în arta actorului – faptul că ne putem însuşi asemenea lucruri în mod instinctiv, prin sărituri. Un asemenea lucru, bineînţeles, nu poate fi dovedit, el trebuie trăit. Şi îl trăim atunci când îl facem. Puteţi fi siguri că, în viaţă, anumite lucruri trebuie învăţate în mod practic, în contact cu viaţa, teoretizările n-au nici o valoare.

Prin trântă se învaţă cel mai bine, în mod instinctiv, ce fel de mişcări ale mâinilor şi braţelor trebuie să facem în timp ce vorbim. Acest lucru se învaţă prin trântă.

Trântă: Mişcările mâinilor şi ale braţelor.

Prin aruncarea discului, când simţul văzului se exersează spre a privi în urmă, la ceea ce a făcut, spre a se acomoda cu direcţia ţintei şi cu întreg drumul parcurs de obiectul aruncat, spre a se acomoda şi cu mişcarea mâinii înseşi; prin aruncarea discului, oricât de paradoxal ar suna,

învăţăm jocul mimicii; jocul obişnuit al mimicii, stăpânirea muşchilor pentru jocul mimicii, se învaţă prin aruncări. Poate şi aruncarea mingii sau alt fel de aruncare, dar eu îi dau numele folosit de greci – aruncarea discului.

Aruncarea discului: Jocul mimicii.

Iar lucrul cel mai paradoxal, care nu poate fi dovedit în nici un fel, care trebuie vieţuit – se poate exersa şi cu beţe, în loc de suliţe, dar aşa ceva ar trebui să se facă neapărat -: prin aruncarea suliţei, învăţăm să vorbim. Vreau să spun că, prin aruncarea suliţei, vorbirea dobândeşte acel firesc prin care ea acţionează ca vorbire, nu ca expresie a gândurilor, ci ca vorbire. De aceea, actorul trebuie să înveţe ceva şi prin aruncarea unor asemenea obiecte, băţ sau suliţă. Fiindcă felul cum trebuie să fim atenţi lăuntric scoate vorbirea din sfera simplului intelect, introducînd-o în sfera organelor vorbirii şi a procesului modelator. Aruncarea suliţei e în mod direct baza vorbirii.

Aruncarea suliţei: Vorbire.

Toate acestea, bineînţeles, în modul cel mai general. Se adaugă apoi lucrurile speciale despre care am discutat deja. Dar, dacă e să procedăm într-un mod cu adevărat metodic, esenţialul este să trezim o înţelegere instinctivă pentru ceea ce a fost spus în ultimele ore de curs tocmai cu privire la modelarea vorbirii prin aruncarea unor obiecte de formă ascuţită, cum e băţul sau suliţa. Dacă aici, în sală, am avea numai oameni care au exersat un timp mai îndelungat aruncarea suliţei, auditorii n-ar avea nici o îndoială cu privire la adevărul spuselor mele. Asemenea lucruri nu pot fi dovedite în mod teoretic, ci numai prin antrenarea celui care trebuie să şi le însuşească. Antrenamentul ocult just pentru a înţelege cum trebuie să vorbească un actor este aruncarea suliţei.

Vedeţi, deci, cum trebuie să fie concepută o asemenea şcoală pregătitoare pentru arta teatrului. Dacă ne vom apropia de personalitatea umană care apare drept subiect artistic în acest fel, în spiritul totalităţii, nu vom lua aspectele de detaliu, despre care va fi vorba mai departe, în mod pedant, drept indicaţii, ci le vom lua drept îndemnuri de a exersa. De fapt, în arta actorului totul trebuie să se bazeze pe asemenea îndemnuri, pentru ca cel ce vrea să devină actor să aibă o cât mai mare libertate de a face ceea ce a învăţat, fie aşa cum a învăţat, fie altfel, în acelaşi spirit.

Lucrul cel mai important care trebuie înţeles în ceea ce priveşte interpretarea actoricească e acesta: pe scenă nu poate să existe nici măcar timp de o clipă un actor care să nu aibă nimic de făcut. Nu e voie ca pe scenă să se afle vreun actor care nu face nimic. E un moment prost, nereuşit acela în care unul dintre ei vorbeşte, iar alţi câţiva, aflaţi şi ei pe scenă, pentru că aşa e textul, stau gură-cască, după cum se spune, adică nu fac nimic. Cel care vorbşte, ei bine, el vorbeşte; ceilalţi, care ascultă, trebuie să trăiască în fiecare moment ceea ce spune colegul lor. Nici unul nu are voie să stea degeaba. Dacă pe scenă se află patru actori, şi unul dintre ei vorbeşte, ceilalţi trei trebuie să joace împreună cu el, prin mimică şi gesturi.

Sarcina unei arte regizorale adevărate, autentice, care trebuie să creeze imaginea scenică, este aceea de a avea grijă ca pe scenă să nu se afle niciodată un actor care nu face nimic. Dacă un actor vrea să stea pe scenă şi doar să asculte, dacă n-ar vrea să şi interpreteze ascultând, aceasta ar fi, din punct de vedere artistic, o greşeală. Ascultarea, făcută cu întreaga trăire interioară a ascultării, nu trebuie să fie o ascultare reală, naturalistă, ci o ascultare-interpretare. Totul trebuie să se reverse în interpretare. Pentru aceasta, e necesar să ne adâncim în ceea ce este un

gest posibil, just, care însoţeşte modelarea cuvântului. Naturalismul pe scenă face impresia unui joc de păpuşi. În ultimele decenii, tocmai când se credea că oamenii de sus, de pe scenă, sunt în stare să creeze iluzia realităţii naturaliste, în receptarea artistică exista impresia unui joc de păpuşi, opus acesteia. De aceea, trebuie dezvoltat simţul interior prin care putem percepe anumite corelaţii între mimică, gest şi cuvântul rostit, drept conţinut.

Când un om trebuie să spună pe scenă un lucru care vrea să aibă caracter intim, spectatorul trebuie să poată simţi că în pasajul respectiv e exprimat un lucru făcut pentru o comunicare intimă. El n-ar simţi niciodată aşa ceva dacă dvs. aţi rosti pe scenă un pasaj cu caracter intim şi, în acest timp, v-aţi deplasa spre spatele scenei. Dar va simţi că e vorba de o comunicare intimă dacă veţi face în aşa fel încât să mergeţi din fundalul scenei spre avanscenă. Când vreţi să exprimaţi pe scenă ceva cu caracter intim, principalul este să vă deplasaţi din spate în faţă, din fundul scenei spre rampă.

Uneori, din motive bizare, aceste lucruri sunt nesocotite. Am cunoscut un actor excelent, care era cu adevărat extraordinar din multe puncte de vedere, dar care nu voia să înveţe nimic. Asta nu-i plăcea, vreau să spun că nu voia să-şi înveţe rolurile. De aceea, îi făcea multe necazuri regizorului, fiindcă obişnuia să spună: Copii, vă puteţi deplasa şi aşeza unde vreţi, eu o să stau aici! – Căci acolo se afla cuşca sufleurului şi el nu se clintea de lângă aceasta. În rest, era un actor excelent. Esenţialul e, deci, ca actorul să fie, într-adevăr, cufundat total, cu trăirea lui, în artă.

Să presupunem însă că avem pe scenă un mic grup de oameni, cărora le comunicăm ceva, un lucru care nu are un caracter intim, ci vrea să fie o comunicare. Atunci,

spectatorul trebuie să aibă următoarea impresie: Acest lucru pătrunde în cei ce stau pe scenă şi ascultă. – Despre felul cum se comportă ei, cei care ascultă, voi mai vorbi; acum trebuie să privim lucrurile din cealaltă direcţie, a celui care vorbeşte. Dacă pe scenă am în jurul meu un grup de oameni şi vreau ca spectatorul să aibă impresia că membrii acestui grup, cărora le vorbesc, primesc în sufletele lor spusele mele, atunci eu trebuie să mă deplasez uşor, în cadrul grupului, spre spatele scenei. Şi atunci, din perspectiva spectatorului, acest spectator va avea impresia că ei înţeleg exact spusele mele.

Dar dacă dvs. treceţi prin mulţimea pe care o aveţi în faţa dvs., îndreptându-vă spre spectator, spectatorul va avea impresia: toate acestea le trec pe lângă urechi, ei nu înţeleg nimic.

Aici începe cu adevărat tehnica interioară de a construi imaginea scenică. Acestea sunt elementele din care trebuie plăsmuită imaginea scenică. Când vedem azi reprezentarea unei lucrări de artă dramatică, nu ne putem apropia cu adevărat de ea, din cauză că în permanenţă unul dintre actori îşi aprinde o ţigară, trage din ea, celălalt îşi aprinde şi el o ţigară, şi aprinderea ţigărilor trece drept măiestrie deosebită a celor care creează imaginea scenică.

Ba am văzut chiar că oamenilor le plac scenele care încep prin faptul că cineva intră în scenă, şi, pe cât posibil, mult timp nu spune absolut nimic, alungă cu desăvârşire cuvântul în ultimul plan. Se aşează, de fapt, se tolăneşte pe scaun, îşi scoate alene o cizmă, spre a sugera în mod naturalist faptul că s-a întors acasă destul de târziu, îşi pune un papuc – încă n-a scos nici un cuvânt –, îşi scoate cealaltă cizmă, îşi pune celălalt papuc – nici acuma n-a rostit nici un cuvânt. Apoi îşi scoate haina, face câţiva paşi prin cameră, aşa cum face seara un om care-şi scoate haina.

Acum îşi pune pijamaua, se duce spre alcov şi-l încălzeşte, ca să nu-i fie frig. Încă n-a spus nici un cuvânt. Acuma se pregăteşte – ei bine, să facă ceva, un lucru pe care-l face un om după ce şi-a îmbrăcat pijamaua. Între scosul cizmelor şi mersul la culcare se pot întâmpla diferite lucruri – dar pentru un asemenea joc al mimicii, al gesturilor, nu e necesară nici o pregătire specială, ci doar convingerea că ştim cum fac oamenii când sunt la ei acasă şi un pic de insolenţă, pentru a ne şi arăta pe scenă făcând aceste lucruri. Nu e nevoie de nimic altceva. Bineînţeles că asta nu duce la o adevărată artă teatrală. Duce uneori la lucruri groaznice. Dacă se întâmplă, apoi, ca actorii să nu fi văzut niciodată în viaţa lor ceva ce trebuie să interpreteze în mod naturalist, iese ceva groaznic. Am văzut, de exemplu, cu puţin timp în urmă, un spectacol în care e înfăţişată o scenă la curte. Puteai vedea din jocul actorilor că nici unul nu văzuse vreodată o curte regală!

Vedeţi dvs., e necesar să aducem în faţa sufletului aceste lucruri, ca să ne formăm un simţ pentru felul în care ele trebuie făcute, ca să fie artistice. Şi e adevărat că poetul care e un artist autentic şi actorul autentic se vor întâlni în acelaşi mod de a gândi şi simţi. Studiaţi dramele cele mai importante ale lui Goethe, ca să vedeţi dacă ele conţin multe indicaţii scenice pentru ceea ce are de făcut actorul. Cât mai puţine! Cercetaţi din acest punct de vedere dramele „Tasso" sau „Iphigenia" – aici actorului i se lasă libertatea necesară. Şi aşa e bine: în epoca în care a avut de-a face cu câţiva actori foarte buni, *Goethe* a învăţat multe lucruri, nu numai prin elanul interior, care, desigur, exista din abundenţă, ci şi prin relaţiile cu actorii. *Corona Schröter* [Nota 56] ar fi spus, dacă Goethe i-ar fi dat indicaţii care să meargă până la detaliu, cum vor s-o facă

unii autori moderni: Na, domnule consilier secret, din asta n-o să iasă nimic, eu o să fac aşa cum îmi cade mie bine.

Vedem însă că tocmai poeţii moderni ai scenei dau uneori indicaţii lungi de mai multe pagini. E groaznic să citeşti aceste piese, fiindcă un om cu bun simţ tot nu va citi indicaţiile de scenă, dacă va avea în faţă cartea respectivă. Aceste indicaţii trebuie să decurgă, pentru fantezia cititorului, din ceea ce se spune.

Azi există cu adevărat piese de teatru în care găsim indicaţii de mai multe pagini şi între ele, mai apare şi câte o pagină de text. Comparaţi aceste lucrări cu „Tasso" sau „Iphigenia". Tocmai studiind asemenea fenomene vedem declinul artei teatrale şi în ceea ce-i priveşte pe autorii dramatici.

Ceea ce actorul are de făcut trebuie să trăiască în instinctul său. Dacă el primeşte indicaţii stricte cu privire la ceea ce are de făcut, jocul său va fi artificial. Numai că în instinctul actorului pot fi introduse multe lucruri.

Imaginaţi-vă că aici e scena, iar acolo sala de spectacol (vezi desenul). Spectatorul şade acolo şi are doi ochi. Dacă n-ar avea aceşti doi ochi, actorului nu i-ar folosi la nimic întregul joc al mimicii şi nici întreaga artă a gesturilor. Dar aceşti doi ochi nu sunt ceva mort, de care putem să nu ţinem seama, ci sunt ceva viu. În aceşti doi ochi zace mult din lucrurile care trebuie să aibă loc sus pe scenă, fiindcă aceste lucruri trebuie înţelese.

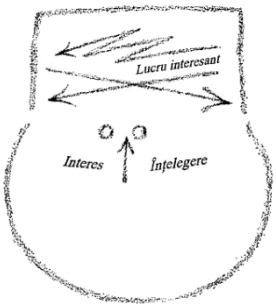


(Tabla 12)

Caracteristic pentru cei doi ochi ai noştri e faptul că ei nu sunt la fel, în ceea ce priveşte percepţia. În viaţa şi în ştiinţa obişnuită, acestui lucru nu i se acordă, bineînţeles, nici o importanţă; dar ei nu sunt la fel. Ochiul drept e educat mai mult spre a înţelege, când priveşte ceva; ochiul stâng e făcut mai mult pentru a avea interes afectiv faţă de ceea ce privim.

Spectatorul stă aşa, în raport cu scena: (vezi desenul)

Presupuneţi acum că aveţi în piesă un anumit pasaj şi că vi se pare deosebit de important şi trebuie să vă pară important, din cauza intenţiei artistice, să captivaţi cu acest pasaj interesul spectatorului; în acest caz, dacă sunteţi actor, va trebui să vă deplasaţi de la dreapta spre stânga – din perspectiva spectatorului. Atunci, privind din această direcţie / , ochiul va primi impresia că e ceva interesant. Dacă acest pasaj e mai lung, veţi face bine, fiindcă e voie ca interesul să scadă puţin, să-l lăsaţi pe actor să se deplaseze şi înapoi.



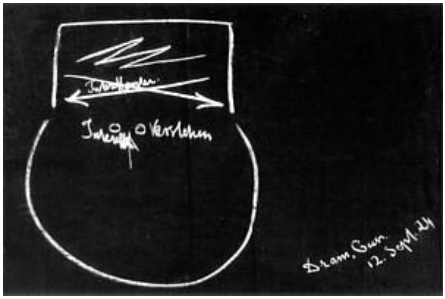


Tabla 12

Acest lucru ni-l dictează, pur şi simplu, ochii.

Dacă am însă un pasaj prin care vreau să trezesc mai puţin interesul afectiv, dacă vreau să acţionez mai ales asupra minţii spectatorului, doar asupra înţelegerii sale, dacă vrem să expunem o problemă – lucru care apare foarte des într-o lucrare dramatică –, va trebui să facem drumul invers: \ actorul trebuie să meargă în acest fel: de la stânga la dreapta.

Aceste lucruri trebuie să fie cunoscute. Trebuie să se ştie cât e de deranjant dacă printr-un pasaj oarecare din dramă ceva trebuie să trezească interesul şi actorul se deplasează aşa: \ Nu se va trezi nici un interes.

Interesul e trezit dacă actorul se deplasează în acest fel. Aşa stau lucrurile. Aceste lucruri trebuie simţite, cum, în general, în artă, lucrurile trebuie simţite.

Şi dacă suntem în stare să privim astfel lucrurile, vom putea crea imaginea scenică, în deplină libertate, în acest spirit. Să presupunem că într-o dramă cineva aduce un mesaj. Dacă-l pun pe actorul respectiv să sosească foarte încet, cu braţele lăsate în jos, şi apoi, când ajunge în faţa celui căruia trebuie să i se adreseze, îl pun să înceapă să vorbească – nu povestesc toate acestea din cauză că vreau să născocesc ceva în această direcţie, ci fiindcă le-am văzut în realitate, şi încă foarte des –, în acest caz, din punct de

vedere artistic, pentru spectator, nu va fi adus nici un mesaj! E adus un mesaj atunci când cel care-l aduce începe să vorbească, dacă se poate, deja din depărtare, şi anume, cu glas tare, mai tare decât ceilalţi interpreţi, când începe să vorbească deja din depărtare. Când aduce apoi mesajul mai aproape, când vine mai aproape, e bine să-şi dea cu îndemânare capul pe spate. Prin aceasta se creează impresia că el cunoaşte foarte bine conţinutul mesajului.

Dacă e un mesaj îmbucurător, la aceasta se adaugă faptul că el îşi resfiră degetele în afară: mâna dreaptă. Tot ceea ce spun aici în legătură cu un mesaj, se referă la un mesaj îmbucurător.

Dacă e vorba de o veste tristă, trebuie să ne comportăm altfel. În acest caz, esenţialul este să sosim, în orice caz, cu pas şovăielnic, dar apoi să ne oprim în mod vizibil pe loc şi să prezentăm vestea cu degetele strânse – actorul are, bineînţeles, destulă libertate –, dar nu aşa: mâinile încrucişate pe piept.

Acestea sunt lucrurile în care trebuie să ne transpunem treptat, prin exerciţiu. Sunt doar nişte exemple. Şi ele trebuie înţelese ca exemple, nu ca indicaţii. Întreaga pregătire actoricească are la bază faptul că primim această pregătire numai sub formă de sfat, de îndemn, de îndrumare, astfel încât, în cadrul pregătirii, studentul să fi văzut un caz, care poate lua formele cele mai variate.

De aici vom continua mâine.

CONFERINȚA A IX-A
Stilul în gest

Dornach, 13 septembrie 1924

Vă prezentăm azi o exemplificare din Goethe, care, ca atare, ca exemplificare, poate ilustra unele dintre lucrurile discutate deja în cadrul acestor expuneri. După cum ați văzut când au fost prezentate cele două „Iphigenii", Goethe a vieţuit mai întâi arta dramatică sub forma care a ajuns până la o anumită definitivare, în „Götz von Berlichingen", precum şi în anumite pasaje din partea I-a dramei „Faust". Aici, Goethe a creat, de fapt, pornind de la simţirea în proză, încă nu de la modelarea propriu-zis artistică a vorbirii.

Prima variantă a „Iphigeniei", care poate fi numită „Iphigenia" germană, el a modelat-o, spre deosebire de „Iphigenia" romană, creată mai târziu, în aşa fel încât în ea iese puternic în evidenţă modelarea în proză, care, datorită simţului său poetic, a luat-o apoi spre elementul ritmic.

Propriu-zis, de-abia în cursul călătoriei prin Italia a ajuns Goethe să înţeleagă ce este modelarea vorbirii. În contact cu arta italiană, el a simţit în ce fel acţionează asupra unui material forţele omului care modelează artistic. El şi-a croit drum cu întreaga sa energie interioară spre acest artistic pur. Şi de aceea a simţit apoi nevoia – faţă de materialele care permiteau acest lucru – să le dea o formă nouă, cu totul în spiritul modelării vorbirii.

A realizat acest lucru în mod excelent cu materialul dramelor „Iphigenia" şi „Tasso". Şi în „Tasso" a reuşit să modeleze cu mare forţă originară întreaga dramă, din punctul de vedere al artei modelării vorbirii. Aşa că, probabil, nu există pe acest tărâm nici o altă lucrare în cazul căreia să se fi încercat în mod atât de conştient să se

elaboreze opera dramatică în cadrul artei modelării vorbirii.

Veţi fi văzut, din ceea ce am spus, că toate acestea încă nu sunt suficiente pentru ca o lucrare dramatică să fie ceva împlinit, aţi văzut că trebuie să se adauge mimica, gestica, fiindcă intelectul spectatorului, care trebuie să se dezvolte şi din punct de vedere artistic, privind, trebuie să aibă şi gestul, pe lângă ceea ce i se oferă prin faptul că aude cuvântul.

E un aspect care, în perioada în care a elaborat „Iphigenia" romană şi „Tasso", încă nu-i devenise clar lui Goethe, în sensul deplin al cuvântului, şi anume faptul că gestul, mimica trebuie să constituie această altă latură, această întregire.

Din acest motiv, „Tasso" e atât de mult o lucrare dramatică în care, aş zice, modelarea vorbirii e totul. Totul decurge chiar din modelarea vorbirii.

Dar ia încercaţi să vă imaginaţi că trebuie să regizaţi drama „Tasso". Dacă veţi începe să transpuneţi în imaginea scenică o scenă după alta, veţi avea posibilitatea să faceţi aşa sau aşa, dar nu prea veţi avea posibilitatea de a modifica modelarea vorbirii în sensul mai multor forme. Ea e ceva desăvârşit în sine, din punct de vedere artistic. Dar imaginea scenică propriu-zisă o veţi putea modela, în primă instanţă, în cele mai variate feluri.

Tocmai în cazul lui „Tasso" vă veţi izbi, ca regizori, de o dificultate, aş zice, insurmontabilă; şi anume, acolo unde Tasso se face el însuşi nesuferit în ochii prinţesei, în scena unde el face un lucru prin care întreaga dramă îşi pierde direcţia. Aici, regizorul ajunge în situaţia de a nu mai şti ce să-i pună pe actori să facă. Nu poate să treacă de acel pasaj. Încercaţi o dată, cu toate lucrurile care sunt necesare din punct de vedere artistic pentru scenă, să treceţi de acest

pasaj, în calitate de regizori. Nu veţi putea trece de el. Şi asemenea lucruri trebuie ştiute, dacă vrem să cultivăm arta teatrului în mod just. Veţi ajunge să faceţi un lucru oarecare, pentru a scăpa de această dificultate. Dar nu veţi găsi nici o posibilitate de a da o modelare artistică lucrurilor care ar trebui făcute, propriu-zis, în acel loc. Şi de aici se vede că Goethe n-a găsit posibilitatea de a trece, în domeniul artei dramatice, de la arta modelării vorbirii la drama totală, care trăieşte şi urzeşte pe scenă.

Acest lucru e important; trebuie să ne spunem acest lucru. Şi el se vede din evoluţia pe care a parcurs-o Goethe în continuare. Se vede. Fiindcă, vedeţi dvs., în „Iphigenia" şi în „Tasso", Goethe a reuşit să trăiască în arta modelării vorbirii, ca artist, sub forma cea mai desăvârşită şi, din acest punct de vedere, cele două drame sunt inegalabile.

Dar Goethe ştia foarte bine, desigur, că lucrurile ar trebui să evolueze în continuare. Şi pentru „Faust" el a creat, în Italia, tot felul de scene, dar ele n-au luat un caracter roman. Scena intitulată „Bucătăria vrăjitoarelor" a fost creată, de exemplu, în Italia. Dar ea are un caracter cu totul nordic, un caracter foarte gotic, în sensul vechi al cuvântului. În acest caz, el a fost nevoit să se smulgă din întreaga ambianţă italiană, s-o uite şi să devină, în timp ce crea această scenă, un om absolut nordic. Acest lucru reiese şi din corespondenţa sa. Materialul dramei „Faust" n-a oferit posibilităţile pe care i le dăduseră „Iphigenia" şi „Tasso".

Dar să mergem mai departe. Goethe a început să scrie apoi piesa „Fiica naturală". Aici el a vrut să iasă înspre imaginea scenică, să iasă afară din sfera simplei modelări a vorbirii şi să intre în domeniul imaginii scenice. Din trilogia pe care o plănuise a luat naştere doar prima parte, Goethe n-a reuşit s-o termine. Tot ceea ce a început mai târziu a

rămas doar un torso, un fragment. Chiar extraordinara „Pandora" – vedem aici ceva copleşitor, aşternut pe hârtie dintr-o singură suflare – a rămas un fragment. L-a terminat doar pe „Faust"; dar l-a terminat în aşa fel încât această dramă e reuşită numai din punctul de vedere al modelării vorbirii; tot restul a fost luat de el din tradiţie. Ultimul tablou grandios l-a căutat, în mod absolut intenţionat, în tradiţie, l-a preluat din tradiţia catolicizantă, din imaginaţia catolicizantă. Nu l-a găsit în lăuntrul propriului suflet.

Avem de-a face aici, bineînţeles, cu o onestitate extraordinară a lui Goethe, care constă în faptul că l-a terminat numai pe „Faust" – şi pe acesta, în mod absolut evident, din cauza unei anumite neputinţe – şi că a renunţat să mai lucreze la celelalte creaţii dramatice ale sale, la care nu putea proceda în acest fel, fiindcă ar fi trebuit să le rescrie aproape în întregime. Un artist lipsit de onestitate le-ar fi terminat. Reuşim să terminăm unele lucrări, firește, dacă nu suntem în măsură să ne adâncim în fundamentele activităţii creatoare, în Arhaii activităţii creatoare. În acest caz, reuşim, firește, să terminăm multe lucrări.

S-au găsit, de exemplu, cele mai diferite personalităţi care au vrut să termine drama lui *Schiller* „Demetrius", dar asta nu este, câtuş de puţin, un proces de creaţie artistică, o evoluţie artistică. Totuşi, spre aceasta trebuie să ne îndreptăm din nou privirile, în epoca prezentă; trebuie să ne-o însuşim din temelii. Oamenii trebuie să simtă din nou în mod artistic. De mult timp ei nu mai sunt în stare s-o facă. Au rămas nişte tradiţii, care s-au transmis de-a lungul generaţiilor. Dar facultatea de a simţi artistic trebuie să reapară, în lumea civilizată, de-abia de acum înainte. Arta spectacolului de teatru va putea face cel mai mult în acest sens, fiindcă ea poate lua în stăpânire în mod nemijlocit

această relaţie vie dintre ceea ce are loc pe scenă şi spectatori, lumea spectatorilor. Dacă nu vom face acest lucru, nu vom putea progresa.

Ca să vă arătăm, sau, cel puţin, să vă aducem în faţa sufletelor – cunoaşteţi cu toţii, desigur, drama „Tasso" – faptul că, la Goethe, în perioada de apogeu a forţei sale creatoare dramatice, întreaga creaţie dramatică era pătrunsă de arta modelării vorbirii, am vrea să vă prezentăm prima scenă din „Tasso". D-na Dr. Steiner va recita, deci, prima scenă din „Tasso".

Doamna Dr. Steiner: Aş vrea să vă amintesc decorul: Un colţ de grădină, împodobit cu busturile unor poeţi epici. În faţa scenei, în dreapta, Vergilius, în stânga, Ariosto.

Prinzessin. Leonore.

Du siehst mich lachelnd an, Eleonore,
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.

PRINZESSIN: Was hast du? laß es eine Freundin wissen!
Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.

Ja, meine Fürstin, mit Vergnügen seh' ich
Uns beide hier so ländlich ausgeschmückt.
Wir scheinen recht beglückte Schäferinnen
Und sind auch wie die Glücklichen beschäftigt.

LEONORE: Wir winden Kränze. Dieser, bunt von Blumen,
Schwillt immer mehr und mehr in meiner Hand;
Du hast mit höherm Sinn und größerm
Herzen den zarten schlanken Lorbeer dir

gewählt.

Die Zweige, die ich in Gedanken flocht,
Sie haben gleich ein würdig Haupt gefunden:

PRINZESSIN: Ich setze sie Virgilen dankbar auf.
(Sie kränzt die Herme Virgils)

So drück' ich meinen vollen frohen Kranz
Dem Meister Ludwig auf die hohe Stirne. –

LEONORE: (Sie kränzt Ariostens Herme)
Er, dessen Scherze nie verblühen, habe
Gleich von dem neuen Frühling seinen Teil.

Mein Bruder ist gefällig, daß er uns
In diesen Tagen schon aufs Land gebracht;
Wir können unser sein und stundenlang
Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen.

PRINZESSIN: Ich liebe Belriguardo, denn ich habe
Hier manchen Tag der Jugend froh durchlebt,
Und dieses neue Grün und diese Sonne
Bringt das Gefühl mir jener Zeit zurück.

Ja, es umgibt uns eine neue Welt!
Der Schatten dieser immer grünen Bäume
Wird schon erfreulich. Schon erquickt uns wieder
Das Rauschen dieser Brunnen, schwankend wiegen

LEONORE: Im Morgenwinde sich die jungen Zweige.
Die Blumen von den Beeten schauen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an.
Der Gärtner deckt getrost das Winterhaus
Schon der Zitronen und Orangen ab.
Der blaue Himmel ruhet über uns,

Und an dem Horizonte löst der Schnee
Der fernen Berge sich in leisen Duft.

PRINZESSIN: Es wäre mir der Frühling sehr willkommen,
Wenn er nicht meine Freundin mir entführte.

LEONORE: Erinnre mich in diesen holden Stunden,
Fürstin, nicht, wie bald ich scheiden soll.

PRINZESSIN: Was du verlassen magst, das findest du
In jener großen Stadt gedoppelt wieder.

Es ruft die Plicht, es ruft die Liebe mich
Zu dem Gemahl, der mich so lang' entbehrt.
Ich bring' ihm seinen Sohn, der dieses Jahr
So schnell gewachsen, schnell sich ausgebildet,

LEONORE: Und teile seine väterliche Freude.
Groß ist Florenz und herrlich, doch der Wert
Von allen seinen aufgehäuften Schätzen
Reicht an Ferraras Edelsteine nicht.
Das Volk hat jene Stadt zur Stadt gemacht,
Ferrara ward durch seine Fürsten groß.

PRINZESSIN: Mehr durch die guten Menschen, die sich hier
Durch Zufall trafen und zum Glück verbanden.

Sehr leicht zerstreut der Zufall, was er sammelt.

LEONORE: Ein edler Mensch zieht edle Menschen an
Und weiß sie festzuhalten, wie ihr tut.
Um deinen Bruder und um dich verbinden
Gemüter sich, die euer würdig sind,
Und ihr seid eurer großen Väter wert.

Hier zündete sich froh das schöne Licht
Der Wissenschaft, des freien Denkens an,
Als noch die Barbarei mit schwerer Dämmrung
Die Welt umher verbarg. Mir klang als Kind
Der Name Herkules von Este schon,
Schon Hippolyt von Este voll ins Ohr.
Ferrara ward mit Rom und mit Florenz
Von meinem Vater viel gepriesen!
Oft Hab' ich mich hingesehnt; nun bin ich da.
Hier ward Petrarch bewirtet, hier gepflegt,
Und Ariost fand seine Muster hier.
Italien nennt keinen großen Namen,
Den dieses Haus nicht seinen Gast genannt.
Und es ist vorteilhaft, den Genius
Bewirten: gibst du ihm ein Gastgeschenk,
So läßt er dir ein schöneres zuriick.
Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder.

PRINZESSIN:
Dem Enkel, wenn er lebhaft fühlt wie du.
Gar oft beneid' ich dich um dieses Glück.
Das du, wie wenig andre, still und rein
Genießest. Drängt mich doch das volle Herz,
Sogleich zu sagen, was ich lebhaft fühle;
Du fühlst es besser, fühlst es tief und –

LEONORE:
schweigst.
Dich blendet nicht der Schein des Augenblicks,
Der Witz besticht dich nicht, die Schmeichelei
Schmiegt sich vergebens künstlich an dein

Ohr;
Fest bleibt dein Sinn und richtig dein Geschmack,
Dein Urteil grad, stets ist dein Anteil groß
Am Großen, das du wie dich selbst erkennst.

Du solltest dieser höchsten Schmeichelei

PRINZESSIN: Nicht das Gewand vertrauter Freundschaft leihen.

Die Freundschaft ist gerecht, sie kann allein
Den ganzen Umfang deines Werts erkennen.
Und laß mich der Gelegenheit, dem Glück

LEONORE: Auch ihren Teil an deiner Bildung geben,
Du hast sie doch, und bist's am Ende doch,
Und dich mit deiner Schwester ehrt die Welt
Vor allen großen Frauen eurer Zeit.

Mich kann das, Leonore, wenig rühren,
Wenn ich bedenke, wie man wenig ist,
Und was man ist, das blieb man andern schuldig.
Die Kenntnis alter Sprachen und des Besten,
Was uns die Vorwelt ließ, dank' ich der Mutter;
Doch war an Wissenschaft, an rechtem Sinn

PRINZESSIN: Ihr keine beider Töchter jemals gleich;
Und soll sich eine ja mit ihr vergleichen,
So hat Lucretia gewiß das Recht.
Auch, kann ich dir versichern, hab' ich nie
Als Rang und als Besitz betrachtet, was
Mir die Natur, was mir das Glück verlieh.
Ich freue mich, wenn kluge Manner sprechen,
Daß ich verstehen kann, wie sie es meinen.

Es sei ein Urteil über einen Mann
Der alten Zeit und seiner Taten Wert;
Es sei von einer Wissenschaft die Rede,
Die, durch Erfahrung weiter ausgebreitet,
Dem Menschen nützt, indem sie ihn erhebt;
Wohin sich das Gespräch der Edlen lenkt,
Ich folge gern, denn mir wird leicht, zu folgen.
Ich höre gern dem Streit der Klugen zu,
Wenn um die Kräfte, die des Menschen Brust
So freundlich und so fürchterlich bewegen,
Mit Grazie die Rednerlippe spielt;
Gern, wenn die fürstliche Begier des Ruhms,
Des ausgebreiteten Besitzes, Stoff
Dem Denker wird, und wenn die feine Klugheit,
Von einem klugen Manne zart entwickelt,
Statt uns zu hintergehen, uns belehrt.

LEONORE:

Und dann, nach dieser ernsten Unterhaltung,
Ruht unser Ohr und unser innrer Sinn
Gar freundlich auf des Dichters Reimen aus,
Der uns die letzten lieblichsten Gefühle
Mit holden Tönen in die Seele flößt.
Dein hoher Geist umfaßt ein weites Reich,
Ich halte mich am liebsten auf der Insel
Der Poesie in Lorbeerhainen auf.

PRINZESSIN:

In diesem schönen Lande hat man mir
Versichern wollen, wächst vor andern Bäumen
Die Myrthe gern. Und wenn der Musen gleich
Gar viele sind, so sucht man unter ihnen
Sich seltner eine Freundin und Gespielin,

Als man dem Dichter gern begegnen mag,
Der uns zu meiden, ja, zu fliehen scheint,
Etwas zu suchen scheint, das wir nicht kennen
Und er vielleicht am Ende selbst nicht kennt.
Da wär' es denn ganz artig, wenn er uns
Zur guten Stunde träfe, schnell entzückt
Uns für den Schatz erkennte, den er lang'
Vergebens in der weiten Welt gesucht.

Ich muß mir deinen Scherz gefallen lassen,
Er trifft mich zwar, doch trifft er mich nicht tief.
Ich ehre jeden Mann und sein Verdienst,
Und ich bin gegen Tasso nur gerecht.
Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
LEONORE: Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts,
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen;
Er scheint sich uns zu nahn, und bleibt uns fern;
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Du hast den Dichter fein und zart
PRINZESSIN: geschildert,
Der in den Reichen süßer Träume schwebt.

Allein, mir scheint auch ihn das Wirkliche
Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.
Die schönen Lieder, die an unsern Bäumen
Wir hin und wieder angeheftet finden,
Die, goldnen Äpfeln gleich, ein neu Hesperien
Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle
Für holde Früchte einer wahren Liebe?

Ich freue mich der schönen Blätter auch.
Mit mannigfalt'gem Geist verherrlicht er
Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
Bald hebt er es in lichter Glorie
Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend
Wie Engel über Wolken vor dem Bilde;
Dann schleicht er ihm durch stille Fluren

LEONORE: nach,
Und jede Blume windet er zum Kranz.
Entfernt sich die Verehrte, heiligt er
Den Pfad, den leis' ihr schöner Fuß betrat.
Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall,
Füllt er aus einem liebekranken Busen
Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft:
Sein reizend Leid, die sel'ge Schwermut lockt
Ein jedes Ohr, und jedes Herz muß nach –

PRINZESSIN: Und wenn er seinen Gegenstand benennt,
So gibt er ihm den Namen Leonore.

Es ist dein Name, wie es meiner ist.
Ich nähm' es übel, wenn's ein andrer wäre.

LEONORE: Mich freut es, daß er sein Gefühl für dich
In diesem Doppelsinn verbergen kann.
Ich bin zufrieden, daß er meiner auch

Bei dieses Namens holdem Klang gedenkt.
Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
Die sich des Gegenstands bemeistern will,
Ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig
Den Anblick jedem andern wehren möchte.
Wenn er in seliger Betrachtung sich
Mit deinem Wert beschäftigt, mag er auch
An meinem leichtern Wesen sich erfreun.
Uns liebt er nicht, – verzeih, daß ich es sage!
–
Aus allen Sphären trägt er, was er liebt,
Auf einen Namen nieder, den wir führen,
Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
Mit ihm das Höchste, was wir lieben können.

PRINZESSIN:
Du hast dich sehr in diese Wissenschaft
Vertieft, Eleonore, sagst mir Dinge,
Die mir beinahe nur das Ohr berühren
Und in die Seele kaum noch übergehn.

LEONORE:
Du? Schülerin des Plato! nicht begreifen,
Was dir ein Neuling vorzuschwatzen wagt?
Es müßte sein, daß ich zu sehr mich irrte;
Doch irr' ich auch nicht ganz, ich weiß es
wohl.
Die Liebe zeigt in dieser holden Schule
Sich nicht, wie sonst, als ein verwöhntes
Kind:
Es ist der Jüngling, der mit Psychen sich
Vermählte, der im Rat der Götter Sitz
Und Stimme hat. Er tobt nicht frevelhaft
Von einer Brust zur andern hin und her;
Er heftet sich an Schönheit und Gestalt

Nicht gleich mit süßem Irrtum fest, und büßet
Nicht schnellen Rausch mit Ekel und Verdruß.
Da kommt mein Bruder; laß uns nicht verraten,

PRINZESSIN: Wohin sich wieder das Gespräch gelenkt;
Wir würden seinen Scherz zu tragen haben,
Wie unsre Kleidung seinen Spott erfuhr.

Un lucru a fost dat cu totul uitării, în arta teatrală din ultimii ani. Dacă vom spune despre ce lucru e vorba, nimănui nu-i va veni să creadă că el a fost uitat, şi totuşi, în ultimul timp, aproape că n-am văzut vreun spectacol în care acest lucru să nu fi fost dat uitării. E vorba de afirmaţia – e o banalitate nemaipomenită, dar ea a fost uitată, pe tărâmul artei – că noi auzim cu urechile. Teatrul din ultimii ani şi-a însuşit o prejudecată bizară, în activitatea practică, potrivit căreia noi auzim cu ochii, şi, din acest motiv, se consideră că e necesar ca, de fiecare dată când un actor aflat pe scenă trebuie să asculte ce spune un altul, el să se uite spre locul unde se află acel actor. În viaţa de toate zilele ne-am obişnuit chiar să ne întoarcem spre locul unde se află cel ce vorbeşte. Poate că în viaţă acest obicei e îndreptăţit, fiindcă în viaţă el e expresia politeţii, şi în viaţă politeţea e o calitate deosebită, se poate chiar considera că ea se numără printre virtuţile care ar trebui incluse în codul moralităţii, fiindcă, propriu-zis, e imoral să fii nepoliticos. Eu nu vreau să spun, aşadar, că un actor care joacă pe scenă n-ar trebui să fie şi el politicos, dimpotrivă, numai că principala politeţe a actorului aflat pe scenă li se cuvine spectatorilor. Când vom vorbi despre spectatori, în ultimele conferinţe, vom spune

şi ceea ce trebuie spus despre spectatori, totuşi, singura politeţe pe care trebuie s-o manifeste un actor e cea faţă de spectator sau faţă de sala de spectacol. Dar aceasta trebuie respectată. În acest caz, nu avem voie, cu adevărat nu avem voie să avem uneori în faţa noastră, în imaginea scenică, situaţia că în fundalul scenei cineva vorbeşte, iar în avanscenă stau patru sau mai mulţi actori care întorc spatele spre sala de spectacol. Acesta e un lucru care, din cauza diletantismului care vrea să imite viaţa, s-a infiltrat în ultimii ani în arta teatrului, inexistentă azi, de fapt, ca artă şi care va fi alungat cu totul, dacă arta spectacolului scenic va ajunge să aibă iarăşi stil.

Şi acest simţ al stilului, cum va acţiona oare? El va acţiona, de exemplu, în sensul că se va putea foarte bine ca actorul să stea pe scenă cu spatele la public, în cazuri extrem de rare, în cazurile rarisime – numai când această poziţie va fi serios motivată, după cum, de altfel, tot ce apare pe scenă trebuie să fie serios motivat.

N-aş vrea nici să se înţeleagă, din ceea ce am spus ieri, că aş avea ceva împotriva obiceiului de a fuma pe scenă. Dar, dragii mei prieteni, unde există aici o motivaţie, dacă tot felul de oameni aflaţi pe scenă îşi aprind o ţigară după alta, numai ca să umple cu ceva punctele moarte din jocul mimicii, spre a fuma între cuvinte sau – lucru pe care l-am văzut, de asemenea, în multe cazuri – spre a camufla faptul că nu înţeleg modelarea vorbirii, prin aceea că stau undeva, îşi ţin ţigara în gură şi vorbesc în acest fel. Suntem pe cale de a introduce în arta spectacolului dramatic cele mai mari absurdităţi.

Dacă apare un băiat de şaptesprezece, optsprezece ani şi îşi aprinde o ţigară, s-ar putea ca, pe scenă, acest lucru să fie foarte bine motivat, fiindcă prin acest gest poate fi caracterizat faptul că el vrea să pară matur; vrea să

arate acest lucru aprinzându-şi o ţigară. Atunci, gestul e motivat, în acest caz eu voi găsi că e ceva foarte frumos. În apoca actuală, găsesc că e chiar foarte frumos dacă fetele de şaptesprezece, optsprezece ani, dar şi băieţii – nu mă refer la vârsta absolută a actorilor sau a actriţelor – îşi aprind, pe scenă, câte o ţigară, dar bineînţeles că acest lucru trebuie să fie cerut de lucrarea dramatică respectivă.

Vă daţi seama cam unde vreau să ajung. Ceea ce trebuie să fie cerut în privinţa artei, trebuie să decurgă din structura interioară a materialului modelat în formă artistică. Şi aşa trebuie să vedem cu adevărat tot restul: motivat din adâncurile subterane a ceea ce vrea să fie modelat artistic. Acest lucru nu poate fi spus, propriu-zis, decât ca exemplu. Să presupunem că, într-o dramă oarecare, cineva dă cuiva o veste, o ştire; o dă la unul, la doi sau la trei oameni. E o situaţie absolut precisă. Am arătat deja cum trebuie să se poarte cel ce dă misiunea, prin faptul că, în ultimele zile, am indicat şi gestul care exprimă cuvântul tăios, dur, blând ş.a.m.d. Acuma vrem să vedem cum trebuie să se comporte, în cadrul unui joc mut, cei care, cum se spune, primesc o ştire.

E comod, bineînţeles, să te aşezi cu spatele spre public, fiindcă, în acest caz, nu ai absolut nimic de făcut. Dar nu e necesar să facem asta şi nici nu e voie, de fapt, fiindcă aşa ceva e neartistic. Trebuie să se vadă două lucruri. În primul rând, faptul că omul respectiv ascultă; acest lucru poate fi văzut, chiar dacă el stă cu faţa spre public. Fiindcă, de regulă, cel ce primeşte însărcinarea, deci, cel care ascultă, dacă se întoarce cu spatele sprte public, va trebui să exprime ceva deosebit. Dacă vorbitorul stă în faţa lui, în fundul scenei, la dreapta, el se poate aşeza la fel de bine cu faţa spre public, în acest caz ascultă cu urechea dreaptă şi, fiindcă reacţionează la tot ce face şi zice celălalt,

se vede că-şi aţinteşte auzul într-acolo. Nu există absolut nici o situaţie în care, când ascultăm, să nu putem sta cu faţa spre public. Dar atunci, dacă ne stăpânim mimica bine, se vede pe chip ce efect are faptul că ascultăm. Şi acest lucru trebuie să se vadă. E cel de-al doilea aspect. Acesta e principalul.

Aşa că cel care ascultă va sta din profil, cam pe trei sferturi, în raport cu publicul; el îşi va pleca puţin capul în direcţia în care trebuie să asculte, şi anume în aşa fel încât capul să fie înclinat în direcţia vorbitorului şi adus puţin în faţă. Dacă simţim aceasta – capul plecat în direcţia vorbitorului şi adus puţin în faţă –, vom aduce în mod instinctiv musculatura feţei pe făgaşul just, dacă am făcut înainte celelalte exerciţii, prezentate ieri, astfel încât chipul să exprime pentru spectator ceea ce, în acest caz, e faptul de a asculta. Dacă se mai adaugă tendinţa braţelor şi a mâinilor de a se mişca înspre corp, nu de a se îndepărta de corp, gestul e gata, gestul e prezent.

Ei da, dragii mei prieteni, dvs. veţi putea replica acum un lucru. Veţi putea spune: dacă-i pun pe trei sau patru actori să asculte aşa, gestul va lua un caracter stereotip, un caracter schematic. – Vedeţi dvs., *Rafael* n-ar fi spus niciodată aşa ceva. El doar ar fi modificat puţin gesturile, la al doilea, la al treilea ş.a.m.d., dar ar fi făcut gesturile în acelaşi spirit, când ar fi pictat. El n-a fost, desigur, un regizor de teatru; dar, dacă ar fi fost întrebat, ar fi cerut să se procedeze în acest fel. El doar ar fi modificat puţin gestul. Dar tocmai caracterul similar al gesturilor ar fi creat, pentru el, impresia artistică. Şi e adevărat că, în raport cu dorinţa arbitrară a fiecăruia, trebuie să se aibă în vedere imaginea scenică de ansamblu.

Ceea ce am spus acum e valabil când cineva primeşte, de exemplu, o însărcinare. Dar se poate vorbi şi de ascultat,

pur şi simplu. Cineva vorbeşte, alţii ascultă ce spune. Gestul, gestica va fi asemănătoare cu aceea care se face când cineva primeşte o însărcinare; în acest caz, vorbitorul va trebui să facă acele gesturi pe care le-am su-gerat atunci când am descris categoriile de cuvinte: tăios, blând ş.a.m.d. La cel care ascultă va trebui să avem în vedere următoarele. Va trebui să ne spunem: Să presupunem că e nevoie ca vorbitorul să vorbească tărăgănat, fiindcă aşa o cere conţinutul textului; în cadrul categoriilor pe care le-am enumerat, el trebuie să vorbească tărăgănat. Gestul său îl cunoaştem. Cum va trebui să se comporte, ca gest, cel care ascultă?

Cel care ascultă va trebui să se comporte, ca gest, aşa cum se comportă cineva care vorbeşte, când spune cuvinte tăioase. De ce? Când un om rosteşte cuvinte tăioase, în mod involuntar el simte nevoia să facă gesturi clare – ne-am referit deja la aceasta –, gesturi care indică. Cel care povesteşte vorbind tărăgănat nu va face gesturi care indică, ci va face gesturile pe care le-am indicat când am vorbit despre mişcarea degetelor; cel care ascultă îşi va marca însă, în timp ce ascultă, fiind mut în interiorul lui, cuvintele deosebite. El va fi lăuntric, în mod inaudibil, în situaţia cuvintelor tăioase. Va fi bine, de aceea, dacă va face gesturi aluzive. În acest caz, va exista o concordanţă armonioasă desăvârşită între acele mişcări ale degetelor pe care le facem când povestim şi acele mişcări indicatoare ale degetelor, pe care le facem când ascultăm. Acestea sunt lucruri care trebuie studiate în toate detaliile.

Să luăm un alt caz. Cineva povesteşte, transpunându-se în conţinutul subiectului tratat, în aşa fel încât formează cuvinte întretăiate, cuvinte sacadate. Într-un asemenea caz, în povestire zace întotdeauna tendinţa de a introduce cu de-a sila povestea respectivă în cel care ascultă, altfel nu

povestim aşa. Dacă, aşadar, scriitorul pune un personaj să povestească în aşa fel încât se vede că el vrea să introducă neapărat în cel din faţa lui ceva, atunci acest personaj va trebui să vorbească sacadat, şi să aibă gestul corespunzător de azvârlire a degetelor, adică gestul pe care l-am sugerat. Dar cel care ascultă îi va veni în întâmpinare şi va fi autentic numai dacă-i ascultă plenar spusele, dacă ajunge în interiorul lui la dispoziţia sufletească a unui om care nu rosteşte cuvinte sacadate, ci cuvinte pline, bine conturate. Dacă interlocutorul meu vrea ca în mine să intre un anumit lucru, eu trebuie să stau pe scenă la fel ca cel care rosteşte cuvinte pline, bine conturate. Fiindcă, de fapt, eu trebuie să simt plenar ceea ce spune el. Şi atunci trebuie să fac acelaşi gest pe care l-am indicat în legătură cu rostirea plină a cuvintelor.

În acest fel ajungeţi la raportul necesar dintre vorbitor şi ascultător. Dar nu e voie să uităm că ceea ce spun acum nu trebuie să fie văzut, nu trebuie să fie observat, când are loc pe scenă, toate acestea trebuie să intre prin exerciţiu în simţirea artistică instinctivă. În momentul în care pare ceva făcut, artificial, e şi greşit. Fiindcă în artă e greşit orice lucru în cazul căruia în faţa privitorului nu se află artisticul însuşi, ca stil.

Încercaţi să sesizaţi deosebirea dintre o alocuţiune care vrea să convingă, dacă o întâlnim într-o lucrare dramatică, şi una care vrea să aibă câştig de cauză. (Germ. überzeugen = a convinge cu adevărat; überreden = a avea câştig de cauză, datorită elocvenţei sau insistenţei cu care se vorbeşte – n.t.) Trebuie să facem această distincţie. Există posibilitatea ca un om să vrea să aibă câştig de cauză asupra altcuiva, prin ceea ce spune. Această încercare se poate face cu intenţii bune sau cu intenţii rele şi cu toate nuanţele dintre aceste două extreme.

Ia gândiţi-vă, ce măreţie clasică avem în a doua repetare a celebrelor cuvinte rostite de Wallenstein [Nota 57]: „Max, rămâi lângă mine !” „Max, rămâi lângă mine” = aceasta e o încercare de a avea câştig de cauză, nu de a convinge prin argumente logice, o puteţi vedea din întregul context. Nu vă puteţi imagina în nici un caz că Wallenstein stă în acest moment în faţa lui Max Piccolomini şi-i spune – frângându-şi mâinile -: „Max, rămâi lângă mine !” Dar puteţi şi chiar trebuie să vă imaginaţi că, în acest moment, îl bate pe umăr pe Max. Acesta e, deci, gestul care trebuie făcut aici. Fiindcă, ori de câte ori se pune problema convingerii, actorul trebuie să atingă o parte a propriului său corp; aşadar, cel care trebuie să convingă trebuie să facă un gest, fie că face să i se atingă cele două mâini, fie că îşi atinge cu mâinile o altă parte a corpului, actorul însuşi trebuie să-şi atingă o parte a corpului. El trebuie să perceapă forţa convingerii.

Dacă vrea să aibă câştig de cauză, trebuie sau să facă gestul complet al atingerii celuilalt, sau să schiţeze în aşa fel acest gest încât, dacă l-ar termina, el ar deveni o atingere reală.

Gândiţi-vă ce distincţii fine se pot face, în această privinţă, între diferitele moduri de a încerca să avem câştig de cauză. Presupuneţi că această încercare are scopul de a consola pe cineva. Când vrem să consolăm, foarte multe lucruri depind de faptul că ştim sau că nu ştim să avem câştig de cauză, în sensul bun al cuvântului; fiindcă cel care simte nevoia de a fi consolat nu are timp pentru a fi convins; de regulă, el vrea ca noi să avem câştig de cauză prin ceea ce spunem, el nu vrea să-l convingem cu argumente logice. Aici, esenţialul va fi să ştim dacă vrem să consolăm pe cineva sau dacă vrem să obţinem ceva de la cel asupra căruia încercăm să avem câştig de cauză.

Dacă vrem să consolăm, vom face o impresie armonioasă prin gestul nostru, într-un mod firesc, dacă fie începem gestul, fie îl ducem până la capăt. Dar el nici nu trebuie decât să fie început, astfel încât fie că-i luăm celuilalt mâinile într-ale noastre, fie că-i aşezăm pe antebraţ palma propriei noastre mâini. Dacă veţi face acest gest al luării mâinilor, când consolaţi pe cineva, sau gestul de a vă pune palma pe antebraţul celuilalt, spectatorul va simţi în mod absolut instinctiv ceea ce trebuie să simţă.

Dar nu aveţi voie să faceţi acest gest, dacă vreţi să aveţi ceva de felul celebrului exemplu de adineaori. Chiar dacă vreţi să obţineţi ceva, în cel mai bun sens al cuvântului: „Max, rămâi lângă mine ...” Aici nu vă veţi aşeza palma pe antebraţul celuilalt, ci va trebui să-i atingeţi umărul sau capul, sau să faceţi să se nască gestul corespunzător care, dacă ar fi dus până la capăt, ar avea efectul corespunzător. Aceste lucruri trebuie primite aşa cum le descriem aici, dacă vrem să ia naştere din nou o artă regizorală adevărată, totală.

Dar să mergem mai departe. Aceste lucruri trebuie studiate în continuare. Şi atunci, se pune problema, de exemplu, să ajungem la o percepţie artistică a unui asemenea lucru. Îl putem vedea pe un om: pentru spectator, el se arată din profil; el poate fi văzut parţial din profil; poate fi văzut din faţă. Fiecare dintre cele trei posibilităţi de a fi văzut are un conţinut special. Cine cunoaşte viaţa, ştie că oamenii, atunci când fac asemenea lucruri – în viaţa obşnuită le fac din cochetărie, în artă ele sunt făcute în mod artistic –, că oamenii, deci, se transpun instinctiv în ele. Am cunoscut un profesor universitar german care nu-şi ţinea niciodată prelegerile altfel decât aşezându-se din profil. El ştia foarte bine ce înseamnă faptul că se aşeza din profil nu numai în faţa doamnelor –

pentru care a ţinut multe prelegeri –, ci şi în faţa studenţilor.

Dacă cineva se aşează din profil, acest gest înseamnă întotdeauna că în spectator se trezeşte în mod instinctiv sentimentul superiorităţii intelectuale. Nu poţi privi un om din profil, fără să ai sentimentul superiorităţii sau inferiorităţii sale intelectuale. În viaţă întâlnim, firește, şi inferioritatea intelectuală. Cel care are o simţire lipsită de prejudecăţi ştie că nu se poate afla niciodată, după formă, dacă un om e inteligent sau prost, privindu-l en face, adică direct în faţă. În acest caz, poţi observa dacă e un om bun sau unul rău, dacă e un om care participă sufletește la ceea ce simt alte fiinţe, sau un egoist; dacă-l privim din profil, observăm dacă e deştept sau prost. Şi fiindcă cel care-şi foloseşte profilul crede întotdeauna, bineînţeles, că e deştept, el va voi să-şi exprime deşteptăciunea.

Actorul trebuie să mai adauge câte ceva. El trebuie, între timp, să-şi dea puţin capul pe spate, şi atunci, dacă va sta complet din profil, va exprima pentru ceilalţi actori de pe scenă superioritatea, astfel încât spectatorul va simţi acest lucru. De aceea, când vă aflaţi pe scenă, dacă vreţi să procedaţi în mod artistic, va trebui să aveţi grijă ca cel care are de exprimat un pasaj cu un asemenea conţinut, adică faptul că el e superior celuilalt, să stea în aşa fel încât să-i apară spectatorului cu totul din profil şi să-şi dea puţin capul pe spate. Din interpretarea scenică trebuie alungat orice diletantism. Trebuie creată din nou posibilitatea ca, exact aşa cum tratăm culorile când pictăm, la fel cum aceste lucruri trebuie învăţate, la fel cum trebuie să existe nişte premise ca să pictăm, tot aşa trebuie să existe nişte premise şi pentru arta teatrului; altfel nu suntem actori în mod artistic, ci „reinhardtăm” sau, cel mult, „bassermanntăm”!

Dacă vă aflaţi, deci, în faţa sălii de spectacol şi staţi din profil parţial, atunci nu veţi fi exprimat superioritatea intelectuală, ci, tocmai, când capul e puţin înclinat – dacă staţi în acest fel –, veţi exprima participarea intelectuală la ceea ce se spune, participarea intelectuală.

Dimpotrivă, tot ceea ce trebuie să redea simţirea personajului care ascultă, poate fi rostit pe scenă numai în aşa fel încât spectatorul să poată vedea cât mai mult posibil acest chip en face. E ceva care dă enorm de multă viaţă interpretării, dacă nu se acţionează asupra înţelegerii ascultătorului – mă refer la actorul care, pe scenă, ascultă spusele altuia –, ci se vorbeşte în aşa fel încât, dacă vrem să se acţioneze asupra in-telectului său prin intelectul celuilalt, alegem poziţia din profil; iar dacă vrem să se acţioneze asupra simţirii, se alege poziţia en face.

Dar, prin faptul că ajungem să înţelegem cu adevărat asemenea lucruri, arta teatrală, depăşind diletantismul, va dobândi, la rândul ei, un conţinut. Aspectul in-telectual, aspectul afectiv se vor exprima deja în felul cum actorul stă sau merge pe scenă. Aspectele legate de voinţă vor trebui introduse însă întotdeauna în mişcare, respectându-se ceea ce am spus deja referitor la forma mişcării. Acea voinţă, izvorând din conţinutul respectiv, care-i lasă celuilalt ceea ce el vrea. Nu-i aşa, un om exprimă cu ajutorul vorbirii ceea ce vrea; când noi ascultăm ce spune, fie că intrăm în voinţa lui, ne identificăm cu ea, fie că vrem s-o împiedicăm. Acestea sunt cele două situaţii extreme posibile, iar între ele există, firește, multe nuanţe.

Orice impuls de voinţă, în care admitem voinţa celuilalt, trebuie să fie asociat cu o mişcare scenică oarecare, fie a întregului corp, fie a braţelor, făcută de la stânga la dreapta. Ia încercaţi: Cereţi-i unui actor să rostească un text care exprimă ceea ce vrea un om, puneţi

un alt actor să stea pe scenă şi să facă gestul care se mişcă de la stânga la dreapta – aveţi exprimat acordul în legătură cu acea voinţă, faptul că celălalt, care ascultă, vrea şi el acelaşi lucru. Dacă-l puneţi să se deplaseze de la dreapta la stânga, înseamnă că el respinge voinţa celuilalt, că îşi propune să-i aşeze piedici în cale. Acest lucru se exprimă în modul cel mai pregnant atunci când se fac asemenea mişcări cu capul însuşi, dar trebuie să apelăm, bineînţeles, şi la restul trupului.

Vedeţi dvs., acestea sunt lucrurile care trebuie să-şi facă intrarea într-o şcoală de regie, într-o şcoală propriu-zisă de artă teatrală. Am exprimat ieri acest paradox, că prin alergări exersăm în mod instinctiv mersul, aşa cum avem nevoie de el pe scenă, că săritura exersează instinctiv mersul modificat, mersul mai lent, mersul mai rapid, că prin trântă exersăm mişcările mâinilor şi ale braţelor etc. Oare cum va trebui să facem aceste lucruri în mod practic?

Ei bine, şcoala trebuie să înceapă prin faptul că elevii exersează cu adevărat alergarea, săritura, trânta, un fel de aruncare a discului şi un fel de aruncare a suliţei, fiindcă, prin asemenea exerciţii, ei se transpun în aceste mişcări. Se va evita, astfel, apariţia sentimentului, pe care spectatorul poate să-l aibă de la început, că actorul nu-şi poate stăpâni bine trupul. Azi apare adeseori acest sentiment, că toţi cei care sar şi încearcă să danseze pe scenă etc. nu-şi stăpânesc deloc trupul. Actorul ar ajunge să-şi stăpânească trupul într-un cu totul alt mod dacă pregătirea sa ar fi precedată de asemenea exerciţii.

Încercaţi apoi să faceţi în aşa fel încât una să decurgă din cealaltă. Exersaţi o jumătate de oră sau un sfert de oră fuga, după aceea, jumătate de oră sau trei sferturi de oră mersul pe scenă etc., cu sărituri şi trântă; unim una cu cealaltă. Dar aici va fi bine să mai observaţi ceva. Pentru ca

activitatea de modelare a cuvintelor să izvorască, într-adevăr, din trup, va trebui să faceţi exerciţiile în felul următor.

Pentru primele patru exerciţii: deprinderea mersului, deprinderea mersului modificat, deprinderea mişcărilor braţelor şi mâinilor, deprinderea jocului mimicii, va trebui să puneţi pe cineva să recite, iar actorul începător trebuie să facă mai întâi gestul sau mimica respectivă fără a scoate nici un cuvânt. În ceea ce priveşte aceste prime patru etape ale învăţării, ar trebui, chiar mai târziu, ca cel care, de fapt, urmează să joace un rol, să-şi exerseze mai întâi gestul fără cuvinte, iar recitatorul trupei de teatru, al ansamblului de teatru, să rostească textul, pentru ca aceste lucruri să fie exersate întâi sub forma jocului mut. De-abia la al cincilea exerciţiu veţi putea să treceţi la vorbirea care va însoţi gestul, pe care înainte am exersat-o fără gest, sub formă de recitare.

Dar aceste două lucruri, gestul şi modelarea cuvântului, trebuie îmbinate în mod conştient. Numai pe această cale veţi ajunge la stilul artistic necesar.

Pentru aceasta, firește, este necesar să se ţină seama de ceea ce au simţit, în vremurile mai vechi, diferiţi directori de scenă. Laube [Nota 58], de exemplu, a simţit asemenea lucruri, faptul că printre rechizitele necesare ale unei trupe de teatru trebuie să se numere şi un recitator. Strakosch [Nota 59], de exemplu, a fost în repetate rânduri recitator. Doar că nu era orientat chiar în direcţia de care vorbesc eu aici, el era orientat mai mult să exerseze cu elevii în mod despotic. Din acest punct de vedere, era interesant să vezi, tocmai la bătrânul Strakosch, în ce fel îi dresa pe oameni, dar din cele mai bune intenţii, şi cu o artă care nici în sensul epocii sale nu era deloc rea. Când el vâra cu pâlnia ceva într-un elev, acesta ba stătea în picioare, ba

simţea că parcă Strakosch vrea să-i sucească toate membrele, să-i dezdoaie mai ales şoldurile, astfel încât, în partea de sus, să poată ieşi în afară; ba îl vedeai întins pe jos, cu Strakosch călare pe el, când trebuia să-i dea drumul şi, între acestea, toate celelalte situaţii intermediare. Dar, vedeţi dvs., în toate acestea era mult temperament. Şi în teatru e nevoie de temperamet.

Dar prin aceasta nu vreau să spun că în teatru nu s-ar putea realiza ceva şi în acest domeniu prin eforturi cu adevărat artistice. În vechea Indie exista o teorie despre originea omului puţin mai spirituală decât cea de azi. Deja şi pe atunci se spunea despre o anumită specie de maimuţe că sunt oameni, şi cei ce susţineau această părere erau mai consecvenţi în eroarea lor decât suntem noi azi. Se spunea că aceste maimuţe ştiu să vorbească, dar nu vor, în parte, din cauză că sunt încăpăţânate, în parte fiindcă se jenează. În acest fel, exista ideea absolut justă că, bineînţeles, dacă maimuţele ar fi oameni, dacă ele sunt pe cale să devină oameni, ar trebui să ştie şi să vorbească. La vechii indieni exista această idee. Îmi aduc aminte întotdeauna de ea, când mă gândesc ce lipsiţi de temperament sunt azi mulţi dintre aceia care tocmai ei ar avea nevoie de temperament. Dar eu cred aşa: de fapt, ei au temperament, numai că nu vor să-l arate. Eu sunt de părere că, într-adevăr, oamenii actuali au mai mult temperament decât arată. Numai că, ştiţi dvs., în parte, nici în copilărie nu se cuvine să-ţi arăţi temperamentul. Cât de nerăbdători suntem uneori, când copiii îşi arată temperamentul, dar şi aici ar trebui să ne putem transpune în situaţia lor, cu o anumită înţelegere.

Dar, dacă o şcoală pentru actori va fi organizată aşa cum am sugerat eu aici, nu va trebui să ne ferim de sărituri sau de trântă şi de aruncarea discului! Dacă instructorul lor are temperamentul necesar, dacă nu e un om care face în

permanenţă o mutră serioasă, ci are ceva umor, aceasta va face ca temperamentul să iasă la suprafaţă. Oamenii nu se vor mai jena să-şi manifeste temperamentul! Se pot face destule lucruri pentru ca temperamentul să iasă la lumina zilei, numai că azi ele nu se fac. Dar aşa ceva, dragii mei prieteni, face parte din artă, în general, în măsura în care omul vrea să facă artă şi noi trebuie să ştim că el face parte din artă: temperamentul. Din partea mea, cineva poate să scrie nişte cărţi mistice, fără pic de temperament. Dacă-i plac cuiva, treaba lui; nu-l vedem pe cel care scrie. Dar când e vorba de acele arte prin care omul se exteriorizează pe sine însuşi, arta implică temperament, precum şi temperamentul intensificat, potenţat, ridicat pe o treaptă superioară, – umorul. Aici lucrurile pot începe să devină esoterice. Şi noi ne propunem să pătrundem şi în aspectul esoteric al problemei.

Mâine vom continua de aici, de unde ne-am oprit acum.

CONFERINŢA A X-A
Caracterul misterial al artei dramatice

Dornach, 14 septembrie 1924

Aş vrea să adaug la expunerile precedente câteva lucruri, care ne vor conduce apoi la ceea ce am anunţat deja ieri, la o anumită aprofundare esoterică a întregului mod de a înţelege şi a se situa în arta teatrului a celor care exercită această artă. În calitatea noastră de oameni care exercită această artă – vom vedea că la publicul spectator e puţin altfel –, noi nu putem simţi deloc în mod just sarcina ce ne revine – dacă-mi îngăduiţi, în acest caz, să mă exprim astfel –, sarcina noastră artistică şi umană faţă de teatru, dacă nu vedem, pe de-o parte, cât de adânc este întemeiată

această artă în om, așa cum este el astăzi, și, pe de altă parte, în evoluția umană, în a cărei fază trăim în prezent.

Actorul trebuie să aibă posibilitatea de a se transpune cu simțirea sa în felul cum cuvântul modelat artistic, cuvântul rostit, poate fi o revelare reală a întregii ființe umane. El trebuie să ajungă să-și conceapă meseria în mod spiritual, aș zice, tocmai prin faptul că vede acest aspect profund. Datorită înțelegerii mai spirituale a meseriei sale, el va fi în măsură să găsească energia interioară necesară pentru a modela tot mai artistic și mai artistic diferitele îndatoriri cerute de meseria sa, până în detaliile jocului său scenic.

Să reflectăm la următorul lucru: Un aspect esențial al rostirii consoanelor constă în aportul pe care și-l aduc la modelarea cuvântului cerul gurii, limba, buzele ș.a.m.d. Pe de altă parte, putem privi adânc în felul cum, ca să se umple în interiorul său cu un conținut real, cuvântul captează trăirea, ca să zic așa, tocmai în regiuni ale ființei umane cum sunt regiunile organice amintite. Putem face aceasta dacă nu ne sfiim să privim lucrurile cu adevărat așa cum trebuie ele privite, în aspectele lor palpabile, spre a trece apoi la cele spirituale.

Să pornim, de aceea, de la senzația fizică obișnuită a gustului, fiindcă nu degeaba modul în care un om receptează o operă de artă e desemnat cu ajutorul cuvântului „gust". Când vorbim azi de gust în domeniul artei și de gust în cazul castravetelui sau al fripturii de vițel, nu mai simțim necesitatea care i-a făcut pe oameni să desemneze și una și alta cu ajutorul cuvântului gust. Dar ia luați seama la faptul că omul, dacă ia în gură ceva amar – ceva ce, când consumăm anumite mîncăruri sau băuturi, e amar, calitatea absolut obișnuită, materială, cunoscută drept gust amar –, deci, omul însărcinează apoi partea

posterioară a limbii sale şi cerul gurii cu misiunea de a-i procura senzaţia de amar, astfel că, în momentul în care gustul amar trece din gura dvs. în esofag şi dvs. aveţi senzaţia absolut fizic-materială a gustului amar, sunt în activitate cerul gurii în asociere cu limba şi partea posterioară a limbii.

Dar dvs. puteţi consuma şi ceva acru, ceva care vă procură, dacă-l consumaţi, senzaţia de acru. Aici însărcinaţi, în principal, marginile limbii dvs. să vă transmită senzaţia de acru; marginile limbii sunt cele care lucrează atunci când aveţi senzaţia de acru. Iar când aveţi senzaţia de dulce, lucrează mai ales vârful limbii dvs. Vedem astfel că raportul cu lumea exterioară se reglementează în mod riguros conform cu legile organismului. Noi nu putem încheia o relaţie de prietenie prin intermediul vârfului limbii, în sensul ca el să ne mijlocească gustul acru sau amar; el rămâne inactiv în cazul gustului acru şi amar, el are deja specificul de a fi activ numai dacă avem în gură ceva dulce.

Dar noi nu transferăm fără motiv cuvintele acru, amar, dulce asupra impresiilor morale. Vorbim chiar într-un mod foarte decis despre acru, amar, dulce în cazul impresiilor morale. Spun în mod decis din cauză că, la un alt om, nu ne vom simţi îndemnaţi întotdeauna să vedem ceva acru în cuvintele pe care le rosteşte. Dar, dacă ne referim la mimica sa, vorbim, desigur, pe baza unui instinct absolut natural, de o mutră acră. Nu vom găsi cu uşurinţă că o frază e acră, dar vom putea găsi extraordinar de uşor că un anumit chip e acru.

Ei bine, ceea ce ne face să spunem despre un chip că e acru, incită exact aceleaşi regiuni ale limbii, unde se merge deja spre gâtlej, de a fi ceva mai spirituale, dar de a fi, totuşi, active, întocmai ca atunci când înghiţim oţet. E o

înrudire interioară, care se face simţită foarte pregnant în om, în mod instinctiv. Iar subconştientul ştie foarte exact, în acest moment, care e raportul dintre oţet şi chipul uman. Dar oţetul are însuşirea de a solicita pentru sine micile organe mai pasive ale limbii. Chipul lui „tanti", în anumite împrejurări, are însuşirea de a solicita părţile mai active ale aceleiaşi regiuni.

Trebuie să spunem: Privim în intimitatea misterioasă a trecerii de la senzaţie la vorbire. Această trecere există cu adevărat. Moralitatea incită vorbirea pe aceeaşi cale pe care fizicul incită senzaţia. Dacă ştim acest lucru, vom dobândi, de asemenea, posibilitatea de a ne cufunda, aş zice, în regiunile mai adânci ale acestui proces. Vom ajunge cu adevărat să ştim că e bine, când trebuie să rostim o frază care se referă, din punct de vedere artistic, la chipul acru al lui „tanti", să avem în suflet, ca observator atent al vieţii, un sentiment clar, un ecou al sentimentului, un ecou al gustului pe care-l are oţetul. Şi acest lucru ne ajută. Există o cale ce duce de la una la cealaltă.

Dacă am de rostit o frază în sensul că cineva mi-a făcut un reproş, sau dacă trebuie să ascult un reproş care mi se face, va fi bine să incit în mine, am putea spune, ecoul gustului de pelin.

Dacă trebuie să interpretez, de exemplu, un consilier de la curtea regală la care vine un om cu dorinţa de a i se acorda o poziţie socială bună – şi aşa ceva poate să apară într-o piesă de teatru –, un om care se comportă în mod corespunzător, care spune lucruri linguşitoare etc., va fi bine, dacă trebuie să rostesc nişte replici, să am în mine, pe lângă toate celelalte – acestea vor fi sprijinite astfel în mod esenţial, – ecoul gustului pe care-l am când consum zahăr. Iar când ascult, gestul va lua, chiar în mod instinctiv, forma

potrivită, dacă-mi voi aduce în faţa sufletului ecoul gustului pe care-l are zahărul.

S-ar putea obiecta azi, dacă spunem aşa ceva, că noi concepem lucrurile cam realist, material, naturalist. Dar în noi apare imboldul de a exprima lucrurile în acest fel, numai dacă luăm în considerare şi cealaltă latură, la care m-am referit, de asemenea: dezvoltarea istorică a ceea ce a dus la apariţia teatrului actual. Fiindcă, în ultimă ana-liză, începuturile teatrului nostru se află, ca germeni, în tot ceea ce resimţim drept misterii ale templelor. Nu vom ajunge la o înţelegere adevărată a artei teatrale dacă nu ne putem întoarce la arta misteriilor. Dar, pe de-o parte, arta misteriilor căuta să urmărească orice imagine artistică până la acele impulsuri care, din lumea spirituală, pătrund în om. Dar, pe de altă parte, ea căuta să urmărească aceste impulsuri spirituale până în asemenea detalii materiale, încât cei care urmau să interpreteze ceva în vechile misterii erau pregătiţi cu ajutorul oţetului sau al altei substanţe de acest fel, al pelinului etc., ca să poată găsi gesturile, mimica sau cuvintele adecvate. Începem să luăm în serios lucrurile, din punct de vedere artistic, de-abia când încercăm să căutăm modelarea artistică până la nivelul vieţuirii trupeşti. Altfel, rămânem, în cazul unei interpretări care, de fapt, prin propria ei entitate, ar trebui să ajungă până în vârfurile degetelor – am văzut deja, pe scenă, cum unii scot limba; care ar trebui, deci, să ajungă până-n vârful limbii –, altfel rămânem, deci, la suprafaţa lucrurilor, dacă nu mergem atât de departe.

Oricum, în ceea ce se apropie de noi azi, de multe ori, drept artă teatrală primitivă, drept artă a teatrului care ţine de domeniul amintit de mine recent şi care ne poate ieşi în cale în unele expoziţii, cum ar fi, de exemplu, arta orientală, de la actuala expoziţie londoneză, ne întâmpină

un lucru în cazul căruia oamenii – ştim, aceasta reprezintă nişte etape mai de început ale teatrului – nu ajung cu adevărat până la esenţa misteriilor. Dar, pentru început, să lăsăm deoparte acest aspect şi să-l amintim mai târziu; ne propunem să vedem mai întâi cum drama obişnuită îşi are originea în arta misteriilor, pentru ca, din înţelegerea caracterului misterial al dramei obişnuite, să rezulte seriozitatea în munca actorului actual.

De fapt, în primă instanţă, drama jucată în cadrul misteriilor trebuia să înfăţişeze, prin intermediul unor oameni, felul în care Zeii intervin în viaţa umană. Dacă s-ar fi păstrat până azi multe dintre lucrările lui *Eschil*, care s-au pierdut, atunci în ele, ce-i drept, n-am putea să vedem cum era cea mai veche artă misterială, dar am avea, cel puţin, nişte ecouri ale acestei arte misteriale. Am putea să vedem că, la început, interpreţii se apropiau cu o anumită sfială sfântă de ceea ce trebuia înfăţişat. Fiindcă ceea ce trebuia înfăţişat nu erau nişte evenimente din viaţa oamenilor de pe pământ, nişte evenimente care au loc între sau printre oamenii de pe pământ, ci erau, de fapt, nişte procese suprasensibile, care au loc între Zei şi au legătură cu viaţa umană. Trebuia înfăţişat, aş zice, ceea ce se întâmplă în suprasensibil, printre nişte entităţi suprasensibile, în măsura în care influenţează viaţa de pe Pământ.

Dar în vremurile cele mai vechi, oamenii se sfiau să redea asemenea procese sub o formă direct perceptibilă. Ei aveau, mai degrabă, sentimentul că trebuie să facă totul în aşa fel încât pe scenă să se afle un fel de apariţie schematică a Zeilor înşişi. Pe scenă, totul trebuia făcut în aşa fel încât spectatorul să aibă sentimentul că Zeii înşişi au coborât pe scenă, cu o parte a fiinţei lor.

Cum căutau ei să realizeze acest lucru? Prin faptul că, la început, nu existau deloc personaje, actori, care să

interpreteze un Zeu sau un om, ci coruri, coruri care, acompaniate de nişte instrumente muzicale, prezentau un fel special de recitare artistică, printr-o modelare a vorbirii situată la mijloc, între modelarea vorbirii propriu-zisă şi cântul vocal; printr-o stilizare care o depăşea cu mult pe cea obişnuită, din sunete, din silabe, din propoziţii şi fraze, se realiza o adevărată operă de artă, care plana prin spaţiul scenei, plăsmuită numai şi numai din ceea ce se proiecta în faţa spectatorului sau a auditorului, din cuvântul muzical, sculptural, pictural. Şi, conform cu aceste noţiuni vechi, auditorul nu avea doar reprezentarea, ci percepţia reală a acestui fapt: corurile au făcut tot, prin ceea ce au dezvoltat în faţa noastră, pentru a da Zeilor posibilitatea de a fi ei înşişi prezenţi aici, sub forma muzical – plastică a cuvântului.

Aşa că forma muzical-sculptural-picturală a cuvântului ajunsese până la acel grad de individualizare care o făcea să însemne întregi fiinţe zeieşti. Acest lucru a fost cultivat cu adevărat, în vremurile străvechi, în sânul misteriilor. Din reprezentaţia de pe scenă rezulta apoi ceva care urzea între jocul actorilor şi ceea ce trăiau spectatorii, ceva care străbătea în zbor întreaga sală, aş zice, ca un fel de aură astrală: ceea ce putem numi azi teamă de existenţa divină, veneraţie, sfială. Omul se simţea în prezenţa unei lumi suprasensibile. Acest sentiment trebuia să existe.

Şi el trebuia să fie unit cu un alt sentiment, care se mişcă în sufletul uman, acela de a trăi împreună cu această lume de Zei, în propriul comportament moral-sufletesc. Al doilea lucru urmărit de vechile misterii era ca oamenii să poată trăi în comuniune cu divinul. Teamă de Zei, în cel mai bun sens al cuvântului, şi trăire în comuniune cu divinul.

Dar, vedeţi dvs., treptat, omul a ajuns să nu mai vadă nimic din ceea ce era astfel modelat şi nu era o realitate

naturală; această facultate a coborât în străfundurile inconştiente ale sufletului său. Consecinţa a fost că ceea ce, la început, trăia doar în cuvânt, în cuvântul sculptural, pictural, muzical, în recitativul modelat artistic, în ceva foarte stilizat, a creat necesitatea ca omul să păşească el însuşi pe scenă, spre a înfăţişa, prin contururile propriei sale fiinţe, contururile Zeilor, care nu mai erau percepute în cuvântul pictural-sculptural-muzical.

Dar nu era voie să se uite că e un Zeu. Priviţi-i pe Zeii egipteni. Dacă nu era vorba de alte intenţii, nu li se făceau, de regulă nişte chipuri omeneşti insipide – vă rog însă să vă amintiţi, din alte conferinţe ale acestui curs, în ce fel înţeleg acest lucru –, nu li se făceau insipide chipuri omeneşti. Zeii egipteni, tocmai cei superiori, adică cei care se apropie mai mult de spiritual, aveau chipuri de animale, aici era fixat ceea ce trebuie să sugereze veşnicul, nu chipul mereu mişcător al omului. Acesta era lucrul care trebuia să fie exprimat şi în rest, prin atitudinea lor; ceea ce e permenent trebuia să fie prezent şi în permanenţa fizionomiei. Un chip uman nu poate să fie în permanenţă imobil. În cazul când e imobil, el ia expresia a ceea ce e mort, rigid. Dacă vrem să întruchipăm în lumea fizică permanenţa, care e specifică spiritualului, în opoziţie cu ceea ce e schimbător, adică lumea sensibilă, trebuie să apelăm în mod necesar la chipurile de animale.

Vedem astfel în cultul egiptean, pe de-o parte, pe Zeii propriu-zis suprasensibili, cu chipuri de animale. Când apare pe scenă omul, îl vedem purtând o mască ce aminteşte animalul. Aceste lucruri s-au dezvoltat din înaintarea lăuntrică a vieţii spi-rituale.

Dar omul nu-l înfăţişa, în primă instanţă, pe om, ci îl înfăţişa pe Zeu, în majoritatea cazurilor pe acel Zeu care e cel mai aproape de om, pe Dionysos. Corului i se alătura, la

mijloc, actorul; la început unul, apoi doi, care au trecut la dialog, şi apoi mai mulţi şi tot mai mulţi. Numai dacă sesizăm în întreaga artă a teatrului adierea vrăjită a acestei origini a ei, o vom mai putea aşeza azi în mod just, în calitate de actori, în faţa spectatorilor, fiindcă atunci ştim că arta teatrului s-a născut din sânul cultului, care şi el vrea să înfăţişeze în lumea sensibilă ceea ce zace în suprasensibil.

Acest lucru mai poate fi încă sesizat în Evul Mediu, dragii mei prieteni. Dacă ne întoarcem dincolo de acele vremuri în care jocul scenic s-a laicizat complet, întâlnim spectacolul scenic numai în legătură directă cu viaţa de cult. Vedem cum cultul Crăciunului, menit să-l ajute pe om să se înalţe la perceperea divinului, e continuat, într-o anumită situaţie, în biserică sau pe locul din faţa bisericii, e transformat, luând forma scenetelor de Crăciun, vedem că teatrul nu e altceva decât extinderea cultului celebrat în biserică, vedem că preotul care a celebrat cultul apare apoi el însuşi ca actor şi joacă împreună cu ceilalţi în scenetele de Crăciun.

Aici nu mai găsim aceeaşi simţire sfântă din vechile misterii, când piesa de teatru era o parte din ele, situându-se în sânul misteriilor, ţinând în mod nemijlocit de ele, ci cele două sunt deja separate; dar se simte încă, în mod clar, legătura. Şi la fel cu celelalte perioade de sărbătoare ale anului.

Dacă vedem, pe de-o parte, originea sacră a teatrului, vom constata, de asemenea, că vine să se alăture cealaltă componentă, mai laică, situată mai departe de viaţa cultică. Ea a avut o origine similară. La început, omul simţea doar afară, în natura cea mare, divinul cu care era unit, pe Zeul din nori, pe Zeul din fulger şi tunet, dar, mai ales, pe Zeul

care intra, atunci când corul aşeza în mod obiectiv în faţa lui cuvântul modelat şi modulat muzical.

Dar tocmai prin aceasta omul a învăţat treptat să perceapă celălalt mister, faptul că divinului care vine spre noi din depărtările cosmice îi răsună în întâmpinare, din lăuntru în afară, ca un ecou, divinul care locuieşte în noi înşine. Şi astfel, omul era cuprins de un sentiment care ar putea fi caracterizat în următoarele cuvinte.

Corul pregătea mai întâi terenul prin ceea ce făcea pentru cuvântul modelat artistic, în care, ce-i drept, Zeul urma nu să se încarneze, dar să se incorporizeze. Acesta era teatrul misterial, la origini. Din cauza neputinţei umane, pe scenă a fost adus actorul, care-l înfăţişa însă întru totul pe Zeu. În cursul evoluţiei istorice, s-a trezit însă, treptat, sentimentul că omul înfăţişează ceva divin şi atunci când înfăţişează interiorul cel mai adânc al fiinţei sale. Omul şi-a dat seama că, dacă înfăţişează divinul din lumea exterioară, poate să înfăţişeze şi ceea ce există, ca realitate divină, în el însuşi. Şi de aici, din înfăţişarea Zeilor în arta teatrală, s-a născut înfăţişarea celei mai lăuntrice fiinţe a omului, înfăţişarea sufletului său. Bineînţeles că, atunci, a trebuit să se nască nevoia de a prelua trăirea cea mai lăuntrică a omului în arta modelării vorbirii, de a prelua aceeaşi trăire umană cea mai lăuntrică în interpretarea bazată pe gesturi.

De aici s-a dezvoltat apoi, în vremurile în care acest lucru mai avea încă, instinctiv, un sens, tot ceea ce am descris eu în aceste zile, tot ceea ce trebuie reînviat azi, tot ceea ce, ca să zic aşa, trebuie să fie reintrodus în mod absolut voit în tehnica artei dramatice, pe de-o parte, chiar până la aruncarea discului, pe de altă parte, până la senzaţia gustativă lăsată de ceva acru sau amar. E necesar să se meargă până în asemenea adâncuri, ca să putem

reintroduce în teatru ceea ce trebuie să stea la baza înfățișării pe scenă a omului.

O anumită imagine, dragii mei prieteni, dacă o veți contempla în mod meditativ, ar putea să vă aducă în fața sufletelor felul în care a decurs evoluția artei dramatice și să vă dea elanul necesar pentru a ajunge să vă transpuneți în aceste lucruri, așa cum vi le-am descris în detaliu în aceste zile și cum aș vrea să le mai pun în lumină acum, dintr-un punct de vedere mai general.

Avem pentru început, dacă ne reprezentăm imaginea scenică de ansamblu – bineînțeles, ea nu poate fi concepută decât schematic, dacă ne gândim la epocile mai vechi –, corul, care, stând în mijlocul scenei, modelează cuvântul pictural- plastic, cuvântul muzical. În acesta e perceput Zeul. Zeul apare în cuvântul pictural-muzical-sculptural. Zeul vrea să-i apară spectatorului.



Tabla 14

Stadiul următor este acela în care, acolo unde Zeul era doar incorporizat în cuvântul modelat, a fost așezat, în mijlocul corului, omul real, dar care încă îl mai înfățișa pe Zeu, care putea să învețe de la cor, care avea chiar nevoie de tot felul de instrumente spre a fortifica glasul uman, spre a nu lăsa să iasă din interior ceea ce iese de obicei din om, ci pentru a imita ceea ce corul așeza în mod obiectiv în lumea exterioară.

La început, omul nu trebuia decât să continue, cu recitarea sa, ceea ce intona corul. Şi oamenilor din vechea Grecie, care înţelegeau aceste lucruri, felul nostru de a vorbi pe cenă le-ar părea, în comparaţie cu ceea ce actorul de odinioară rostea cu glas tunător, chiar intensificat cu ajutorul instrumentului – nu numai, cum s-ar putea crede, din cauză că se juca în aer liber şi era nevoie de voci puternice, ci pentru că lucrurile stăteau aşa cum v-am explicat adineaori –, aşadar, în comparaţie cu ceea ce trebuia să existe pe scenă, drept amploare a vocii Zeilor, ceea ce noi facem să se audă pe scenă, vechilor greci le-ar fi părut că seamănă cu chiţăitul unui şoricel. Aşa este. Fiindcă în vremurile vechi lumea divină năvălea pe scenă, în timpul spectacolului, printre interpreţi.

Dar omul şi-a dat seama, aş zice, că divinul se află în el însuşi. Înfăţişarea pe scenă a Zeilor a devenit o înfăţişare a oamenilor. Consecinţa necesară a acestui lucru este aceea că omul trebuie să înveţe să-şi stilizeze proza, să-şi introducă trăirile interioare în lumea exterioară şi în revelarea acesteia. Dar atunci nu e suficient, într-adevăr, să ne purtăm doar aşa cum ne purtăm în viaţa obişnuită. Aşa ceva n-ar fi nevoie să fie înfăţişat pe scenă. De aşa ceva avem parte destul în viaţă. Pe omul care simte cu adevărat în mod artistic, nu poate să-l intereseze, de fapt, simpla imitare a vieţii, fiindcă întotdeauna viaţa e mai bogată decât ceea ce se poate descoji din ea.

Încercaţi să studiaţi acest lucru la alte arte, în afară de arta dramatică. Pictura pei-sagistă nu are prea mult sens dacă cineva pictează nişte copaci cu intenţia de a-i reproduce întocmai, pentru a arăta dacă au ace sau frunze, pentru a reproduce în partea de sus a tabloului formele norilor, iar jos o vâlcea, pentru a reda culorile florilor. Un asemenea tablou nici nu poate fi privit cu simţ artistic. De

ce? din cauză că întotdeauna e mai frumos să privim toate acestea afară, în natură. O asemenea pictură peisagistă nu are nici un drept de existenţă. Cu adevărat, întotdeauna e mai frumos în natura de-afară.

Pictura peisagistă începe să aibă sens doar în momentul în care cineva se află, de exemplu, în faţa unei înserări; copacul nu-l interesează deloc, dar lumina, felul cum ea e captată de acel copac, are o anumită atmosferă, o dispoziţie care ia naştere în acea clipă, care nu-i face nici o impresie privitorului sec, filistin, dar care poate fi reţinută în simţirea momentană, în cel mai bun sens al cuvântului, prin prezenţă de spirit. Dacă privim apoi un asemenea peisaj pictat, vedem, de fapt, spiritualizarea privirii unui om, într-un anumit moment. Prin peisajul modelat artistic privim în sufletul unui temperament. Fiindcă peisajul arată mereu altfel, până şi în ceea ce priveşte culorile, în funcţie de temperamentul omului respectiv. Un artist cu adevărat elementar, dacă are el însuşi în sufletul său dispoziţia fundamentală a melancolicului, ne va aduce în întâmpinare aspectul de umbră al lucrurilor, cu dispoziţiile lor coloristice nuanţate de umbre. Dacă are un temperament lăuntric sanguinic, pe frunze va dansa galbenul roşiatic, acolo unde razele soarelui cad pe ele. Iar dacă vom observa cândva, în viaţă, că un om pictează asemenea roşuri dansante în bătaia soarelui, şi dacă, după aceea, facem cunoştinţă cu el şi vedem că, de fapt, e un melancolic, atunci acesta nu este un pictor, atunci el a învăţat să picteze. Şi e o mare deosebire între situaţia când un om e pictor şi aceea când doar învaţă să picteze, cu toate că pictorul care e pictor trebuie să fi învăţat şi el să picteze!

De aici, epoca modernă a tras, în multe cazuri, concluzia că, deci, nu e pictor cel care a învăţat să picteze, ci acela care n-a învăţat niciodată nimic. Dar nu e adevărat.

Aş zice că, dacă vrem să-l caracterizăm pe pictorul autentic, trebuie să spunem: El trebuie să fie pictor. – Apoi, ne simţim un pic jenaţi, şi adăugăm: Dar, pe lângă aceasta, el trebuie să fi învăţat să picteze. Dacă-l vedem însă pe unul de felul celui descris adineaori, vom spune, ca să nu stârnim adversitate, căci politeţea e o virtute: El a învăţat să picteze. – Dar în sinea noastră, vom adăuga: Cu toate acestea, nu e pictor!

Nu vreau să fiu luat drept model, când spun asemenea lucruri, totuşi, aş vrea să atrag atenţia asupra unor uzanţe, care se întâlnesc cu adevărat la mulţi oameni, din cauză că, altfel, nu se pot feri de pretenţiile care se apropie de ei.

Ei bine, nu există, deci, nici un motiv să se redea în artă ceea ce există în mod nemijlocit; dar există toate motivele ca omul care se află pe scenă, ca interpret, să dea uitării fiinţa sa obişnuită şi să devină cu totul omul care trăieşte în arta modelării vorbirii, aşa cum am descris. Astfel încât, sub efectul acestei modelări a vorbirii, aşa cum am arătat, sub impresia cuvântului tăios, tărăgănat, sacadat, aruncat cu iuţeală, spectatorul să vadă în mod instinctiv, aş zice, anumite contururi aurice în jurul actorului. Prin aceasta, actorul devine altceva decât este în viaţa obişnuită.

Ia gândiţi-vă, în cazuri extreme, vedeţi că aşa trebuie procedat. În caz extrem, aşa este. Imaginaţi-vă că trebuie să interpretaţi pe scenă un idiot. Pentru aceasta, cu adevărat nu e necesar ca actorul să fie un idiot; iar regizorul care face ca un idiot să fie interpretat de un idiot e cel mai prost regizor din lume, fiindcă, pentru a interpreta un idiot, e nevoie de cea mai înaltă măiestrie artistică. În acest caz, actorul are cel mai puţin voie să fie un idiot. Aici nu trebuie să căutăm un om care să-şi arate pe scenă, pur şi simplu,

idioţia lui naturală – din punctul de vedere al naturalismului, acesta ar fi lucrul cel mai bun –, ci, dacă vrem să fie interpretat un idiot, esenţialul va fi să ştim că idioţia lui constă din faptul că la el nu poate avea loc acel contact dintre acru, amar, dulce, aşa cum am spus la începutul conferinţei de azi, în legătură cu modelarea vorbirii. El nu reuşeşte să stabilească puntea de legătură. Autorul dramatic trebuie să ia seama şi el la faptul că idiotul rămâne împotmolit în senzaţie, nu poate să ajungă până la modelarea vorbirii, care decurge din moralitate.

Ce va face, deci, un autor dramatic bun – iar actorul trebuie să înţeleagă total ce face în asemenea locuri un autor dramatic bun –, ce vom face aici? Vom alege pentru interpretarea idiotului un om care, ca actor, posedă în sensul cel mai eminent al cuvântului darul de a face gestul în felul descris de mine ieri şi alaltăieri: din trăire lăuntrică, prin stilizare artistică. În acest caz, el va constata că trebuie să dezvolte în special arta de a asculta, arta de a asculta făcând gesturi, indiferent că mie, ca regizor, scriitorul îmi vine sau nu în ajutor, fiindcă, în epoca modernă, nici scriitorii nu sunt prea mari artişti. Dar aici, ce-i drept, nu putem „corriger la fortune”, dar putem prea bine corriger viaţa, sau putem face să intervină arta, în mod cinstit, punându-l pe idiot să facă gesturile în modul cel mai perfect posibil, aşa cum le-am descris ieri, în ceea ce-l priveşte pe auditor şi pe spectator, făcând însă apoi să apară la el gestul ca gest de bază, ca şi cum de-abia lumea din jur i-ar spune ce trebuie să spună, când simte ceva. Veţi crea întotdeauna, pe scenă, impresia de om idiot, dacă-l veţi pune pe actor să facă gesturi, dar să se uite mereu la oamenii din jur, ţinându-şi, pe cât posibil, părţile posterioare ale gurii într-o situaţie caricaturală a lui a, ca şi cum, de fapt, aceşti oameni ar trebui să vorbească, nu el.

Dacă nici autorul dramatic nu ne-a oferit nici un indiciu, ar trebui totuși, în calitate de regizor, dacă trebuie interpretat un idiot, să cerem acest lucru, drept gest corespunzător; și, chiar dacă se spune cu totul altceva, idiotul poate să se poarte ca și cum ar auzi din vorbirea celuilalt ceea ce trebuie să spună în legătură cu sentimentul sau senzația sa. Dacă idiotul dă mereu impresia că este ecoul celor din jurul lui, dar face gesturi potrivite, atunci am înfățișat foarte nimerit, pe scenă, idioția sa. În viață, lucrurile nu merg tot așa.

Iar dacă vreți să interpretați pe scenă un om înțelept, rol pe care actorii îl interpretează cu mai multă plăcere – eu, dacă aș fi actor, aș prefera să joc rolul idiotului, – va trebui să introduceți în gesturile sale ceea ce-l face să depindă cât mai puțin de auditori, în ceea ce privește înțelegerea. Dacă e să fie un înțelept, el păcătuiește împotriva vivacității gestului, așa cum am arătat ieri și alaltăieri, prin faptul că doar schițează mereu acest gest și că mereu proiectează în el ceva din atitudinea de respingere, ceva din acel gest pe care l-am arătat drept gest al respingerii, corespunzător cuvântului de respingere. Înțeleptul ne urmărește spusele, dar amestecă mereu în gestul înțelegerii gestul respingerii. Apoi, după ce partenerul a terminat de vorbit, înțeleptul așteaptă o vreme, își dă puțin capul pe spate, după ce înainte se înclinase, totuși, spre partener, cu capul aplecat puțin în față și își trage un pic și pleoapele înapoi. Datorită acestui lucru, spectatorul va avea întotdeauna impresia, în mod instinctiv, că el nu vrea neapărat să audă ce are de spus partenerul, că vrea să scoată esențialul din sine însuși. Și atunci, ca spectator, ai întotdeauna impresia instinctivă că el vorbește mult mai mult din memoria sa decât pe baza a ceea ce a ascultat de la alții. Când se interpretează un

înţelept, trebuie să se creeze întotdeauna această impresie, altfel rolul nu e stilizat.

Va trebui să faceţi gestul diametral opus, dacă pe scenă se află mătuşa care tocmai se întoarce de la trăncăneala din jurul ceştii de cafea şi continuă cumva, într-o altă situaţie, uzanţele trăncănelii din jurul ceştii de cafea. Fiindcă ea va trebui să însoţească replicile partenerului printr-o puternică mişcare de respingere, deoarece ei nimic nu-i e pe plac, şi apoi, în momentul în care partenerul încă mai rosteşte ultima silabă, ea va trebui să înceapă să vorbească deja, cu gestul însoţitor absolut autentic pe care l-am descris când a fost vorba de diferitele modelări ale cuvântului, pentru ca spectatorul să aibă sentimentul că ea nici nu are nevoie să reflecteze, fiindcă ştie din capul locului, când în calea ei se iveşte o asemenea situaţie, că are de spus lucrul cutare sau cutare; ea trebuie să înceapă deja gestul şi modelarea cuvintelor în timp ce se rosteşte ultima silabă. Numai că trebuie să avem grijă ca ultima silabă să se audă, totuşi, pentru a evita neclaritatea, dar trebuie să punem mare preţ pe faptul că toate acestea trebuie să fie stilizate în felul descris, fiindcă mătuşa care se întoarce de la trăncăneala din jurul unei ceşti de cafea este imaginea diametral opusă înţeleptului. Poate să apară şi „nenea", care se întoarce de la halba cu bere din fiecare seară, numai că, în acest caz, trebuie subliniat elementul masculin, în locul celui feminin. Şi dacă mătuşa care se întoarce de la partida de bârfe îşi întinde mai mult degetele în faţă, la ultima silabă, nenea care se întoarce de la halba cu bere va întinde mai mult în faţă întreaga mână sau braţul, dar şi el va începe să vorbească pe ultima silabă a partenerului. În aceasta va consta stilizarea.

Vom continua mâine aceste consideraţii.

CONFERINȚA A XI-A
Gestul și mimica născute din modelarea vorbirii

Dornach, 15 septembrie 1924

Va trebui să ne punem întrebarea: Dacă vrem ca teatrul, reprezentaţia de artă dramatică, să aibă cu adevărat viaţă artistică, în ce fel va trebui să se raporteze ceea ce actorul ştie şi exersează, respectiv ceea ce scena înfăţişează, la ceea ce poate să treacă apoi, prin această modelare artistică a scenei, a artei teatrale, în sufletele spectatorilor, ca înțelegere a artei dramatice, în general? Va fi necesar, înainte de toate, să spunem câte ceva în legătură cu elementele care trebuie să fie preluate în şcoala de artă dramatică. Lucrurile trebuie preluate astfel în şcoala de artă dramatică încât vor trebui să cuprindă, de asemenea, o înțelegere pătrunzătoare a aspectelor legate de mimică şi o extindere a înțelegerii gesticii, aşa cum am arătat deja, în general. Numai dacă interpretului i se deschide simțul care-i spune că toate acestea sunt necesare – nu vreau să folosesc acum un cuvânt filistin –, publicul va fi educat, de fapt, acest cuvânt, „a educa", îmi repugnă, fiindcă nu are nici un conţinut real, totuşi, vreau să spun că, în acest caz, publicul va fi stimulat pentru a înțelege arta.

Prin urmare, să trecem în revistă, într-un mod obiectiv şi competent, câteva din aspectele care ne pot conduce, mai întâi, la înțelegerea mimicii, apoi a gesticii, într-un mod şi mai aprofundat decât am făcut-o până acum.

Aş vrea să mă folosesc din nou de câteva exemple. Să luăm, de pildă, o expresie a mimicii care trebuie să atragă după sine o modalitate clară de a folosi mimica, legată de afectul mâniei. Pentru început, putem încerca să înțelegem afectul mâniei căutându-l în fiinţa umană. Mânia acţionează în aşa fel încât, mai întâi, ne încordează muşchii,

dar apoi, după un timp, ne obligă să-i destindem. S-ar putea spune că, în viaţa obişnuită, nu e nevoie să ne intereseze decât prima parte a acestei manifestări a mâniei; dacă e vorba, însă, de interpretarea artistică, trebuie să avem întreaga manifestare a mâniei, încordarea şi destinderea care-i urmează.

Acuma, se pune problema felului în care trebuie să învăţăm mimica şi gesturile corespunzătoare unei asemenea manifestări a mâniei. După ce am dezvoltat în noi, în mod corespunzător, sentimentele date de fiecare dintre sunetele articulate – primul lucru care trebuie realizat într-o şcoală de artă dramatică, aşa cum am arătat –, vom face să se deruleze, sub formă de recitare, un pasaj dintr-o piesă oarecare, un pasaj care cuprinde, să zicem, o manifestare a mâniei, şi – am arătat deja că, pentru învăţare, acesta e procedeul cel mai bun – nu vom asocia noi înşine imediat mimicii şi gesticii cuvintele, ci vom avea pe cineva care ne recită. Recitatorul, firește, va rosti pasajul aşa cum trebuie el să fie rostit; cel care vrea să se transpună în mimica şi gestica acelui pasaj, bineînţeles că va urmări exact conţinutul cuvintelor, dar îl va însoţi în permanenţă cu sentimentul dat de sunetele *i-e*, *i-e*, *i-e*, pe care, în timp ce ascultă, le lasă să răsune în lăuntrul lui. În acest scop, el se va strădui să exprime cumva în mod instinctiv ceea ce apare astfel de la sine cu ajutorul braţelor sau al mâinilor şi cu pumnul strâns, să-şi încordeze muşchii şi iarăşi să-i lase să se destindă, când recitatorul rostește: *i e*, *i e*, *i e*. Aceasta înseamnă că nu trebuie să facă nici o modificare fiziologică a trupului decât în asociere cu atmosfera unui sunet, deci, în ceea ce privește arta actorului, nu e voie să se exerseze altfel decât însoţind orice mişcare a trupului de dispoziţia unui sunet.

Dacă vrem să exprimăm faptul că afectele: frica, mâhnirea, o sperietură, şi-au făcut deja efectul, dacă trebuie, deci, să apărem pe scenă fiind deja sub efectul spaimei, fricii sau al altor lucruri de acest fel, starea fiziologică va fi aceea că va trebui să apărem de la bun început cu muşchii lăsaţi; se exersează, însă, starea de lăsare a muşchilor în asociere cu dispoziţia sunetului *e*.

La tot ceea ce are legătură cu grija, îngrijorarea – indiferent că purtăm deja în suflet o îngrijorare şi o aducem cu noi când intrăm în scenă, sau că suntem cuprinşi de îngrijorare în timp ce ni se spune ceva –, în toate aceste cazuri trebuie să încercăm să facem în aşa fel încât în modelarea vorbirii să se audă uşor un *ö*. Cu alte cuvinte, la tot ceea ce are legătură cu îngrijorarea, la tot ceea ce are legătură cu faptul că venim fiind îngrijoraţi sau că îngrijorarea ni se aşterne peste suflet în timp ce auzim spusele interlocutorului nostru, vom încerca să realizăm mimica prin faptul că, fiind în dispoziţia lui *ö*, ne lăsăm încet mâinile şi pleoapele să cadă. Nu-i aşa, aceste lucruri trebuie privite întotdeauna în sensul că ele mai lasă spaţiu liber celui care le exersează. Dacă starea afectivă în prada căreia ajungem astfel e foarte puternică, vom încheia aici, în faţă – cu limba ridicată spre cerul gurii, dacă urmează să spunem ceva; dacă vorbim în continuare, dacă dăm răspuns la ceea ce spune partenerul, vom vorbi ţinându-ne buzele cât mai strânse. Aceasta dă un colorit minunat. Dacă pe scenă se află doi interlocutori, şi unul spune ceva care îi provoacă celuilalt îngrijorare sau mâhnire, şi dacă celălalt răspunde în aşa fel încât îl rosteşte chiar şi pe *a* cu buzele cam strânse, – în acest caz, spectatorul trebuie să aibă în mod instinctiv, spontan, impresia just colorată a faptului că spusele primului vorbitor acţionează asupra celui care trebuie să răspundă.

Căci, ia gândiţi-vă – să luăm un caz extrem –, unul dintre ei spune: Fratele tău a murit. – Celălalt spune: Ah, această veste îmi zdrobeşte inima! – Coloritul se realizează prin aceea că el vorbeşte cu buzele cât mai strânse.

Dacă găsim că e necesar să extindem mimica atât de mult – şi, firește, va fi necesar s-o facem, dacă e vorba de o mare îngrijorare sau frică –, dacă vrem să extindem mimica atât de mult încât să ne creăm, prin machiaj, un chip foarte palid, ei bine, n-ar trebui să însoţim un asemenea machiaj altfel decât printr-o vorbire rostită cu buzele cât mai apropiate una de alta, mai mult decât e normal. N-ar trebui să apară niciodată pe scenă un actor cu un machiaj palid, care, totodată, să nu modeleze mimica în acest fel.

Deosebit de important va fi ca actorul să aibă în vedere legătura justă dintre anumite lucruri şi viaţa reală. E absolut posibil să fie exprimate prin mimică şi gestică suspinul, geamătul, dar niciodată suspinul şi geamătul n-ar trebui să fie exersate în mod abstract, izolate, ci numai ascultând un pasaj din literatura dramatică, al cărui conţinut e faptul că le vom depăşi. Fiindcă omul care e cufundat cu totul într-o durere, nu geme şi nu suspină, suspină şi geme cel care vrea să scape de durere, cel care vrea să se corecteze, să devină mai bun. Acest lucru nu coincide întotdeauna cu ceea ce se întâmplă în viaţă; dar în artă, în stil, coincide perfect. Aici, suspinele şi gemetele ar trebui folosite numai când se pune problema de a se uşura durerea într-o asemenea măsură încât omul respectiv mai poate vorbi, nu amuţeşte. De aceea, dacă trebuie să răspundem la nişte cuvinte care exprimă o durere zdrobitoare, ar fi bine să apară mai întâi câteva gemete şi suspine frumos modelate artistic, prin care, aş zice, ne cucerim dreptul de a vorbi.

Atunci va fi necesar să exersăm şi în mod individual, în aşa fel încât să ne exersăm totodată şi trupul, din punct de vedere fiziologic, dar având întotdeauna la bază rostirea modelată artistic a unui text. Presupuneţi, de exemplu, că ascultaţi acest pasaj trist, că ascultaţi un pasaj trist în aşa fel încât vă străduiţi să nu vă schimbaţi expresia feţei printr-un joc al mimicii, dar că vă mişcaţi în acest timp capul. Aşadar: cap mişcat, în timp ce chipul rămâne imobil = ascultarea unui pasaj trist.

Căci, dacă veţi face aceasta, se va întâmpla de la sine un anumit lucru. Se va întâmpla că diafragma şi, de asemenea, tot ceea ce se învecinează cu ea în partea de jos, intră într-o anumită mişcare, ca reacţie la ceea ce dvs. faceţi cu chipul şi cu capul dvs. Aşa că vă exersaţi de la sine, în mod just, diafragma şi partea inferioară a corpului. Acest lucru se produce absolut de la sine. N-ar trebui să facem niciodată un exerciţiu corporal altfel decât ascultând în acelaşi timp un text rostit cu modelarea vorbirii. Aşadar, a asculta un pasaj trist: a asculta în mod deplin conştient, cu chipul imobil şi cu capul în mişcare.

Dacă ascultaţi un pasaj care vă lasă indiferenţi, nu vă mişcaţi capul absolut deloc, ci aţintiţi-vă pur şi simplu privirea, cu o cât mai mare lipsă de participare sufletească, spre pasajul care vă e indiferent. Nu exagerăm, deoarece această afirmaţie co-respunde realităţii, dacă spunem că o asemenea ascultare – cu chipul imobil, cu capul nemişcat, ca şi cum am vrea să adormim – provoacă o secreţie foarte uşoară, care există şi în flegmatic, atunci când el dă curs în mod just flegmatismului său. În acest fel ne transpunem, în primul caz, în situaţia de a interpreta melancolia, în al doilea caz, în aceea de a interpreta flegmatismul.

Putem spune, aşadar: Cum se pregăteşte actorul să interpreteze nişte caractere melancolice? Prin faptul că

ascultă nişte pasaje triste, îşi menţine chipul imobil şi îşi mişcă doar capul, lăsându-se apoi în voia a ceea ce se petrece de la sine în trupul său.

Cum se pregăteşte actorul să interpreteze nişte caractere flegmatice? Prin faptul că, ţinându-şi chipul imobil, îşi creează fizionomia celui care adoarme, deci, îşi lasă pleoapele să cadă, îşi lasă şi nările să coboare, nu se străduieşte să-şi mişte buza superioară printr-un efort de voinţă; dacă ascultă în acest fel şi provoacă acea secreţie fină, care însoţeşte temperamentul flegmatic. – Dacă luaţi toate acestea în ansamblu, vedeţi spiritul în care trebuie să se lucreze.

Dacă vreţi să vă pregătiţi pentru interpretarea ingenuei sanguinice, în sensul de odinioară al cuvântului – spun aceasta doar pentru a sugera despre ce e vorba, nu vreau să mai construiesc şi această categorie –, dacă vreţi să vă pregătiţi pentru rolul ingenuei sanguinice, cereţi să vi se citească un anunţ senzaţional, de felul celor care pot fi întâlnite într-o lucrare dramatică şi cereţi actriţei sau actorului – căci poate exista, desigur, şi un ingenuu sanguinic de sex masculin – să facă totodată mişcări puternice cu faţa şi, de asemenea, cu braţele. Aceste mişcări vor duce în mod instinctiv la modul de a vorbi spumos pe care trebuie să şi-l însuşească ingenuele, actriţele care au de interpretat un temperament sanguinic.

Dacă vreţi să pregătiţi un rol de coleric, adică să-l pregătiţi pe actorul care urmează să interpreteze un coleric, alegeţi în acest scop un pasaj oarecare în care se rostesc injurii. Veţi găsi la *Shakespeare* numeroase asemenea pasaje, pe care le puteţi folosi. Puneţi-l, pe cel care trebuie să exerseze jocul corespunzător al mimicii, să-şi încreţească fruntea, să-şi strângă mâinile pumn şi atrageţi-i atenţia să se proptească în mod conştient pe sol,

cu muşchii încordaţi. Aşadar: să-şi încreţească fruntea, să-şi strângă mâinile pumn, să-şi încordeze muşchii de la genunchi în jos, trecând prin pulpe şi să aibă în el conştienţa acestui lucru: Eu stau cu întreaga suprafaţă a piciorului meu pe sol. – Prin aceasta, îşi va dezvolta aptitudinea de a interpreta colerici.

După cum trebuie să avem o tehnică pentru a învăţa o altă artă, şi în cazul artei actorului avem nevoie de tehnică, prin care să ajungem să lucrăm cum trebuie. Există două lucruri – dacă vom căuta în cărţile apărute pe baza ştiinţei actuale [Nota 60], vom găsi pretutindeni cuvântul: neexplicat –, deci, există în viaţă două lucruri pe care ştiinţa le lasă azi, în acest domeniu – există, bineînţeles, multe altele – neexplicate. Ştiinţa vorbeşte pretutindeni despre faptul că există limite ale cunoaşterii, iar în ceea ce priveşte înţelegerea limbajului, ea are două limite evidente: limita din faţa râsului şi limita din faţa plânsului. Ştiinţa notează aici pretutindeni: râsul şi plânsul, aşa cum ies ele din fiinţa umană, sunt neexplicate.

Dar nu e deloc aşa. Să luăm mai întâi plânsul. Ce înseamnă, de fapt, în viaţă, plânsul? Plânsul rezultă întotdeauna din faptul că, într-un anumit loc, corpul eteric al omului ia puternic în stăpânire corpul fizic. Când omul resimţe acest lucru în fiinţa lui, sub formă de durere, el va trece prin următorul proces: corp fizic, corp eteric, corp astral, eu – ei bine, corpul eteric ia undeva prea puternic în stăpânire corpul fizic. Omul vrea să ridice în sus forţa care merge în jos, spre corpul fizic, vrea s-o ridice spre corpul astral, el revarsă în corpul astral forţa diametral opusă; corpul eteric e însă unit în om cu elementul lichid – şi aveţi astfel în mod absolut palpabil ceea ce se întâmplă aici: corpul eteric împinge în direcţia corpului astral şi proiecţia

fizică a acestui lucru e împingerea afară a lacrimilor, plânsul. Din această cauză, plânsul e şi o uşurare a durerii.

Dacă veţi încerca să scoateţi un ä clar, să vă transpuneţi tot mai mult în trăirea lui ä, veţi ajunge treptat la un joc al mimicii, astfel încât nu veţi avea nevoie decât să puneţi, pur şi simplu, din exterior, dintr-o ceaşcă, mici picături de apă aici – la ochi – şi veţi avea plânsul. E plâns! Nu e nevoie deloc să vină din interior.

Dacă vă transpuneţi cu totul în jocul mimicii, dacă deveniţi din ce în ce mai conştienţi de ceea ce face nasul dvs., de ceea ce fac ochii dvs., atunci când spuneţi *ä*, dacă luaţi apoi stropi de apă dintr-o ceaşcă şi vi-i puneţi la ochi: Plângeţi.

Plânsul e exprimat întocmai:

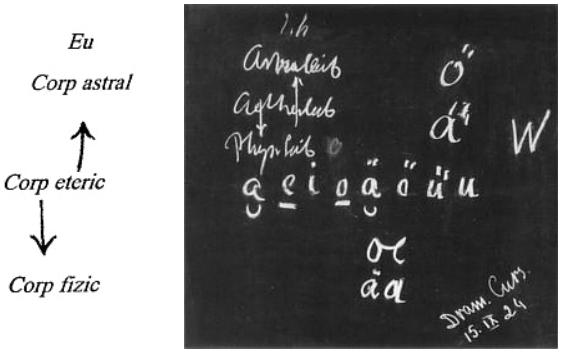


Tabla 15

V-am spus astfel, totodată, lucrul cel mai important. Pe scenă nu e esenţial ca spectatorii sentimentali să poată spune – cum am auzit spunându-se de nenumărate ori în legătură cu Eleonore Duse [Nota 61] –, dar n-a fost aşa: Ea a plâns cu adevărat. „Ea a plâns cu adevărat" sunt cuvintele prin care unii vor să-şi arate entuziasmul lor în legătură cu un mare succes. După cum, iarăşi, despre Eleonora Duse s-a subliniat mereu că ea era în stare să roşească pe scenă cu

adevărat, ea, care de la natură avea un ten foarte palid. Ea putea în mod aparent să roşească. Dar spectatorii nu observau că, în asemenea ocazii, ea se întorcea cu obrazul celălalt spre sală, că pe o parte a feţei avea un machiaj palid, pe cealaltă, un machiaj de culoare mai închisă. Numai că nu e cu totul demn să-ţi însuşeşti cu adevărat astfel de trucuri, care pot crea, desigur, o iluzie foarte puternică. De fapt, asemenea efecte ar trebui să fie provocate – pe baza unei pregătiri profesionale de felul celei pe care o elaborăm acum –, prin faptul că actorul se lasă cu totul în seama vocalei ä.

Ei bine, dacă vom observa în acelaşi fel şi râsul, vom ajunge la concluzia următoare: Când omul râde, ceva sare în corpul astral. Un lucru pe care ar trebui să-l înţelegem cu eul, se rătăceşte în interiorul corpului astral, din cauză că nu suntem stăpâni cu totul pe impresie. Când privim o caricatură: picioare minuscule, un cap uriaş – nu suntem cu totul stăpâni pe această impresie. Ce să înţelegem de aici? În viaţa obişnuită, nu remarcăm aşa ceva. Lucrul respectiv alunecă în jos, spre corpul astral, din eu trece în corpul astral. Acuma, încercăm să trezim reacţia corpului eteric şi a corpului fizic. E un mers în direcţia opusă. Corpul eteric vrea să introducă în corpul fizic ceea ce se află în corpul astral: acesta e râsul. Râsul este strădania de a prezenta drept prostesc un lucru vieţuit în astral, un lucru pe care nu l-am înţeles de tot, prin faptul că îl coborâm până în corpul fizic. Veţi reuşi să faceţi aceasta dacă veţi încerca să reţineţi o asemenea dispoziţie.

Să ne notăm încă o dată seria vocalelor. Să începem cu *u*, vocala care se pronunţă cel mai în faţă: *u ü ö ä o i e a*. Luaţi-l pe *o*, treceţi peste *i*, mergând spre *e*: *o e*. Sau luaţi vocala *ä* şi treceţi spre *a*: *ä a*, care e mai puţin clară. Deosebit de clar este grupul *o e*, *o e*, *o e*, *o e*, *o e* – încercaţi

să obţineţi din această dispoziţie ceea ce trebuie să introduceţi în râs; cu alte cuvinte, ascultaţi cum recitatorul vă citeşte un pasaj care vă face să râdeţi şi, mai întâi, însoţiţi acest pasaj cu *o e*, *o e* şi începeţi apoi să râdeţi, şi astfel râsul dvs. va fi cel mai frumos râs scenic pe care-l puteţi avea. Mimica se realizează, deci, în acest mod, pornind de la modelarea vorbirii.

Presupuneţi că aveţi nevoie, într-un anumit scop, să exprimaţi în jocul mimicii atenţia. Veţi realiza acest lucru dacă veţi cere să vi se citească un pasaj menit să suscite atenţia. Vă străduiţi să vă fixaţi privirea, având însă, în acest timp, dispoziţia lui *a a a*, astfel încât să faceţi treptat ca această dispoziţie să pătrundă în privirea dvs., ca şi cum aţi vrea să rostiţi vocala a cu ochii: *a.* Împingeţi puţin sentimentul pe care-l aveţi rostind vocala *a*, în privirea fixată: *a.* Veţi obţine mimica ce exprimă faptul că deveniţi atenţi la ceva.

Presupuneţi că cereţi cuiva să vă citească un pasaj – ei bine, să spunem că un autor comic ar introduce în comedia sa o mică scenă care a avut loc în Austria, când un grup de oameni veseli se adunase la Reichenau şi, în dispoziţia lor veselă, au vrut să aducă dovada că redactorul ziarului „Wiener Fremdenblatt", care, pe deasupra, mai este şi rudă cu Heine, e un mare prost. Şi atunci, acest grup de oameni adunaţi la Reichenau a hotărât să dea următoarea telegramă, spre a vedea a doua zi dacă Heine e atât de prost încât să accepte această telegramă, ori mai e, totuşi, atât de deştept încât să n-o accepte. Totul ar putea fi prelucrat foarte bine în forma unei comedii: Comuna Reichenau a hotărât să dărâme dealul Roxalp, pentru ca arhiducele – care mai locuia acolo – să poată avea o privelişte deschisă spre verdele ţinut Steiermark. – A doua zi, telegrama a apărut textual în „Wiener Fremdblatt".

Câţiva pariaseră că n-o va face; dar au câştigat pariul cei care spuseseră că Heine e atât de prost încât o va publica.

Dar ia să presupunem că vi s-ar citi acest pasaj. Avem dreptul, când auzim de succes, să fim surprinşi. În acest caz, ne deschidem ochii cât de larg putem, începem cu intonarea lui *i*: *i i i*, apoi ne oprim şi facem ca ceea ce simţim în intonarea lui *i*, în această concentrare remarcabilă a întregii intonări a lui *i*, să alunece în ochi: *i*. Veţi vedea că veţi obţine privirea corespunzătoare.

Mai departe: întreg chipul, dragii mei prieteni, ajunge să exprime spaima, dacă, ascultând o povestire care poate să dea fiori de spaimă, vă închideţi ochii, intonaţi vocala *u*, încetaţi intonarea ei, luaţi în ochi vocala *u*, pe care aţi intonat-o: *u* = devine spaimă, mai mult decât orice altceva, devine spaimă. A prelua intonarea lui *u* în ochii închişi: întreg chipul dobândeşte expresia spaimei. Tocmai făcând acest gest, această mimică a feţei, care-l exprimă pe *u* şi care e trimisă în sus, spre ochiul închis, vedem în ce fel putem realiza jocul mimicii cu ajutorul modelării vorbirii.

Unele trăiri interioare se raportează la ceva exterior. Astfel, dacă vrem să exprimăm dispreţul faţă de un lucru legat de o realitate exterioară, trebuie să consonantizăm, aşa cum am spus. Cereţi să vi se citească un pasaj, intonaţi: *n* şi faceţi gestul dispreţuitor; însoţiţi acest gest prin *n n n n n*. Dacă aţi exersat în suficientă măsură ceea ce face ca această expresie să apară pe chipul dvs., veţi putea să şi rostiţi acest lucru; dacă va trebui ca într-o frază oarecare să exprimaţi dispreţul, o veţi putea rosti în mod adecvat. Dar, după cum am spus, luaţi toate acestea din modelarea vorbirii.

Să presupunem că cineva vrea să exprime faptul că e obosit sufleteşte. De fapt, e foarte uşor să învăţăm acest gest, dar el trebuie învăţat. Cereţi să vi se citească un pasaj

care exprimă faptul că cineva e doborât sufletește și intonați, făcând să se audă, cel mult, un e incipient, această consoană: *w w w w w*. Apoi amuțiți, dar rămâneți în acest gest: aveți în gest expresia faptului că sunteți zdrobit sufletește. – Dacă vreți să exprimați încântarea, încercați să obțineți o expirare pură, așa cum o avem când expirăm rostindu-l pe *h*; ca și cum am începe să rostim cuvântul Jehova: faceți ca grupul de sunete *ho* să devină o pură expirație, îndreptați-vă privirea în sus, brațele sunt și ele îndreptate în sus: veți obține gestul încântării. Brațele ridicate, privirea îndreptată în sus – la unii, în acest caz, se mai ridică și lobii urechilor, la alții, se umflă puțin și nările, dar asemenea lucruri pot fi lăsate în seama inconștientului, iar noi intonăm, pur și simplu, acest *h*, încercăm să-l elaborăm în mod cât mai pur, ca să-l obținem, mai întâi. Cât timp îl mai rostim pe *h* în asociere cu o vocală, el încă nu e pur, de aceea spun că trebuie să-l elaborați: Jehova, *ho*, *ho ... h ... h* ... Nu-l auziți deloc, dar eu îl rostesc și dvs. vedeți că privirea se schimbă imediat, când trecem de la rostirea însoțită de altceva – de la rostirea în asociere cu o vocală, de la intonare – la simpla expirare. De aici rezultă încântarea.

Urmează acum un lucru care poate fi învățat ușor și chiar a fost învățat întotdeauna, numai că ceea ce era bun în arta veche nu trebuie să fie disprețuit, trebuie doar să fie scos iarăși din arta modelării vorbirii, și în aceasta constă noutatea. Presupuneți că intonați *a u*, *a u*, dar că vă străduiți, în timp ce intonați *a u*, să faceți în așa fel încât cutele de pe frunte să fie verticale, să vă deschideți ochii, cât de larg vă este posibil: *a*. Acum renunțați la intonarea lui *a*: aveți expresia cugetării, a cugetării îngrijorate, în sensul deplin al cuvântului. Ea apare de-abia când se face simțit ecoul modelării vorbirii, când am încetat să intonăm,

dar trebuie să începem prin a intona şi apoi să facem ca intonarea să se transforme în atitudine corporală.

Stiu că, în primă instanţă, omul se gândeşte în felul următor: Ei bine, dar atunci când mai ajungem să jucăm pe scenă? – Veţi vedea însă că tot ceea ce se cere aici, dacă se face în mod adecvat şi obiectiv, poate fi realizat într-un timp mult mai scurt decât ceea ce se face în şcolile de actorie din epoca noastră; numai că acestea nu sunt frecventate de cei care apar pe scenă, din cauză că cei pregătiţi în şcolile de artă dramatică actuale nu devin cei mai buni actori, după cum nici în şcolile de pictură sau sculptură nu sunt pregătiţi cei mai buni pictori sau sculptori, deoarece felul cum se exersează acolo e destul de neinspirat. Ceilalţi ies mai repede din pielea acestor limite înguste, spre a face apoi artă. Ei da, aceste lucruri nu vor fi fiind chiar atât de complicate, doar că trebuie mai întâi cunoscute şi studiate!

Aş dori să spun acum un lucru cu caracter mai general, care are însă o mare importanţă. Actorul ar trebui să cunoască, fără îndoială, euritmia, nu ca să facă euritmie, fiindcă euritmia este o artă de sine stătătoare. Dar, dacă actorul trebuie să aibă în pregătirea sa profesională rezonanţa din toate celelalte arte, atunci în aceasta ar trebui să existe şi ceva din euritmie. Tocmai elementele de euritmie ar trebui să fie folosite de el în alt mod, nu încercând să dea formă euritmică fiecărui detaliu a ceea ce el are de făcut. De aici tot n-ar ieşi nimic cu adevărat artistic. Dacă e să fie ceva artistic, euritmia trebuie să acţioneze prin ea însăşi, ea nu poate să acţioneze altfel decât însoţită de recitare şi de muzică şi fiind, bineînţeles, o vorbire în mişcare. La euritmie, trebuie să simţim ce e artistic în această artă, şi anume, tocmai ceea ce nu poate fi exprimat în muzica sau recitarea însăşi, ceea ce, pornind de

la acestea, trebuie să meargă mai departe. De aceea, nimeni nu va simți că e just din punct de vedere euritmic ca un om să cânte, iar celălalt să euritmizeze. În cânt, avem deja muzică transpusă în vorbire, așa că euritmia va deranja cântul și cântul euritmia. Euritmia poate fi însoțită de recitare, care se situează mai departe de mișcarea corporală, care e gest interiorizat și ea poate fi însoțită de muzica instrumentală, nu însă de cântul vocal, dacă e ca euritmia să acționeze în sens ideal.

Totuși, în mod indirect, euritmia poate avea cea mai mare importanță pentru actor. Fiindcă, ce s-a realizat prin crearea euritmiei? Prin crearea euritmiei am reușit să facem să fie printre noi gestul cel mai desăvârșit, macrocosmic, al vocalelor și consoanelor; *i* = întinderea brațelor; un *i* deosebit de ascuțit = se folosesc, în plus, și degetele întinse. Încercați acum să prelungiți în interior, să rețineți puternic în interior ceea ce simțiți – fiindcă sunetul *i* nu constă în faptul că ne întindem mâna, *i* constă în ceea ce simte mușchiul –, încercați să prelungiți în interior acest gest, să-l rețineți cu putere în interior – ca și cum cineva ar înfige de aici în trupul dvs. ceva de felul unei săbii –, încercați să-l intonați pe *i* cu acest sentiment, că acest lucru se prelungește până aici: *i* – în acest caz veți obține, ca repercutare, tocmai nuanța pentru *i*, care e cea mai pură nuanță pe care o aveți de rostit. Faceți tot așa cu celelalte vocale și consoane. Dacă le faceți să se prelungească în interior, dacă vă umpleți spre interior cu fantoma modelării euritmice, ca să zic așa, cu această imagine de oglindă, cu această contra-imagine și dacă, simultan, intonați, veți obține în stare pură vocalele și consoanele, așa cum aveți nevoie de ele. Acesta e un aspect general.

Dacă luați seama la toate acestea, până la urmă veți ajunge să înțelegeți esența reală a vorbirii. Și acesta e

principalul, ca actorul să nu-şi cunoască doar rolul – pe acesta sigur că trebuie să-l cunoască –, ci să se şi situeze în profesiunea sa cu modul just de a gândi şi simţi. Fără aceasta, nimeni nu poate fi actor, nimeni nu poate fi artist, dacă nu se situează în mod just în profesiunea sa, cu modul său de a gândi şi simţi.

Dacă cineva trăieşte în cadrul unei şcoli de felul celei pe care am sugerat-o, el îşi va cuceri un mod pur, religios, aş zice, de a percepe vorbirea, ca şi mimica şi gesturile, care sunt legate de ea. De acest mod de percepere e nevoie. Fiindcă prin acest mod de percepere putem simţi cu adevărat mai intens poziţia omului în Univers decât prin orice altceva. Vom ajunge astfel, treptat, la un sentiment al demnităţii omului în Univers, la un sentiment despre întreaga poziţie centrală a omului în Univers. Fiindcă ne vom da seama că şi animalele au glas; nu trebuie decât să ne amintim de răgetul leului, de mugetul vacii, de behăitul oilor, al caprelor ş.a.m.d. E ceva mai mult vocalizant. Animalele, animalele care-şi ridică glasul în acest fel, îşi exprimă fiinţa interioară. Dar puteţi să vă duceţi, de asemenea, afară în natură şi să ascultaţi diferitele glasuri ce se fac auzite acolo, mai ales ţârâitul greierilor ş.a.m.d., prin faptul că diferite animale îşi mişcă membrele; aveţi aici o adevărată consonantizare.

Şi treceţi apoi la ceea ce se apropie cel mai mult de om, la glasurile păsărilor. Aveţi astfel posibilitatea de a vedea, pe de o parte, aspectul muzical, la păsări, pe de altă parte, aspectul vocalic, la animalele superioare, aspectul consonantic la animalele inferioare. Dar, dacă ieşiţi afară în natură şi o insectă, un greiere sau o altă insectă scoate sunete prin mişcarea membrelor: dvs. vă apropiaţi de o asemenea insectă. În cazul acestei consonantizări, privind insecta, nu puteţi avea deloc impresia că ea vrea să vă

spună ceva. Sesizaţi, pur şi simplu, un fenomen care constă dintr-o acţiune. Vă duceţi la acele animale care mugesc sau behăie sau urlă. Nici acum nu veţi avea senzaţia că se ajunge la o trăire interioară, depăşindu-se reacţia de autoapărare sau sentimentul plăcerii. Nu se ajunge până în interior. Când ascultaţi glasurile păsărelelor, aveţi sentimentul clar: muzica nu trăieşte în ele. Ba, veţi avea sentimentul cel mai na-tural în raport cu glasul păsărilor dacă veţi compara glasul unei păsări oarecare cu felul în care ea zboară, în care îşi mişcă aripile; de aici va rezulta un acord armonios între mişcarea exterioară, între ceea ce face pasărea în planul exterior, şi ceea ce dezvoltă ea drept glas propriu. Dacă treceţi în revistă toate aceste aspecte şi găsiţi apoi, în vocalizarea umană, trăirea interioară modelată, iar în consonantizarea umană, vieţuirea modelată a ceea ce trăieşte în lumea exterioară, şi dacă puneţi toate acestea în legătură cu gesturile şi cu mimica, veţi ajunge să aveţi un sentiment just despre ceea ce este omul în cosmos, datorită faptului că, la el, tocmai modelarea vorbirii poate să se manifeste în acest fel. De aici se naşte însă o anumită atitudine, cum s-a spus, cu un cuvânt foarte frumos, fiindcă azi toţi vor să fie germani, de aici se naşte o orientare a întregii simţiri.

În ce fel ne putem aduce aportul la apariţia acestei orientări, vom vedea în orele următoare, ca aspect mai mult esoteric al problemei.

CONFERINŢA A XII-A
Dramaturgie artistică Dispoziţii sufleteşti stilizate

Dornach, 16 septembrie 1924

Vom începe azi prin recitarea unei scene care s-a născut din încercarea de a se ajunge, tocmai în domeniul artei dramatice, la un stil adevărat. Aş vrea să ating acest aspect doar în câteva cuvinte, fiindcă el arată, de fapt, felul în care un poet adevărat, în cel mai bun sens al cuvântului, se raportează, în activitatea creatoare practică, la această problemă a stilului. Ştim că *Schiller* n-a început prin a scrie drame stilizate propriu-zise, că – despre „Hoţii" nici nu mai vorbim – nici în „Fiesko", sau în „Intrigă şi iubire" şi încă nici în „Don Carlos" n-a creat drame care să aibă cu adevărat stil. Apoi forţa sa creatoare poetică a secat, şi Schiller a fost nevoit să se ocupe de cu totul alte lucruri. Dar în acea perioadă s-a transformat întreaga relaţie dintre Schiller şi Goethe. De fapt, Schiller şi-a dezvoltat concepţia despre artă de mai târziu pornind de la ceea ce putea să vadă la creaţia goetheană. În contact cu creaţia lui Goethe, Schiller s-a schimbat treptat, şi astfel a putut deveni creatorul operelor sale dramatice de mai târziu. Putem urmări acest lucru pas cu pas, în corespondenţa lor sau în discuţiile din acea perioadă, care ni s-au păstrat. Şi nu trebuie să ne pară că s-a întâmplat o minune, dacă Schiller, care vedea în Goethe artistul exemplar, l-a luat drept model pe Goethe, care lucra la „Iphigenia" şi la „Tasso", care, aşadar, tocmai înălţa creaţia dramatică până la vorbirea stilizată.

Cu siguranţă că Schiller nu se gândea să facă arta dramatică să înainteze numai până la această limbă cu stil, el se gândea, bineînţeles, la opera dramatică în totalitate. Totuşi, el năzuia din toate puterile spre stil. Aşa că îl vedem

deja în „Wallenstein", aş zice, apropiindu-se tot mai mult de stil; şi îl vedem în ultimele sale drame căutând tot mai mult şi mai mult să sesizeze stilul dintr-o direcţie sau alta: în „Maria Stuart", în „Mireasa din Messina", în „Fecioara din Orleans" etc. Tocmai în „Maria Stuart" el a încercat un lucru pe care, spre deosebire de stilul din „Mireasa din Messina", l-aş numi stil al atmosferei şi dispoziţiei sufleteşti. (În limba germană, cuvântul „Stimmung" înseamnă „atmosferă", dar şi „dispoziţie sufletească" – n.t.). El e deosebit de evident în „Maria Stuart", se vede clar acolo că avem diferite dispoziţii, care se succed una după alta. Sunt nişte dispoziţii create, în orice caz, de caracterele personajelor, de faptul că sunt lăsate să participe nişte caractere atât de antagoniste cum e cel al Mariei şi cel al Elisabetei etc.; totuşi, drama se desfăşoară, de fapt, sub forma mai multor dispoziţii, şi chiar caracterele personajelor se manifestă sub formă de dispoziţii.

Trebuie numai să vezi cum se manifestă diferitele personaje, sub formă de dispoziţii sufleteşti, o dată cu schimbările de situaţie! Vedem astfel, în scena cea mai caracteristică, pe care o vom auzi prezentată de D-na Marie Steiner, cum se naşte o asemenea dispoziţie stilizată, pe de o parte, din dispoziţia care poate fi observată nu numai la Maria, ci în întreaga dramă, când Maria e dată în paza unui temnicer bun la suflet, ajungând apoi sub supravegherea unui om care-şi înţelege în mod rigid îndatoririle – şi din tot ceea ce se întâmplă sub această influenţă. Vedem, în această scenă plină de conţinut, cum tocmai sub imperiul acestor schimbări ale dispoziţiei se etalează în mod cu totul deosebit caracterul Mariei, al Elisabetei şi caracterele celor de faţă.

Aş vrea să atrag atenţia asupra acestui fapt, din cauză că la Schiller avem, într-adevăr, o încercare atât de serioasă

de a ajunge la stil, încât la fiecare din aceste drame, scrise după „Wallenstein", stilizarea e căutată mereu în alt mod. Faptul că pentru actor acest lucru are o deosebită importanţă, îl voi arăta mai târziu, pornind de la ceea ce va fi recitat de D-na Dr. Steiner în cadrul acestei conferinţe. Dar, pentru început, aş vrea să atrag atenţia asupra faptului că în „Maria Stuart" Schiller stilizează dispoziţii, că în „Fecioara din Orleans" el stilizează, într-un mod extraordinar, evenimentele care se succed unul după altul, că în „Wilhelm Tell" ajunge să elaboreze o adevărată artă a pictării sufletului, în ceea ce priveşte stilizarea caracterelor, că în „Mireasa din Messina" caută să devină cât mai asemănător cu Goethe, printr-o stilizare care creează o imagine scenică interioară plastică şi că apoi, aş zice, vrea să stilizeze totalitatea omenescului şi a bogăţiei de evenimente, în dramă, în drama „Demetrius", în timpul creării căreia moare, lângă care moare.

Vă rog, deci, să ascultaţi acum o scenă: scena care provine din situaţia la care m-am referit, o scenă din „Maria Stuart" de Schiller.

Doamna Dr. Steiner citeşte actul III din „Maria Stuart", scenele I, II, III şi IV.

Gegend in einem Park, vorn mit Bäumen
besetzt,
hinteneine weite Aussicht

ERSTER AUFTRITT

Maria tritt in schnellem Lauf hinter
Bäumen hervor.
Hanna Kennedy folgt langsam.

KENNEDY: Ihr eilet ja, als wenn Ihr Flügel hättet,
So kann ich Euch nicht folgen, wartet doch!
Laß mich der neuen Freiheit genießen.
Laß mich ein Kind sein, sei es mit,
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.

MARIA: Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen?
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

KENNEDY: O meine teure Lady! Euer Kerker
Ist nur um ein klein weniges erweitert.
Ihr seht nur nicht die Mauer, die uns einschließt,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt.

MARIA: O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen,
Die meines Kerkers Mauern mir verstecken!
Ich will mich frei und glücklich träumen,
Warum aus meinem süßen Wahn mich wecken?
Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoß?
Die Blicke, frei und fessellos,
Ergehen sich in ungemess'nen Räumen.
Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ozean.

Eilende Wolken, Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach, ich hab' keinen andern Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn,
Ihr seid nicht dieser Königin untertan.

KENNEDY: Ach, teure Lady! Ihr seid außer Euch,
Die langentbehrte Freiheit macht Euch schwärmen.

MARIA: Dort legt ein Fischer den Nachen an.
Dieses elende Werkzeug könnte mich retten,
Brächte mich schnell zu befreundeten Städten.
Spärlich nährt es den durftigen Mann.
Beladen wollt' ich ihn reich mit Schätzen,
Einen Zug sollt' er tun, wie er keinen getan,
Das Glück sollt' er finden in seinen Netzen,
Nahm' er mich ein in den rettenden Kahn.

KENNEDY: Verlorne Wünsche! Seht Ihr nicht, daß uns
Von ferne dort die Spähertritte folgen?
Ein finster grausames Verbot scheucht jedes
Mitleidige Geschöpf aus unserm Wege.

MARIA: Nein, gute Hanna. Glaub' mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Tor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe tät'ge Hand, der ich sie danke.
Lord Lesters mächt'gen Arm erkenn' ich

drin.
Allmählich will man mein Gefängnis weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,
Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue,
Der mir die Bande löst auf immerdar.
Ach, ich kann diesen Widerspruch nicht reimen!
Noch gestern kündigt man den Tod Euch an,

KENNEDY:

Und heute wird Euch plötzlich solche Freiheit.
Auch denen, hört' ich sagen, wird die Kette
Gelöst, auf die die ew'ge Freiheit wartet.
Hörst du das Hifthorn? Hörst du's klingen,
Mächtigen Rufes, durch Feld und Hain?
Ach, auf das mutige Roß mich zu schwingen,
An den fröhlichen Zug mich zu reihn!

MARIA:

Noch mehr! O, die bekannte Stimme,
Schmerzlich süßer Erinnerung voll.
Oft vernahm sie mein Ohr mit Freuden
Auf des Hochlands bergichten Heiden,
Wenn die tobende Jagd erscholl.

ZWEITER AUFTRITT

Paulet. Die Vorigen.

Nun! Hab' ich's endlich recht gemacht,

PAULET:

Mylady?
Verdien' ich einmal Euern Dank?

Wie, Ritter?

MARIA: Seid Ihr's der diese Gunst mir ausgewirkt?
Ihr seid's?

PAULET: Warum soll ich's nicht sein? Ich war
Am Hof, ich überbrachte Euer Schreiben –

Ihr übergabt es? Wirklich, tatet Ihr's?

MARIA: Und diese Freiheit, die ich jetzt genieße,
Ist eine Frucht des Briefs –

PAULET (mit Bedeutung): Und nicht die einz'ge!
Macht Euch auf eine größre noch gefaßt.

MARIA: Auf eine größre, Sir? Was meint Ihr damit?

PAULET: Ihr hörtet doch die Hörner –?

MARIA: (zurückfahrend, mit Ahnung): Ihr
erschreckt mich!

PAULET: Die Königin jagt in dieser Gegend.

MARIA: Was?

PAULET: In wenig Augenblicken steht sie vor Euch.

KENEDY (auf Maria zueilend, welche zittert
und hinzusinken droht): –
Wie wird Euch, teure Lady! Ihr verblaßt.

Nun? Ist's nun nicht recht? War's nicht
Eure Bitte?
Sie wird Euch früher gewährt, als Ihr
gedacht.

PAULET: Ihr wart sonst immer so geschwinder
Zunge,
Jetzt bringet Eure Worte an, jetzt ist
Der Augenblick, zu reden!

MARIA: O, warum hat man mich nicht vorbereitet!
Jetzt bin ich nicht darauf gefaßt, jetzt nicht.

Was ich mir als die höchste Gunst erbeten,
Dünkt mir jetzt schrecklich, fürchterlich –
Komm, Hanna,
Führ' mich ins Haus, daß ich mich fasse, mich
Erhole –

Bleibt. Ihr müßt sie hier erwarten.

PAULET: Wohl, wohl mag's Euch beängstigen, ich glaub's,
Vor Eurem Richter zu erscheinen.

DRITTER AUFTRITT

Graf Shrewsbury zu den Vorigen.

Es ist nicht darum! Gott, mir ist ganz anders
Zu Mut – Ach, edler Shrewsbury! Ihr
MARIA: kommt,
Vom Himmel mir ein Engel zugesendet!
Ich kann sie nicht sehn! Rettet, rettet mich
Von dem verhaßten Anblick –

Kommt zu Euch, Königin! Faßt Euren Mut
SHREWSBURY: Zusammen. Das ist die entscheidungsvolle Stunde.

Ich habe drauf geharret – Jahre lang
Mich drauf bereitet, alles hab' ich mir
Gesagt und ins Gedächtnis eingeschrieben,
MARIA: Wie ich sie rühren wollte und bewegen!
Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles,
Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.

In blut'gen Haß gewendet wider sie
Ist mir das Herz, es fliehen alle guten
Gedanken, und die Schlangenhaare
schüttelnd,
Umstehen mich die finstern Höllengeister.

Gebietet Eurem wild empörten Blut,
Bezwingt des Herzens Bitterkeit! Es bringt
Nicht gute Frucht, wenn Haß dem Haß
begegnet.

SHREWSBURY: Wie sehr auch Euer Innres widerstrebe,
Gehorcht der Zeit und dem Gesetz der
Stunde!
Sie ist die mächtige – demütigt Euch!

MARIA: Vor ihr! Ich kann es nimmermehr.

Tut's dennoch!
Sprecht ehrerbietig, mit Gelassenheit!

SHREWSBURY: Ruft ihre Großmut an, trotzt nicht, jetzt
nicht
Auf Euer Recht, jetzo ist nicht die Stunde.

Ach, mein Verderben hab' ich mir erfleht,
Und mir zum Fluche wird mein Flehn
erhört!
Nie hatten wir uns sehen sollen, niemals!
Daraus kann nimmer, nimmer Gutes
kommen!

MARIA: Eh' mogen Feu'r und Wasser sich in Liebe
Begegnen und das Lamm den Tiger küssen
–
Ich bin zu schwer verletzt – sie *hat* zu
schwer
Beleidigt – Nie ist zwischen uns
Versöhnung!

Seht sie nur erst von Angesicht!
Ich sah es ja, wie sie von Eurem Brief
Erschüttert war, ihr Auge schwamm in Tränen.

SHREWSBURY: Nein, sie ist nicht gefühllos, hegt Ihr selbst
Nur besseres Vertrauen – Darum eben
Bin ich vorausgeeilt, damit ich Euch
In Fassung setzen und ermahnen möchte,
(seine Hand ergreifend).

MARIA: Ach, Talbot, Ihr wart stets mein Freund – Daß ich
In Eurer milden Haft geblieben wäre!
Es ward mir hart begegnet, Shrewsbury!

SHREWSBURY: Vergeßt jetzt alles! Darauf denkt allein,
Wie Ihr sie unterwürfig wollt empfangen.

MARIA: Ist Burleigh auch mit ihr, mein böser Engel?

SHREWSBURY: Niemand begleitet sie, als Graf von Lester.

MARIA: Lord Lester?

SHREWSBURY: Fürchtet nichts von ihm. Nicht er
Will Euren Untergang – sein Werk ist es,
Daß Euch die Königin die Zusammenkunft Bewilligt.

MARIA: Ach, ich wußt' es wohl!

SHREWSBURY: Was sagt Ihr!

PAULET: Die Königin kommt.
(Alles weicht auf die Seite; nur Maria bleibt, auf die
Kennedy gelehnt.)

VIERTER AUFTRITT

Die Vorigen. Elisabeth. Graf Leicester. Gefolge.

ELISABETH: (zu Leicester): Wie heißt der Landsitz?

LEICESTER: Fotheringhayschloß.
(zu Shrewsbury):
Schickt unser Jagdgefolg voraus nach London.
Das Volk drängt allzuheftig in den Straßen,
Wir suchen Schutz in diesem stillen Park.

ELISABETH: (Talbot entfernt das Gefolge. Sie fixiert mit den Augen die Maria,
indem sie zu Leicester weiter spricht.)

Mein gutes Volk liebt mich zu sehr.
Unmäßig,
Abgöttisch sind die Zeichen seiner Freude,
So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen.

MARIA: (welche diese Zeit über halb ohnmächtig auf die Amme gelehnt war,
erhebt sich jetzt, und ihr Auge begegnet dem gespannten Blick der
Elisabeth. Sie schaudert zusammen und wirft sich wieder an der
Amme Brust):
O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!

ELISABETH: Wer ist die Lady? (ein allgemeines Schweigen.)

LEICESTER: – Du bist zu Fotheringhay, Königin.

ELISABETH: (stellt sich überrascht und erstaunt, einen finstern Blick auf Leicestern richtend): Wer hat mir das getan? Lord Lester!

LEICESTER: Es ist geschehen, Königin – und nun
Der Himmel deinen Schritt hierher gelenkt,
So laß die Großmut und das Mitleid siegen.
Laß dich erbitten, königliche Frau,
Dein Aug' auf die Unglückliche zu richten,
Die hier vergeht vor deinem Anblick.

SHREWSBURY: (Maria rafft sich zusammen und will auf die Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Wege schaudernd still; ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus.)

ELISABETH: Wie, Mylords?
Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte
Mir angekündigt? Eine Stolze find' ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.

MARIA: Sei's!
Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
Fahr' hin, ohnmächt'ger Stolz der edeln Seele!
Ich will vergessen, wer ich bin, und was
Ich litt; ich will vor ihr mich niederwerfen,
Die mich in diese Schmach herunterstieß.
(Sie wendet sich gegen die Königin.)
Der Himmel hat für Euch entschieden,

Schwester! Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt,
Die *Gottheit* bet' ich an, die Euch erhöhte!
(Sie fällt vor ihr nieder.)
Doch seid auch *Ihr* nun edelmütig, Schwester!
Laßt mich nicht schmachvoll liegen! Eure Hand
Streckt aus, reicht mir die königliche Rechte,
Mich zu erheben'von dem tiefen Fall!

ELISABETH

(zurücktretend):
Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria!
Und dankend preis' ich meines Gottes Gnade,
Der nicht gewollt, daß ich zu Euren Füßen
So liegen sollte, wie Ihr jetzt zu meinen.

MARIA

(mit steigendem Affekt):
Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!
Es leben Götter, die den Hochmut rächen!
Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen,
Die mich zu Euren Füßen niederstürzen –
Um dieser fremden Zeugen willen ehrt
In mir Euch selbst! entweihet, schändet nicht
Das Blut der Tudor, das in meinen Adern,
Wie in den Euren, fließt – O Gott im Himmel!
Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie
Die Felsenklippe, die der Strandende,
Vergeblich ringend, zu erfassen strebt.

Mein alles hängt, mein Leben, mein Geschick
An meiner Worte, meiner Tränen Kraft;
Löst *mir* das Herz, daß ich das *Eure* rühre!
Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,
Schließt sich das Herz mir schaudernd zu, der Strom
Der Tränen stockt, und kaltes Grausen fesselt
Die Flehensworte mir im Busen an.

ELISABETH (kalt und streng):
Was habt Ihr mir zu sagen, Lady Stuart?
Ihr habt mich sprechen wollen. Ich vergesse
Die Königin, die schwer beleidigte,
Die fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen,
Und meines Anblicks Trost gewähr' ich Euch.
Dem Trieb der Großmut folg' ich, setze mich
Gerechtem Tadel aus, daß ich so weit
Heruntersteige – denn Ihr wißt,
Daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen.

MARIA:
Womit soll ich den Anfang machen, wie
Die Worte klüglich stellen, daß sie Euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
Gott, gib meiner Rede Kraft und nimm
Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!
Kann ich doch für mich selbst nicht sprechen, ohne Euch

Schwer zu verklagen, und das will ich
nicht.
Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht
ist,
Denn ich bin eine Königin, wie Ihr,
Und Ihr habt als Gefangne mich gehalten.
Ich kam zu Euch als eine Bittende,
Und Ihr, des Gastrechts heilige Gesetze,
Der Völker heilig Recht in mir verhöhnend,
Schloßt mich in Kerkermauern ein; die
Freunde,
Die Diener werden grausam mir entrissen,
Unwürd'gem Mangel werd' ich
preisgegeben,
Man stellt mich vor ein schimpfliches
Gericht –
Nichts mehr davon! Ein ewiges Vergessen
Bedecke, was ich Grausames erlitt.
– Seht! Ich will alles eine Schickung
nennen,
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht
schuldig;
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit.
Er wuchs mit uns, und böse Menschen
fachten
Der unglücksel'gen Flamme Atem zu,
Wahnsinn'ge Eiferer bewaffneten
Mit Schwert und Dolch die unberufne Hand
–
Das ist das Fluchgeschick der Könige,
Daß sie, entzweit, die Welt in Haß

zerreißen
Und jeder Zwietracht Furien entfesseln.
– Jetzt ist kein fremder Mund mehr
zwischen uns,

(Nähert sich ihr zutraulich und mit
schmeichelndem Ton.)

Wir stehn einander selbst nun gegenüber.
Jetzt, Schwester, redet! Nennt mir meine
Schuld!
Ich will Euch völliges Genügen leisten.
Ach, daß Ihr damals mir Gehör geschenkt,
Als ich so dringend Euer Auge suchte !
Es wäre nie so weit gekommen, nicht
An diesem traur'gen Ort geschähe jetzt
Die unglückselig traurige Begegnung.

Mein guter Stern bewahrte mich davor,
Die Natter an den Busen mir zu legen.
Nicht die Geschicke, Euer schwarzes Herz
Klagt an, die wilde Ehrsucht Eures Hauses.
Nichts Feindliches war zwischen uns
geschehn,
Da kündigte mir Euer Ohm, der stolze,
ELISABETH: Herrschwüt'ge Priestes, der die freche
Hand
Nach allen Kronen streckt, die Fehde an,
Betörte Euch, mein Wappen anzunehmen,
Euch meine Königstitel zuzueignen,
Auf Tod und Leben in den Kampf mit mir
Zu gehn – Wen rief er gegen mich nicht
auf?

Der Priester Zungen und der Völker Schwert,
Des frommen Wahnsinns fürchterliche Waffen;
Hier selbst, im Friedenssitze meines Reichs,
Blies er mir der Empörung Flammen an –
Doch Gott ist mit mir, und der stolze Priester
Behält das Feld nicht – Meinem Haupte war
Der Streich gedrohet, und das Eure fällt!

MARIA:

Ich steh' in Gottes Hand. Ihr werdet Euch
So blutig Eurer Macht nicht überheben –
Wer soll mich hindern? Euer Oheim gab
Das Beispiel allen Königen der Welt,
Wie man mit seinen Feinden Frieden macht.
Die Sankt Barthelemi sei meine Schule!
Was ist mir Blutsverwandtschaft, Völkerrecht?
Die Kirche trennet aller Pflichten Band,
Den Treubruch heiligt sie, den Königsmord,
Ich übe nur, was Eure Priester lehren.
Sagt, welches Pfand gewährte mir für Euch,
Wenn ich großmütig Eure Bande löste?
Mit welchem Schloß verwahr' ich Eure Treue,
Das nicht Sankt Peters Schlüssel öffnen kann?
Gewalt nur ist die einz'ge Sicherheit,

ELISABETH:

Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlange.

O, das ist Euer traurig finstrer Argwohn!
Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
Und Fremdlingin betrachtet. Hättet Ihr
MARIA: Zu Eurer Erbin mich erklärt, wie mir
Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
Euch eine treue Freundin und Verwandte
In mir erhalten.

Draußen, Lady Stuart,
Ist Eure Freundschaft, Euer Haus das Papsttum,
Der Mönch ist Euer Bruder – Euch, zur Erbin
ELISABETH: Erklären! Der verräterische Fallstrick!
Daß Ihr bei meinem Leben noch mein Volk
Verführtet, eine listige Armida,
Die edle Jugend meines Königreichs
In Eurem Buhlernetze schlau verstricktet –
Daß alles sich der aufgehnden Sonne
Zuwendete, und ich –

Regiert in Frieden!
Jedwedem Anspruch auf dies Reich entsag' ich.
Ach, meines Geistes Schwingen sind gelähmt,
MARIA: Nicht Größe lockt mich mehr – Ihr habt's erreicht,
Ich bin nur noch der Schatten der Maria.
Gebrochen ist in langer Kerkerschmach
Der edle Mut – Ihr habt das Äußerste an mir

Getan, habt mich zerstört in meiner Blüte!
Jetzt macht ein Ende, Schwester! Sprecht es aus,
Das Wort, um dessentwillen Ihr gekommen,
Denn nimmer will ich glauben, daß Ihr kamt,
Um Euer Opfer grausam zu verhöhnen.
Sprecht dieses Wort aus! Sagt mir: «Ihr seid frei,
Maria! Meine Macht habt Ihr gefühlt,
Jetzt lernet meinen Edelmut verehren.»
Sagt's, und ich will mein Leben, meine Freiheit
Als ein Geschenk aus Eurer Hand empfangen.
Ein Wort macht alles ungeschehn. Ich warte
Darauf. O! laßt mich's nicht zu lang erharren!
Weh' Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!
Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
Wie eine Gottheit, von mir scheidet – Schwester!
Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
Möcht' ich vor Euch so stehn, wie Ihr vor mir!

ELISABETH: Bekennt Ihr endlich Euch für überwunden?
Ist's aus mit Euren Ranken? Ist kein

Mörder
Mehr unterwegs? Will kein Abenteurer
Fur Euch die traur'ge Ritterschaft mehr wagen?
Ja, es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt
Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
Es lüstet keinen, Euer – vierter Mann
Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier,
Wie Eure Männer!

MARIA: (auffahrend): Schwester! Schwester!
O Gott! Gott! Gib mir Mäßigung!

ELISABETH: (sieht sie lange mit einem Blick stolzer Verachtung an):
Das also sind die Reizungen, Lord Lester,
Die ungestraft kein Mann erblickt, daneben
Kein andres Weib sich wagen darf zu stellen!
Fürwahr! Der Ruhm war wohlfeil zu erlangen.
Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit
Zu sein, als die *gemeine* sein für *alle*!

MARIA: Das ist zu viel!

ELISABETH: (höhnisch lachend): Jetzt zeigt Ihr Euer wahres
Gesicht, bis jetzt war's nur die Larve.

MARIA (von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde):
Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt,
Die Macht verführte mich, ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen, falschen

Schein
Hab' ich verschmäht mit königlichem Freimut.
Das Ärgste weiß die Welt von mir, und ich
Kann sagen, ich bin besser, als mein Ruf.
Weh' Euch, wenn sie von Euren Taten einst
Den Ehrenmantel zieht, womit Ihr gleißend
Die wilde Glut verstohlner Lüste deckt.
Nicht Ehrbarkeit habt Ihr von Eurer Mutter
Geerbt; man weiß, um welcher Tugend willen
Anna von Boulen das Schafott bestiegen.

(tritt zwischen beide Königinnen):
O Gott des Himmels! Muß es dahin
SHREWSBUR: kommen!
Ist das die Mäßigung, die Unterwerfung,
Lady Maria?

Mäßigung! Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr' hin, lammherzige Gelassenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
MARIA: Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und *du*, der dem gereizten Basilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil –

O, sie ist außer sich!
Verzeih' der Rasenden, der schwer
SHREWSBURY: Gereizten!
(Elisabeth, vor Zorn sprachlos, schießt wütende Blicke auf Marien.)

LEICESTER (In der heftigsten Unruhe, sucht die

Elisaheth hinweg zu führen):
Höre
Die Wütende nicht an! Hinweg, hinweg
Von diesem unglücksel'gen Ort!
Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.

MARIA: - Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.

(Elisabeth geht schnell ab, die Lords folgen ihr in der höchsten Bestürzung.)

Ei bine, dragii mei prieteni, dacă vom considera că o asemenea lucrare e reprezentativă, o lucrare născută, în primă instanţă, din nişte intenţii artistice reale, tocmai în faţa ei în noi poate să apară întrebarea: Care trebuie să fie raportul dintre actor şi lucrarea dramatică? – Acesta e aspectul care va trebui să ne preocupe mai întâi, ca să găsim de aici, apoi, nişte legi speciale.

Dacă examinăm felul în care au luat naştere creaţiile poetice de-a lungul timpului, putem distinge în mod clar între tendinţele unor poeţi, la care materialul e, în mod nemijlocit, cel care l-a făcut pe autor să creeze opera respectivă. Putem spune acest lucru, într-un anumit sens, despre tânărul Schiller, când a abordat tematica dramei „Hoţii". Vedem pretutindeni că ceea ce-l interesează, ceea ce vrea să modeleze sub forma unei creaţii poetice, este materialul, în sensul cel mai larg al cuvântului, subiectul, diferitele caractere. Putem spune chiar, despre o anumită perioadă din viaţa lui Goethe, de exemplu, aceea în care a scris primele părţi ale dramei sale „Faust", în care a scris

drama „Götz von Berlichingen”: Aici poetul porneşte de la interesul pe care-l are faţă de material şi de caracterele personajelor. – Faust e un caracter care-l interesează pe Goethe în mod intens; şi pe el îl mai interesează ceea ce poate vieţui un Faust. Götz von Berlichingen, ca figură umană, pe de o parte, epoca în care Götz von Berlichingen a trăit, pe de altă parte, acestea sunt lucrurile care trăiesc în Goethe.

Când îl vedem pe Schiller apropiindu-se de „Maria Stuart”, nu e la fel. Această apropiere de „Maria Stuart” e precedată de o năzuinţă conştientă spre creaţia dramatică artistică. El vrea să creeze, înainte de toate, nişte drame care să reprezinte o creaţie dramatică artistică. Şi în acest scop caută materialul potrivit. Caută, am putea spune, stilul artistic şi, în acest scop, îşi caută subiectele potrivite. Materialul dramei „Maria Stuart” n-a constituit pentru Schiller punctul de plecare; el l-a căutat spre a putea să creeze, ţinând seama de cerinţele artei, o dramă stilizată în dispoziţii sufleteşti. Acest lucru prezintă o mare importanţă pentru actor. Fiindcă, dacă ne gândim la şcoala pentru actori, trebuie să spunem: E necesar să se facă, într-adevăr, ambele lucruri; e necesar să se exerseze ceea ce, în opera literară, presupune interesul poetului faţă de material, deci, rebuie să se exerseze o dramă ca „Götz von Berlichingen”, dar trebuie să se exerseze, pe de altă parte, şi o dramă cum e, să zicem, „Maria Stuart”, sau „Fecioara din Orleans”, sau „Mireasa din Messina” sau „Wilhelm Tell”. – Şi, tocmai în cazul unor asemenea exerciţii, prin care vrem să modelăm în mod practic diferitele stiluri dramatice, se cere neapărat ca, într-adevăr, studierea problemelor legate strict de interpretare să facă loc unei studieri a dramei înseşi, care să fie mai mult decât simpla discutare a felului în care trebuie făcut un lucru sau altul.

Aşa că, în legătură cu „Wilhelm Tell”, de exemplu, ar trebui să se arate în mod concret – fiindcă aceasta poate constitui pentru actor o bază foarte bună pentru a-şi dezvolta stilul său în contact cu stilul operei respective – cum Schiller a dat iarăşi greş, în foarte multe locuri, când a fost vorba de stilizarea dramei „Wilhelm Tell”. Acest aspect ne poate ieşi în întâmpinare în mod deosebit dacă cineva care – ei bine, cum să numim acest lucru: care crede în istoria literaturii –, deci, dacă cineva care crede în istoria literaturii – există şi asemenea credincioşi – exersează drama „Wilhelm Tell”. În acest caz, el le va spune, aşa cum corespunde iluziei profesorilor, dar nu vieţii, celor cărora le explică modul de a-l interpreta: Ce scenă frumoasă, acolo unde Wilhelm Tell refuză să meargă la întrunirile celorlalţi, unde subliniază că el e omul faptei, nu omul cuvântului; unde cere ca ceilalţi să vorbească la întrunirile lor, dar el să fie chemat când e nevoie de fapte! – Ei bine, eu am auzit asemenea exegeze admirative, care sunt prezentate de asemenea credincioşi ai istoriei literare în faţa unui public şi mai credincios, format din tineri şi bătrâni. Apoi, aşa ceva se perpetuează ca o boală veşnică, ca legea şi dreptul, ca să-l parafrazăm pe Faust. Vedem apoi cum această boală traversează şcolile şi tot felul de alte instituţii, fără ca cineva să întrebe: Dar e posibil ca Tell să spună acest lucru? Există aşa ceva? – Nu, aşa ceva nu există. Sigur, există caracterul pe care a vrut să-l înfăţişeze Schiller. Acesta, bineînţeles, nu va flecări folosind cuvinte mari şi nici nu se va aşeza în faţă de tot la întruniri, dar el va sta, totuşi, foarte în spate şi va asculta şi nu va face caz de faptul că ceilalţi pot să vorbească, dar el să fie chemat când e nevoie de fapte, aşa că, propriu-zis, în acest caz, habar n-ar avea ce trebuie să facă. Vedeţi dvs., ceea ce Schiller scrie acolo nu există absolut deloc. Şi ne mai putem educa, în

contact cu asemenea lucruri, şi lipsa de prejudecată, în artă e extraordinar de necesar. Schiller a dat greş, după cum am spus, din cauză că a dus stilizarea până la şablon. Dar stilizarea nu are voie să iasă din cadrul vieţii, ci trebuie să rămână, firește, în cadrul vieţii.

Dar actorul sau cel ce învaţă actoria primeşte o lucrare literară sau alta, despre natura căreia am vorbit deja, spre a exersa arta interpretării. Cum se va proceda, să zicem, spre a se intra în practica artei scenice, în cazul pieselor „Hoţii" sau „Don Carlos"? Cum se va proceda când e vorba de „Maria Stuart" sau de „Mireasa din Messina"? Dacă avem în faţa noastră o lucrare dramatică din prima categorie, principalul va fi ca, foarte curând după ce s-a făcut ceea ce eu am caracterizat drept dezvoltarea mimicii şi a gesticii, în timp ce altcineva recită, să se treacă la faza în care actorul recită sau vorbeşte şi joacă în acelaşi timp. Trebuie să se exerseze mai întâi şi gestica, dar un timp cât mai scurt, şi e bine să se pună în legătură cât mai curând posibil gestul cu cuvântul.

Dacă avem în faţa noastră nişte creaţii dramatice din a doua categorie, e necesar să facem invers. Cereţi să vi se citească textul cât mai mult timp, exersaţi gestica şi mimica şi încercaţi să le uniţi cât mai târziu una cu alta, în propria dvs. persoană. Prin aceasta, în cel de-al doilea caz, realizăm ceea ce în primul caz nu e necesar, ba poate deveni chiar dăunător. Reuşim să facem în aşa fel încât gestul, care atunci deja a fost stabilit, care există deja, să conlucreze în mod instinctiv, inconştient, la modelarea cuvântului. Dacă regizăm o dramă cu stil, o dramă care trăieşte cu totul şi cu totul în elementul artei, atunci esenţialul este să introducem în întreaga pregătire a spectacolului ceea ce uneşte între ele arta actorului şi poezia. Numai în acest fel

va fi posibil ca arta teatrului să intre în raportul just faţă de public, şi de aceasta depind extraordinar de multe lucruri.

Publicul nu va ajunge deloc uşor la o dispoziţie ancorată solid în suflet, dacă o lucrare naturalistă va mai fi şi interpretată, pe deasupra, în mod naturalist. Fiindcă atunci, printr-un procedeu sau altul, îl putem fascina, astfel încât să existe o atenţie de moment, totuşi, cu nimic altceva nu ne apropiem mai mult de publicul spectator decât prin faptul că scoatem acest public din sfera vieţii naturaliste şi îl înălţăm la nivelul artei.

Să presupunem, deci, că în cazul scenei care tocmai ne-a fost prezentată, ar trebui să ne sfătuim între noi cum să procedăm, pentru ca acest fragment să stea cu adevărat bine pe scenă. Aici poate lua naştere întrebarea: Ei da, în ce fel modelăm, pentru acest fragment, ceea ce trebuie să se reveleze acum de jur împrejurul textului modelat artistic? O ambianţă naturalistă, o pădure, să zicem, pictată cât mai naturalist, nu va fi deloc adecvată aici. Fiindcă aproape nu putem concepe ca ceea ce e făcut să apară aşa cum apar motivele acestei scene – în fond, împotriva voinţei tuturor oamenilor care iau parte, pentru toţi e o surpriză – să fie modelat, cât de cât, cu stil, prin faptul că facem ca scena să aibă loc în atmosfera naturalistă – matinală sau din alt moment – a unei păduri. De aceea, aici nu există nici o altă posibilitate, deci, în afară de aceea de a modela cu adevărat, conform stilului, atmosfera sau dispoziţia despre care e vorba.

Vedeţi dvs., adineaori am fost întrebat printr-un bileţel dacă n-aş vrea să continuu ceea ce am spus alaltăieri în legătură cu pictura scenografică. Dar, dragii mei prieteni, atâta cât mă ajută memoria, eu n-am vorbit deloc despre pictura scenografică, ci, pornind de la caracterul fenomenului artistic, m-am referit la pictura peisagistă. N-

aş vrea să mai fiu atât de rău înţeles, cum s-a întâmplat în acest caz. Încă n-am vorbit absolut deloc despre pictura scenografică.

Acuma se pune problema să devenim cu adevărat conştienţi de faptul că, în ceea ce priveşte scenografia, nu poate fi vorba niciodată, în primă instanţă, de vreo pictură, fiindcă, din punct de vedere pictural, avem doar luminile şi alte lucruri de acest fel. Prin urmare, în ceea ce priveşte scenografia, nu poate fi vorba de aşa-numita pictură scenografică. Dar aici, în cazul acestei scene, se pune problema, în primul rând, să avem în ambianţa celor care vorbesc o anumită atmosferă şi treceri de la o atmo-sferă la alta.

Despre atmosferă şi dispoziţii sufleteşti se poate discuta mereu, firește, totuşi, poate că nimeni nu va găsi nepotrivit să se creeze în acest caz, pentru această scenă, o atmosferă adecvată printr-o luminaţie generală a scenei, care, bineînţeles, trebuie să se schimbe o dată cu desfăşurarea acţiunii, dar care, în esenţă, trebuie să constea într-o nuanţă fundamentală roşiatică; întreaga scenă ar trebui să fie scăldată în dispoziţia unei nuanţe fundamentale roşiatice, care, ascuţindu-se lăuntric, aş zice, se luminează spre galben, la sfârşit, acolo unde Maria devine atât de tăioasă. Între timp, pot fi introduse tot felul de alte dispoziţii, de exemplu, chiar la început, unde Maria îşi arată caracterul ei propriu-zis, sentimental, acolo, în dispoziţia generală roşietică poate fi introdusă o dispoziţie albastru-violacee. Aceasta trebuie să fie întrebarea următoare.

În acest scop, nu putem aplica pe culise o pădure oarecare, pictată în mod naturalist, întrebarea următoare va fi aceasta: Ce culoare trebuie să aibă copacii, de care, firește, avem nevoie? – Rezultă din însuşi conţinutul

acestui fragment că trebuie să creăm o armonie între ceea ce facem pentru a crea, cu ajutorul luminilor, atmosfera, şi coloritul copacilor, că, deci, nu putem picta copacii într-un verde strident, pe fondul dispoziţiei în roşu, rezultă că în amestecul de culori trebuie să luăm o nuanţă roşiatică şi că, pentru ca ochiul să se poată odihni şi în acel punct în care Maria devine tăioasă, în anumite locuri trebuie să luăm pe pensulă – n-ar trebui să se picteze niciodată cu paleta, ci întotdeauna cu culori lichide – culoarea galbenă. În acest fel, vom avea şi pe scenă o imagine care are atmosferă.

Aşa trebuie să se procedeze, până la costum. Va trebui să ne fie clar că nu poate fi vorba de a născoci nişte costume fanteziste, stilizate, astfel încât oamenii să arate în ele ca nişte şuruburi, ci se va cere să avem nişte costume croite în aşa fel încât să stea bine pe oamenii respectivi, fiindcă stilizarea costumaţiei de pe scenă trebuie să constea în special în alegerea culorilor şi în armonia de culori creată de costumele diferitelor personalităţi aflate pe scenă. N-ar trebui să-i vină în minte nimănui să procedeze cu aceste lucruri în mod grosolan şi să aleagă ceea ce e mai la îndemână, mai comod, fiindcă aceasta ar însemna, firește, s-o îmbrăcăm pe Maria în negru. Dar negrul poate să apară pe scenă numai atunci când are o îndreptăţire artistică; căci, pe scenă, negrul se stinge. Prin urmare, ar trebui ca pe scenă să apară îmbrăcaţi în negru numai diavolii sau ceva diavolesc, n-ar trebui să vrem să facem altfel. Maria va trebui să poarte un costum de culoare violet închis. Primul costum la care ne vom gândi va fi cel al Mariei. Când stilizăm, este important la ce anume trebuie să ne gândim mai întâi, şi în acest caz ajungem, într-un mod absolut de la sine înţeles, la ideea că, dacă Maria poartă un costum violet, pentru Elisabeta trebuie să alegem un costum roşu-gălbui, şi în acest caz,

culorile celorlalţi vor rezula printr-o derivare din aceste nuanţe, făcută cu gust.

În acest fel, se obţine o imagine scenică şi veţi vedea că, dacă încercaţi cu adevărat să faceţi asemenea lururi, publicul va reacţiona în mod adecvat.

De ce-i este atât de greu actorului, în zilele noastre, să facă publicul să reacţioneze în mod adecvat? Vedeţi dvs., aceasta se întâmplă din cauză că, de fapt, în voinţa de a realiza ceva cu stil, nu trăieşte seriozitatea necesară. Despre public ar trebui să vorbim cât mai puţin, ar trebui să vorbim despre arta însăşi. De fapt, niciodată nu e publicul de vină. Dar vă întreb, dragii mei prieteni, cum poate să ia naştere ceva cu adevărat artistic, dacă teatrele sunt înfiinţate pe baza unui mod de a gândi de felul celui, istoric atestat, pe care am să vi-l relatez. Într-un oraş, a fost înfiinţat odată un mare teatru, sub conducerea unui ziarist-scriitor, care crea şi lucrări dramatice şi care a preluat funcţia de director al acestui teatru. Teatrului i s-a dat numele unuia dintre marii clasici ai literaturii [Nota 61]. Şi iată, a fost potrivit, firește, să se meargă cu stilizarea, din punct de vedere exterior, până acolo încât să se ţină o cuvântare inaugurală, care conţinea cea mai frumoasă frazeologie în legătură cu acel clasic, cele mai frumoase fraze despre făgaşurile frumoase pe care umblăm, dacă umblăm pe făgaşurile acestui clasic, fiindcă era el însuşi, înainte de toate, un artist al scenei; el a dat atâtea reguli de aur frumoase pentru arta scenei. Şi dacă se mai ajunge, pe urmă, şi la simţul de dăruire faţă de înalta artă, care va fi înlocuită doar din când în când – fiindcă trebuie să se facă şi câte o concesie gustului spectatorilor, cu o marfă mai ieftină –, ei bine, atunci deja din punct de vedere exterior înseamnă a avea stil, într-un anumit sens, dacă se începe printr-o asemenea cuvântare.

Numai că stilul trebuie să fie ceva lăuntric. El trebuie să fie ceva cu adevărat trăit. Şi eu vă întreb dacă aici a existat cu adevărat stil – indiferent de ceea ce s-a spus în acest „prolog" rostit de director –, de vreme ce, după festivitatea inaugurală, s-a întâmplat următorul lucru? Bineînţeles că au mai vorbit şi alţii, preşedintele comitetului teatral, în sens corespunzător, despre viitorul director ş.a.m.d. Ei bine, aşa cum merg azi lucrurile – în toate acestea există un stil, nu-i aşa, dar ce fel de stil? Nu e viaţă reală. În aceasta există cu adevărat un stil! Dar, pe urmă, pe urmă, destul de curând, s-a întâmplat ceva! Lumea a plecat acasă. Ei bine, printre asemenea oameni se află câteodată, într-adevăr, şi idealişti; sunt rari, totuşi, câteodată există şi idealişti printre ei. Unul dintre aceşti idealişti sau semi-idealişti i-a spus directorului: Vă urez să aveţi mult succes, în sensul în care aţi vorbit, un succes care să fie benefic pentru artă. – La aceasta, directorul răspunse: Dar când vom avea cel de al doilea milion, o să-l înhaţ!

Ei vedeţi, într-un asemenea caz, stilul se ruinează, fiindcă el nu există în modul de a gândi. Numai din cauză că în epoca prezentă s-a ajuns atât de departe încât stilul e într-adevăr un lucru pe care oamenii nu-l mai simt în viaţă, trebuie să atragem atenţia asupra unor asemenea lucruri, asupra faptului că omul va avea din nou stil dacă va trăi în stil cu adevărat, în modul cel mai serios.

Acesta va fi punctul de plecare pentru alte câteva expuneri. Cred că, pentru a putea discuta tot ceea ce e necesar în cadrul acestui ciclu de conferinţe, vom mai avea nevoie de vreo trei-patru ore. (Manifestare de bucurie în rândurile auditorilor. [Nota 62])

CONFERINŢA A XIII-A
Tratarea operei literare ca partitură Caracteristicile şi configuraţia modelării artistice a piesei de teatru

Dornach, 17 septembrie 1924

Autorul dramatic şi-a terminat lucrarea în momentul în care ea a fost modelată în cuvinte. Dacă vrea ca lucrarea lui să fie adecvată reprezentării scenice, el va trebui să aibă, ca să zic aşa, în ochi şi în urechi, ceea ce dă imaginea scenică. O adevărată lucrare dramatică e văzută de autorul ei, e văzută aşa cum trebuie ea să stea pe scenă, în cele din urmă, din punctul de vedere al artei teatrale, în faţa spectatorilor. Dacă autorul nu are o viziune scenică – dacă nu are teatrul în sânge, cum s-ar mai putea spune –, actorul nu poate să facă nimic serios cu o asemenea piesă. Dar apoi, după ce autorul şi-a terminat de scris opera, aceasta e pentru actor – pentru ca piesa să stea cu adevărat pe scenă – o partitură. Opera dispare, ca să zicem aşa, în momentul în care devine o lucrare scrisă. Dar, ca lucrare scrisă, ea e un fel de partitură. Şi, exact la fel ca interpretul muzical, actorul trebuie să creeze din nou lucrarea. În partitură există, într-un anumit sens, între compozitor şi interpretul muzical, un fel de punct zero. Aici fiecare trebuie să vină în întâmpinarea celuilalt. La fel trebuie să fie şi pentru actor. Actorul îşi va atinge scopul dacă s-a pregătit mai întâi să poată face două lucruri. Primul este acela de a sesiza caracterele, fiecare actor, bineînţeles, caracterul pe care urmează să-l interpreteze, dar de exersat, poate exersa numai într-un acord perfect cu toţi ceilalţi parteneri, realizat de către regizor. Esenţialul e, deci, să acordăm între ele caracterele personajelor, să le facem să interfereze, să facem din întreaga piesă, şi în ceea ce priveşte caracterizarea personajelor, un întreg, colorat

prin caracterele diferitelor personaje, structurat. Vom putea să facem aceasta dacă vom exersa mai întâi arta caracterizării.

Dar arta caracterizării poate fi scoasă din elementele pe care le-am sugerat până acum şi anume, dacă vreau s-o ilustrez din nou cu ajutorul unui exemplu, cam în felul următor.

În cursul acestor conferinţe am aşezat în faţa sufletelor noastre o lucrare dramatică pe care vreau s-o folosesc şi acum, din cauză că, pe baza acestei drame, pot fi discutate foarte bine caracterizarea personajelor şi tot ceea ce vă voi expune după aceea. Pentru Hamerling, atunci când şi-a creat drama „Danton şi Robespierre", esenţialul a fost însă caracterizarea personajelor.

Pentru a ajunge la caracterizarea integrală, adică pentru a situa, din punct de vedere scenic, fiecare dintre caractere în opera dramatică în aşa fel încât, ca urmare a apartenenţei lor la aceeaşi operă literară, de-a lungul întregii drame să ia naştere un întreg, un întreg structurat lăuntric, va trebui să studiem drama, în primul rând, în ceea ce priveşte caracterele personajelor. De fapt, pentru interpretarea dramatică, niciodată caracterul unui personaj, de care avem nevoie pentru scenă, nu decurge în mod individual din studierea personajelor despre care e vorba. În această dramă avem de-a face cu patru personalităţi, adică, de fapt, cu multe altele, dar, în primă instanţă, cu cele patru personalităţi de care aş vrea să mă ocup, făcând caracterizarea caracterizării – vă rog să-mi scuzaţi exprimarea -: Robespierre, Hébert, Chaumette, Danton.

Dacă am vrea să studiem întreaga dramă, ar trebui, firește, să luăm în atenţie şi celelalte caractere dramatice. Pentru studierea dramei, e suficient dacă ajungem să avem

o privire de ansamblu asupra dramei, în ceea ce priveşte personajele, pentru ca să putem modela fiecare caracter în aşa fel încât el să nu iasă prea mult din context sau să nu iasă exagerat de mult în evidenţă, printre celelalte caractere.

Dacă am făcut deja acest lucru, cu drama „Danton şi Robespierre" de Hamerling, şi dacă în suflet trăieşte cu adevărat tot ceea ce s-a făcut în cadrul acestor ore, din interior ne va apărea, aş zice, o lumină, care ne face să ştim în ce fel trebuie să modelăm, în primă instanţă, aceste patru caractere, spre a le delimita în mod just unele de altele.

Danton: *ä*, *i*.

Îl avem, mai întâi, pe Danton. Dacă drama trăieşte deja în noi, vom simţi că Danton îşi exprimă cel mai bine viaţa interioară dacă-i atribuim sentimentele date de sunetele *ä i*, *ä i*. Prin acest sentiment, care trebuie să existe în el, se exteriorizează fiinţa sa jovială; el are ceva larg în felul cum apare pe scenă. Şi, dacă-l vom pune să meargă pe scenă, datorită faptului că avem acest lucru, aş zice, în dexteritatea noastră lăuntrică, vom fi tentaţi de la sine să-l punem să meargă pe scenă ţinându-şi genunchii puţin înţepeniţi şi păşind apăsat. Şi vom simţi că trebuie să-i cerem să-şi facă mişcările cu braţele ca şi cum nu şi-ar putea îndoi prea bine braţele din încheietura cotului, ca şi cum aici ar fi puţin înţepenit şi ar avea un unghi foarte obtuz între braţ şi antebraţ. Vom avea sentimentul că un om de felul lui Danton n-ar putea să cânte cum trebuie nici terţa mare, nici terţa mică.

Dacă vom avea acest sentiment faţă de caracterul său, atunci el se va situa just printre celelalte personaje. Iar în ceea ce priveşte modul său de a vorbi, vom fi foarte tentaţi să folosim mult acel gest al gurii – care produce apoi

sunetul –, care apasă puterea buzelor pe puterea colţurilor gurii. Prin urmare, Danton trebuie să vorbească, pe cât posibil, cu buzele larg închise şi cu un impuls în colţurile gurii.

Toate acestea rezultă în mod obiectiv din personajul însuşi, şi aşa trebuie să fie. Apoi vom ajunge, când Danton are de vorbit, să avem un Danton care, bineînţeles, trebuie să vorbească. Folosesc, pentru a-l caracteriza, scena a II-a a dramei, în care Danton vine în mijlocul mulţimii şi vorbeşte mulţimii, în felul caracteristic lui Danton, desigur.

Danton und Robespierre treten auf. Robespierre in einfacher, aber pedantisch sorgfältiger Tracht und Frisur, Danton in mehr prunkhafter und burschikoser Gewandung; eine gewaltige Halsschleife hängt über seine Brust herab.

VOLK:

Es lebe Danton! Es lebe Robespierre!

DANTON (den Hut lüftend und dem Volke zunickend, jovial):

Guten Morgen, Sansculotten!
Was soll denn das Gedräng'? Was gibt's? ein Fest
Mit weißgeputzten Jungfern, schönen Reden
Und Blechmusik? Verdammt! Gibt's wirklich keine
Bastille mehr zu stürmen? Keinen Ausflug
Mehr nach Versailles zu machen? Alle Wetter,
Das waren andre Zeiten! Denkt ihr's noch,
Wie's war, als rings um uns zum erstenmal
Losbrach die Kriegsfurie, und die Ohren
Ihr an den Boden legtet, um zu horchen,
Ob man nicht schon Kanonendonner höre,
Vorboten jener Haufen, die sich wälzten
Her auf Paris – und wie dann wirklich mancher

Zu hören meint' ein fernes dumpfes Rollen,
Und auffuhr, bis ein Nachbar zu ihm sagte:
Laß gut sein – Danton ist's, der eben donnert
Im Club der Cordeliers!
VOLK (In Enthusiasmus geratend):
Es lebe Danton! Ça ira! Ça ira!

Vedeţi, aici aveţi modul său de a vorbi, larg şi totuşi revoluţionar. Subliniez în mod intenţionat că eu, bineînţeles, dau doar câteva puncte de reper, dar vreau să pun preţ tocmai pe aceste puncte de reper, ca să iasă în evidenţă în ce fel trebuie căutate caracteristicile unui personaj.

Veţi mai vedea, dacă vreţi să caracterizaţi în acest fel, că un Danton rostește într-un mod deosebit de caracteristic fiecare *j* şi tot ceea ce seamănă cu *j* şi fiecare *l*, precum şi tot ceea ce seamănă cu el. Danton: *ä i j l.*

Dar ia să trecem la Hébert. Dacă-l vieţuim pe Hébert din această piesă, vom observa că acesta nu e, propriu-zis, un om al faptei, ca Danton. Lui Hébert nu-i e permis nici să fie jovial. Avem sentimentul că Danton, cu gura lui mare, e larg şi în ceea ce priveşte modul de a acţiona, şi vom face bine să alegem pentru Danton – dacă-l avem, nota bene! – un actor cu umerii laţi şi să adăugăm ceva, prin costum, la impresia de om cât mai masiv; în acest caz, şi costumul va fi în concordanţă cu felul său de a vorbi.

Dimpotrivă, la Hébert vom avea sentimentul că el trebuie să fie de talie mijlocie, că nu e voie să pară prea masiv, fiindcă el face impresia că vrea mereu să meargă, dar că se opreşte mereu. Acesta e aspectul care trebuie exprimat, atunci când Hébert merge pe scenă; el va fi tentat mereu să se oprească, din cauză că, de fapt, doar cri-tică mereu, însă nu face aproape nimic. Acest lucru trebuie să

fie exprimat prin faptul că începe mereu să meargă şi se opreşte mereu.

Vom găsi că el se simte deosebit de bine atunci când trebuie să-l rostească pe *g* sau pe *k*. Actorul va trebui să fie atent unde se află *g*-urile şi *k*-urile, şi-l va interpreta în întregime pe Hébert în aşa fel încât să răcnească pe *ö* şi *ü*, atunci când critică ceva = *ö*, *ü*, dar să se simtă bine când are de rostit *g* şi *k*.

Hébert = *ö ü g k*.

Pe când Danton se simte bine când rosteşte *j* şi *l*.

De fapt, publicul ar trebui să iasă din sala de spectacol şi să spună: La naiba, nimeni nu ştie să spună „ja" /"da"/, aşa cum o face acest Danton! Iar Hébert, felul în care el face ca totul să fie colţuros în cuvântările sale, cu *g*-urile şi *k*-urile lui, e absolut minunat!

Hamerling pregăteşte foarte bine situaţia. Apare un cetăţean, care dă de înţeles că Zeiţa Raţiunii a sosit, că urmează să aibă loc sărbătoarea Zeiţei Raţiunii.

Der Festzug erscheint unter den Klängen der Musik. Voraus Henriot zu Pferde. Dann eine Schar weißgekleideter, rosenbekränzter Mädchen, dann folgen die wie Feldzeichen erhöht getragenen Büsten Voltaires und Marats. Unmittelbar vor der Göttin wird eine große angezündete Fackel hergetragen. Die Göttin selbst ruht auf einem blumengeschmückten Triumphwagen, angetan mit weißer Tunika, darüber eine wallende Chlamys von himmelblauer Farbe. Auf dem Haupte eine rote phrygische Mütze. Hinter ihr Hébert, Chaumette und andere Mitglieder des Rates der Kommune. Nachdem der Zug in der Mitte des Platzes angelangt, macht der Triumphwagen Halt, die Göttin verläßt denselben und wird von Hébert und Chaumette auf das thronartige Gerüst hinaufgeleitet, wo sie Platz nimmt. Die bisher ihr vorgetragene Fackel

wird in ihre Hand gegeben. Die Jungfrauen gruppieren sich um den Fuß des Gerüstes. Die Musik verstummt.

EIN BÜRGER (im Vordergrund zu seinem Nachbar):

Prächtige Gestalt, diese Göttin der Vernunft!

DER NACHBAR:

Ja, sie ist ein schönes Weib, die Momoro; nur ihre Zähne sollen schon einigermaßen defekt sein.

EIN WEIB (zu ihrer Nachbarin):

Seht einmal, was sie für große, funkelnde Ohrringe trägt!

DIE NACHBARIN:

Die hat sie von dem reichen deutschen Baron.

HÉBERT (besteigt die Bühne, doch nicht ganz bis zur Höhe, auf welchen die Göttin sitzt):

Mitbürger! Die freche Rebellion der exekutiven und der administrativen Gewalten gegen das souverane Volk, welche in Frankreich wie allenthalben ihr Wesen trieb, ist niedergeworfen. Der von den ersten Beamten des Staates, den Königen, bisher geübte Amtsmißbrauch ist für immer abgestellt. Seit dem Augenblick, da das Haupt Ludwig Capets fiel und der Staub seiner Ahnen in den Prunkgräbern von St. Denis im Staub der Straßen von Paris seinen Bruder begrüßte, ist der Königsbann und Zauber, der auf den Völkern lastete, gebrochen. Wir zogen nach St. Denis, wir öffneten die kostbaren Schreine der verblichenen Despoten von Frankreich: da lagen sie, die einst allmächtigen Abgötter, vor welchen wir das Knie beugten; da lagen sie in ihren Silbersargen, Staubphantome, nur noch von den letzten Resten goldgestickter Gewande zusammengehalten. Wenn man mit den Fingern an die Majestäten tippte, rieselte die Totenasche aus den Gold- und Purpurfetzen hervor, wie der Staub aus einem Staubschwamm, den man in der Hand

zerdrückt. in ganzen Wolken staubte sie empor, die Königsasche, und wer da herumging, dem klopfte sein Diener am nächsten Morgen verweste Potentaten mit dem andern Staube aus den Kleidern. Es gibt keine geborenen Götzen der Menschheit mehr. Die Menschheit wird künftig nur diejenigen ehren, die ihr gedient, nicht diejenigen, die sie beherrscht haben. (Auf die Büsten deutend.) Da seht das Bild Voltaires, des großen Vorkampfers der Gedankenfreiheit; da seht das Bild Marats, des echten, glühenden Patrioten, der fur die Freiheit darbte, siechte, verhöhnt und zuletzt gemeuchelt wurde – der die Lauen und die Ehrgeizigen zugleich beschämt, die auch jetzt noch das freie Volk zu eigensüchtigen Zwecken zu umgarnen trachten. – Das seien unsere Genien, das seien unsere Götter für die Zukunft! Vor diesen, Volk, entblöße dein Haupt!

Acesta este Hébert. Ia să-l vedem acuma pe Chaumette. Dacă studiem piesa în mod temeinic, vom ajunge să avem sentimentul că el susură în ü o frică reprimată, transformată în curaj. El vrea să se menţină vertical, în faţa acestei frici, prin ö. Avem dispoziţia în ü ö. Felul său de a vorbi va avea ceva dintr-o rugăciune rău făcută, care nu e împinsă chiar la extrem, totuşi, el are ceva dintr-o rugăciune prost făcută, în care apar mereu sunetele h şi sch, ba chiar se şi suflă mereu ceva.

Chaumette: *ü ö h sch*.

Îl avem atunci pe Chaumette, dacă îl simţim în acest fel.

VOLK:

Es lebe die Göttin der Vernunft! (Schwenken der Mützen.) Es lebe die Republik!

DANTON (zu Robespierre abseits):

«Er ist verzweifelt wild heute, der Vater Duchesne! » (Beide verlieren sich unter dem Volk.)

CHAUMETTE (besteigt die Tribüne, nachdem sie Hébert verlassen):

Republikaner! Wir haben die Tyrannei nicht bloß vom Throne, wir haben sie auch von der Kanzel geworfen. Seitdem zu des großen Voltaire Zeiten die Mäuse des Unglaubens zum erstenmal den Speck der Kirche benagt, und seit die Naturforschung aufgestanden vom Faulbett des Begriffs der göttlichen Allmacht, auf dem sie geschlafen, ist Frank-reich vorwärtsgegangen mit Gigantenschritt. Nur fort auf diesem Wege, Brüder! Streuen wir mit der Asche der Könige auch die Asche der Kalenderheiligen aus den Kirchen in alle vier Winde! Und insofern sie von Metall, diese Heiligen, sollen sie gute Patrioten werden und fur die Republik ins Feuer gehen: wir schmelzen sie ein! Reißen wir den Kirchtürmen ihre geschwätzigen Glockenzungen aus und lassen wir sie im Felde als Kanonen brummen; schneiden wir Patronen aus den Meßbüchern! Auf die Friedhofe laßt uns die Inschrift pflanzen: «Ewiger Schlaf! » Opfern wir nicht mehr das beste unserer Habe dem Himmel! Seien wir klug wie die alten Heiden: die brachten den Göttern von den Opfertieren auch nur die Häute und Knochen dar, das Fleisch aßen sie selbst. Unsere Göttin sei die Vernunft, die gesunde Vernunft ohne Grübeleien, ohne Wissenskram, ohne aristokratische Gelehrsamkeit. Und als Franzose und Republikaner füge ich hinzu: Die Wissenschaft muß nützlich sein, und die Künste müssen einzig dem Patriotismus dienen; sie sollen keine Werkzeuge aristokratischer Verweichlichung sein. Den altehrwürdigen Prachtbau von Notre Dame, der vor uns ragt, weihen wir von heut an zum Tempel der Vernunft! Vorerst aber, zum

Zeichen daß das Licht allen gemein ist (sich zu den Jungfrauen wendend), entzündet die Fackeln und verteilt sie unter das ganze Volk! (Die Jungfrauen ergreifen Fackeln, von welchen ein großer Haufe am Fuße des Gerüstes aufgeschichtet ist, und entzünden sie an der Fackel der Göttin.)

CLOOTS (sich mit seiner Schar nähernd):

Laßt alle Völker die Fackeln an diesem Licht entfachen, das in Frankreich aufgegangen!

Aşa se prezintă Chaumette, care nu vrea să fie daţi jos de pe tron doar tiranii, ci şi cei de la amvon. De aceea îl caracterizează Hamerling în acest fel. Dacă luaţi piesa drept partitură, dacă-l auziţi vorbind ca un preot care a devenit întru câtva necinstit, atunci acesta e tonul pe care trebuie să-l reţinem când îl punem pe Chaumette să vorbească.

Robespierre – dintr-un anumit punct de vedere, Robespierre stă în centrul atenţiei lui Hamerling – e omul care, pe scenă, trebuie să pară destul de înalt. Oricum va fi arătat în viaţă, aici, în piesa lui Hamerling, el e înalt, slab şi osos, toate sunetele sale merg în direcţia lui *i*. El are o închidere bună în mijlocul cerului gurii şi e mereu pe cale de a îmbrăţişa lumea într-un mod care cam aminteşte de frazeologia goală: *i o*, *i o*, acesta e caracterul pe care-l are întotdeauna.

El mai e însă şi dascălul, învăţătorul, care foloseşte în mod cu totul deosebit consoanele *d* şi *t*, vreau să spun că el iubeşte consoanele *d* şi *t* – care indică, arată. Aici avem însă un punct de reper foarte bun, ca să ajungem la o caracterizare adecvată a lui Robespierre. Fiindcă, ia uitaţi-vă la acel pasaj care e foarte semnificativ, dacă vrem să-l înţelegem pe Robespierre: în casa tâmplarului Duplay, unde stă cu chirie. Un fel de anticameră, care desparte

locuinţa şi atelierul proprietarului de camera lui Robespierre. Aici locuieşte Robespierre.

Robespierre: *i o d t*.

Acum Hamerling ni-l arată mai întâi admirându-se singur, în dispoziţia adevărată a lui *i o*. Acesta e aspectul pe care trebuie să-l sesizăm, dacă vrem să-l interpretăm ca actori; trebuie să vedem în această autoadmiraţie ceva esenţial în caracterul său. Lui Robespierre îi pasă mult de ceea ce gândesc ceilalţi despre el, dar n-ar vrea să-şi mărturisească acest lucru nici lui însuşi, nici celorlalţi. Totuşi, el are ceva de dascăl şi – mă refer mereu, firește, nu la Robespierre aşa cum a existat el în istorie, ci la Robespierre din piesa lui Hamerling – el dă, într-adevăr, Revoluţiei un anumit colorit dăscălesc.

Danton, Billaud Varennes şi ceilalţi vor să-i spânzure pe oameni dacă spun ceva în favoarea aristocraţiei sau a regalităţii sau măcar visează la aşa ceva. Dar şi Robespierre vrea să-i spânzure pe oameni, dacă scriu neortografic, punând un *r* sau o altă literă la locul nepotrivit, fiindcă deja în aceasta el vede un conservatorism de neiertat, care nu-i lasă pe oameni să păşească într-o epocă nouă. El vrea să-i spânzure mai ales pe dascălii ai căror elevi nu ştiu să pună literele acolo unde trebuie.

Aceste două trăsături se fac deosebit de bine simţite la început, în caracterizarea pe care Hamerling i-o face lui Robespierre. Şi aceasta ne dă posibilitatea de a-l înţelege pe acest Robespierre, dacă-l sesizăm în acest fel cu sentimentul corespunzător pentru sunetele vorbirii.

ROBESPIERRE (tritt von einem Fenster zurück):

Vorbei die letzten Karren – Hébert flucht – Chaumette macht ein Gesicht wie einekranke Lerche – der Pöbel, der ihnen vor zwei Wochen zugejauchzt, verhöhnt sie. (Er nimmt Platz an einem Tischchen, durchblättert

Zeitungen und öffnet Briefe. Miene, Haltung und Bewegung drücken eine fast pedantische Gemessenheit, Ruhe und anscheinende Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Zuschriften aus.)

El ia un ziar în care scrie despre el:

«Robespierre, du Gewaltiger! Seele der Republik – harr' aus! Geh' mutig weiter auf deiner Bahn, entgegen dem Ziele, das dir winkt!»

Zâmbește cu voluptate și satisfăcut. Alt ziar.

«Bürgerrepräsentant Robespierre, ich merke, du strebst nach der Diktatur! Gib sie auf, die volksverräterischen Pläne, oder wisse, daß die Dolche von zweiundzwanzig Brutussen, die sich gegen dein Leben, du Meuchelmörder der Freiheit, verschworen, Tag für Tag über dir gezückt sind – – »

Pune enervat ziarul deoparte. Un al treilea ziar.

«Robespierre, wahrhafter Freund des Volkes, Unbestechlicher, erhalte dich das Schicksal noch lange, lange für das Wohl Frankreichs und der Welt! »

Pune, cu voluptate, ziarul deoparte. Alt ziar.

«Du lebst noch, Tiger, befleckt mit dem Blute der edelsten Geschlechter von Frank-reich? Henker der Menschheit, du lebst noch? Gib acht! ein Sprößling aus edlem Stamme ist noch übrig und sein geschliffenes Eisen lauert – »

«Robespierre, du teurer, edler, tugendhafter Mann! vergib einer begeisterten Tochter der Republik, die in Bewunderung für dich erglüht, wenn sie dich anfleht um die Gnade, dich sehen, dich sprechen, ihr republikanisches Herz an deinem Anblick laben zu dürfen! –» «Du Aas, du Madensack, du Würmerfraß, elender Robespierre, hast du keine Scheu vor Gott dem Herrn, dem Beherrscher Himmels und der Erden? Denn wisse, elender Tyrrann» –

Tyrann schreibt der Bursche mit einem doppelten r! Daß doch das Volk nie orthographisch schreiben lernt! – «Elender Tyrrann, daß du samt deinen Spießgesellen unser Parris» – wieder ein doppeltes r – ich werde den Schu1meister köpfen lassen, zu welchem der Wicht in die Schule ging.

Avem aici, mai întâi, sunetele, pe care trebuie să le studiem cât se poate de bine. După cum am spus, vreau doar să punctez câteva aspecte; unele lucruri sunt cam îngroşate, spre a ne putea transpune în întreaga figură a lui Robespierre, aşa cum îl vede Hamerling. Căci, dacă vrei să-l interpretezi, trebuie să te transpui în sufletul lui Hamerling.

Dacă ne-am transpus în el pe calea sugerată aici şi dacă l-am cunoscut sub cele două aspecte descrise – aş vrea să arăt lucrurile aşa cum ar putea arăta ele într-o şcoală de actorie, aşa cum trebuie să fie redate, pentru instruirea actorilor –, dacă ne-am transpus în aceste două trăsături de caracter ale sale, vom merge mai departe şi tot mai departe şi vom studia acest caracter al lui Robespierre, acolo unde i se atrage atenţia asupra unui lucru, unde e întrebat de ce nu vrea, de fapt, să devină dictator, de vreme ce, totuşi, vrea dictatură. Propriu-zis, el vrea să fie dictator; şi de aceea, prietenul său, St. Just, îl întreabă de ce disprețuieşte acest nume. Şi atunci, Robespierre trebuie să-şi dea puţin masca jos; acum iese la suprafaţă adevărata realitate. Dar vedem totodată ieşind la suprafaţă o a treia însuşire a lui Robespierre, care trăieşte alături de toate celelalte: îl vedem pe Robespierre dogmaticul, raţionalistul, care-i învaţă mereu pe ceilalţi, ca dascăl al lumii întregi, şi care, din această cauză, ajunge să se afunde, de asemenea, într-o anumită utopie, reprezentând o teorie, de care oamenii devin mereu conştienţi, cu o agerime tăioasă,

motiv pentru care, pe urmă, el are mereu tendinţa de a se justifica. – Prin urmare, St. Just îi spune:

Du verschmähst den Namen – warum nicht auch die Sache?

Robespierre, pentru care, bineînţeles, e absolut fatal să fie arătat astfel cu degetul, ca să zicem aşa, în centrul slăbiciunilor sale, care sunt, totodată, marile sale calităţi – St. Just se opreşte în loc –, Robespierre devine cam neliniştit, se plimbă în sus şi-n jos. Din cauză că trebuie să se justifice mai întâi în faţa raţiunii, nu răspunde imediat, şi foloseşte acest răgaz ca să se plimbe încoace şi-ncolo. Apoi, îl bate pe umăr pe St.Just:

Hör' mich, St. Just! Das Wort ist mir sonst Werkzeug, Waffe. Dir gegenüber soll es ein vertraulicher Bote meiner Gedanken sein – so weit du sie begreifen magst. Ich bin vielleicht, wie du gesagt, ein heimlicher Schwärmer. Ich liebe die Menschheit, wie Rousseau sie geliebt! Aber was sind mir die einzelnen Menschen? Ich verachte sie. Nimm den Durchschnittsmenschen aus der Masse heraus – sein Wesen ist die bare Unvernunft. Laß ihn in der Masse, an seinem Ort, und er ist Teil eines zwar blinden, aber infalliblen Ganzen. Die Menschheit geht immer den Weg zum Ziel, aber unbewußt, in blindem Drang, wie ein Nachtwandler. Das Schellengeläut der Phrasen, mit welchen sie sich ihren blinden Drang, ihren Weg und ihr Ziel deutlich machen will, hat wenig zu sagen. Die meisten Worte mischen sich in ihren Fortgang ohne Sinn, bloß zur Ermunterung, wie Hundegebell ins Räderrollen. Wahrhaft bewußt gehen den Weg nur wenige Auserwählte. Diese Wenigen sind Regulatoren, Lenker, Förderer, Bahnbrecher – sie haben den großen Zweck vor Augen – und einzig diesen. – – Weißt du, Freund, was eine große Idee ist?

ST. JUST:

Ich meine es zu wissen.

ROBESPIERRE:

Weißt du, was das Wort Konsequenz sagen will?

ST. JUST:

Ich denke.

ROBESPIERRE:

Das ist mir lieb. – Der einzelne, sein Wohl und Wehe, sein Leben ist mir nichts. Ich lasse ihn unbedenklich für den großen Zweck über die Klinge springen. bin ich grausam? Mutter Natur macht's ebenso. Ich wünsche, ich will, daß das Vernünftige sich auf Erden verwirkliche. Das ist mein Prinzip – mein Ideal – davon bin ich begeistert oder besessen, wenn du lieber willst, dämonisch besessen. – Das Unvermeidliche stört mich, quält mich, wie ein Mißklang im Ohr. Ich kann es nicht ausstehen. Ich will keine Könige, ich will keine Aristokraten, ich will keine Privilegien, ich will keine Priesterherrschaft, ich will keine Säbelherrschaft, ich will auch keine Pöbelherrschaft – nichts von einer Übermacht, die Zufall, Geburt, eigensüchtige Schlauheit oder rohe Gewalt gewährt – denn das ist alles Unvernunft und ein Greuel auf Erden. Ich will keine andere Übermacht als die der Vernunft über den Blödsinn. Wer zu den wahrhaft Bevorzugten gehört, erhält seine Präpotenz über die Menge nur dadurch, daß er dieser Menge gegenüber eine noch größere Menge vertritt: die Menschheit. Ich halte mich für einen von diesen. Ich fühle die Flamme der Menschheit in mir leuchten und brennen – Fiebergluten entzündet sie in mir – sie leuchtet, aber sie verzehrt auch – das Licht fordert Unterwerfung, Gehorsam, – auch von mir – es ist grimmig – es verzehrt mein Menschliches – und dann wundern sich die Kleinen, daß ich ein «Unmensch» bin. Wer die Fackel dieses Lichtes trägt, ist dieses Lichtes Sklave: aber den Kindern der

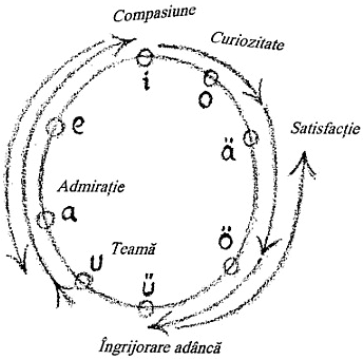
Finsternis und der Dämmerung gegenüber ist er Herr und König. Könige wird es ewig geben; aber Zepter und Kronen und höfi-scher Mummenschanz und Trabantenscharen, das ist Torheit, das ist schnöde Unvernunft! Der bessere Kopf braucht nur hervorzutreten, um zu herrschen. Darum nichts von Diktatur, Freund, nichts von Diktatur! Nichts von Namen und Titeln und Würden, nichts von Mummenschanz und Trabanten und Liktorenbeilen – dergleichen kompromittiert, diskreditiert nur... Bleiben wir auf republikanisch-gesetzlichem Wege. Wenn Frankreich tut, was ich rate – was brauch' ich zu befehlen? – Nichts von Diktatur, Freund, verschone mich damit!

Acesta este, aşadar, Robespierre.

Dacă încercăm să exersăm astfel acest caracter, vom înainta aplicând prima modalitate de a folosi, ca actori, partitura literară.

Al doilea lucru, dragii mei prieteni, este să ajungem să dăm culorile potrivite în întreaga piesă, în aşa fel încât şi în continuarea desfăşurării acţiunii să poată fi păstrat coloritul fundamental.

Aş vrea să vă dau azi, mai întâi, începuturile a ceea ce trebuie să se înţeleagă în această privinţă, spre a putea continua mâine. V-am scris pe tablă vocalele, care, în esenţă, intră în considerare ca un fel de gamă. Aş vrea să le scriu azi în cerc, împărţind acest cerc în şapte etape şi scriind vocalele, pe rând, în aşa fel încât totul să se întoarcă iarăşi în sine, deci, nu una lângă alta, ci totul să se întoarcă înapoi, în cerc (vezi schema). *a e i o ä ö ü* = şapte, iar u este cea de-a opta.



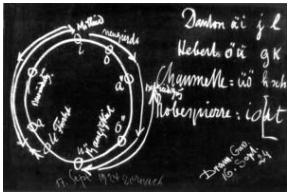


Tabla 16

Există însă o anumită particularitate, demnă de luare-aminte. Imaginați-vă că, studiind o dramă, ordonăm totul în felul următor. Pornim de la o dispoziţie de ansamblu a dramei, care a provenit de la dispoziţia lui *u*, vrem să modelăm interpretarea ca şi cum ceea ce zace în dispoziţia lui *u* ar exista sus, pe scenă, drept sunet global. Îi cerem fiecărui actor să-şi marcheze caracterul, să şi-l coloreze în aşa fel încât să existe întotdeauna ceva din *u*, să treacă apoi de la *u* la *a*, la *e*, la *i* (vezi săgeata); cerem, deci, să se parcurgă acest drum, în dispoziţiile respective, până la *i*. Atunci vom avea sentimentul că, în primă instanţă, nu e voie să sărim peste *i* la *o*, că trebuie să ne întoarcem înapoi; trebuie să dezvoltăm iarăşi dispoziţia înapoi spre *e* (vezi săgeata, cercul), prin care respingem uşor ceva, lăsând, totuşi, să se apropie iarăşi de noi şi ne întoarcem la *a* (vezi săgeata), dar în faţa lui *u* ne oprim, pe *u* îl facem să se audă cel mult incipient.

Dacă parcurgem în acest fel întreaga piesă, dacă vom colora întreaga piesă în sentimentele corespunzătoare, ce vom avea aici? Pornim de la *u* = teamă; mergem mai departe, ajungem la *i.* Cu *i* se poate vieţui compasiunea. Ne aflăm la mijlocul dramei. Suntem nevoiţi să ne întoarcem înapoi, în ultimele acte, ajungem, respingând uşor ceva –

aceasta, în ultimă instanţă, pentru a păstra ceea ce se întâmplă –, la *a*, care e ultima dispoziţie.

Cu aceasta însă, după cum a arătat deja *Aristotel* [Nota 64] – nu prin apropierea de aceste sunete, ci în ele înseşi –, avem în vieţuirea sunetelor, pe de-o parte, drumul: teamă, compasiune, admiraţie. Teama, când mergem spre *u*, compasiunea: *i*, întoarcerea la admiraţie, în *a*; în a dinaintea lui *u* ne oprim. Teama se mai face simţită, dar foarte puţin.

Dar să presupunem că parcurgem drumul celălalt. Pornim de la un *i* deosebit, care nu exprimă o compasiune adevărată, adâncă, dar e, totuşi, o participare la trăirea cuiva, poate că sub o formă mai uşoară: curiozitatea. Să pornim de la *i*, pe care-l întâlnim într-o dramă. Trebuie să pornim, deci, de la curiozitate: curiozitate = dispoziţia lui *i*. Suntem curioşi, după ce am văzut expoziţiunea, să aflăm ce are să se întâmple. Suntem foarte curioşi; trecem prin *ä* şi *ö*, ajungem chiar până la *ü*, adică ajungem la îngrijorarea profundă (vezi schema) că lucrurile ar putea să se termine prost. Aceasta e desfăşurarea piesei. Acum trebuie să fim atenţi, ca să nu trecem de la îngrijorarea profundă la teamă, ca nu cumva să trecem de la *ü* la *u*, căci, în acest caz, ar deveni grav. Piesa nu e făcută pentru aşa ceva, trebuie să ne întoarcem înapoi. În ceea ce ne face să ne întoarcem înapoi vom avea apoi dispoziţia celui satisfăcut = *ä*; ne întoarcem înapoi la satisfacţie.

Cercul vocalelor ne dă, prima oară, desfăşurarea acţiunii: teamă – compasiune – admiraţie; a doua oară: curiozitate – îngrijorare profundă – satisfacţie.

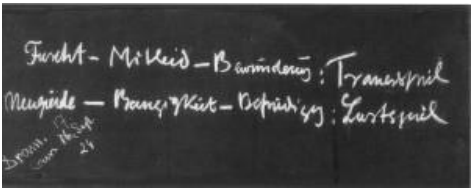


Tabla 17

Aici avem tragedia:

Teamă – Compasiune – Admiraţie.

Aici avem comedia:

Curiozitate – Îngrijorare adâncă – Satisfacţie.

Acestea sunt, firește, nişte categorii; ele nu vor corespunde niciodată în mod exact. Totuşi, pot fi studiate lucrurile de care avem nevoie pentru interpretarea piesei.

Trebuie, deci, să se înainteze, în tratarea operei literare ca partitură, de la sesizarea caracterelor la esenţa modelării artistice a piesei.

De aici vom relua mâine.

CONFERINŢA A XIV-A
Decoraţia scenică Stilizarea prin culoare şi lumină

Dornach, 18 septembrie 1924

La sfârşitul orei de ieri am arătat că întreaga configuraţie a dramei poate fi găsită în dispoziţiile ce stau la baza sunetelor, că ea e conţinută, într-un anumit sens, în cercul, în ciclul dispoziţiilor ce stau la baza diferitelor sunete. V-am arătat că, dacă scriem sub formă de cerc dispoziţiile diferitelor sunete, din succedarea lor putem găsi, pe de o parte, configuraţia tragediei, pe de altă parte, configuraţia comediei.

O asemenea capacitate de a simţi sunetele exista cu adevărat în vremurile vechi, când teatrul s-a născut din

jocul misterial de la templu, şi putem vedea aici că aşa ceva reprezintă, de fapt, o legitate artistică.

În descrierea făcută de *Aristotel* mai e prezent, chiar dacă lucrurile nu mai sunt amintite în mod clar, ceea ce provine din vechea înţelepciune a misteriilor. Scrierile lui Aristotel au ajuns doar fragmentar până la posteritate şi în acest fel se ştie azi ce anume e valabil în „Poetica" lui Aristotel, în ce fel a caracterizat acesta tragedia. Căci el a caracterizat tragedia trimiţând în mod absolut la vechile misterii, fiindcă el vorbeşte, când se referă la tragedie, despre catharsis: catharsis, purificare, curăţire a sufletului uman. Trecerea sufletului uman de la simţirea în fizic la simţirea în sufletesc-spiritual, acesta e un ţel spre care-şi îndreptau eforturile discipolii din cadrul vechii evoluţii misteriale.

Când caracterizează tragedia, Aristotel arată, aşadar, că desfăşurarea acţiunii acesteia e un reflex a ceea ce se făcea, pentru sufletul omului, în cadrul misteriilor. Bineînţeles, nu avem voie să confundăm una cu cealaltă. Aristotel spune: Ce trebuie să facă tragedia? Trebuie să stârnească teamă şi compasiune. În vechile misterii s-ar fi spus: Trebuie să se treacă de la dispoziţia lui *u* la dispoziţia lui *i*, spre a se găsi apoi dezlegarea în dispoziţia lui *a* sau a lui *o*. Aşa s-ar fi spus în vremurile vechi.

El spune mai departe: în spectator trebuie să fie trezite teama şi compasiunea, pentru ca spectatorul să fie purificat, curăţat de aceste afecte. Catharsisul pornea de la aceste afecte. În antichitatea greacă, unde instruirea şi educaţia încă nu aveau acel miros de mucegai al pedanteriei, care ne opreşte azi să vorbim despre educaţie, se putea afirma cu adevărat, fără pericolul de a fi un filistin, că prin vizionarea repetată a dramei spectatorul vieţuia un fel de reflex slab al catharsisului. Prin vizionarea dramei, el

trăia în mod artificial în lăuntrul lui teama şi compasiunea, pentru ca în viaţă să se vindece treptat de stările în care era dominat în mod pătimaş de teamă şi compasiune, de tot ceea ce îi răpeşte independenţa, pentru ca el să treacă prin catharsis. Căci acest proces se numeşte, nu-i aşa, „catharsis".

Dacă vrem să configurăm o lucrare dramatică, în ceea ce priveşte reprezentarea scenică a construcţiei sale psiholigice, trebuie să facem în aşa fel încât un mod de a privi lucrurile ca cel descris adineaori să ne intre iarăşi în sânge. Trebuie să simţim ce imponderabile urzesc între scenă şi spectatori.

Am spus mai înainte că scrierile lui Aristotel au ajuns până la noi doar fragmentar. Dacă s-ar fi păstrat totul, s-ar găsi în ele şi cealaltă definiţie, care suna cam aşa: Comedia e redarea unei acţiuni închegate în sine, menite să trezească în spectator o curiozitate plină de interes şi îngrijorare, spre a face ca interesul său faţă de viaţă să crească.

N-a rămas mult, în viaţă, din ceea ce, în vremurile vechi, se putea vedea dintr-o comedie, fiindcă în comedia modernă interesul principal se limitează pentru mulţi oameni – nu pentru cei care şi-au dezvoltat o cultură estetică mai fină, dar pentru mulţi oameni – la interesul faţă de „el" şi de „ea", la întrebarea îngrijorată dacă ei se vor căsători sau nu şi la satisfacţia provocată de faptul că, până la urmă, se căsătoresc. Mai există, totuşi, un reflex palid din ceea ce, propriu-zis, constituie esenţa comediei.

Dar pentru noi se pune acum problema de a putea uni asemenea lucruri, în felul descris ieri, cu vieţuirea sunetelor vorbirii, spre a le introduce astfel cu adevărat până la vorbire şi gestică. Fiindcă arta teatrului – am spus acest lucru chiar în articolul referitor [Nota 65] la cursul

nostru de arta vorbirii, care va apărea mâine şi în care am continuat consideraţiile din săptămâna trecută referitoare la acest curs al nostru de arta vorbirii, astfel încât aceste două „Foi informative" pot fi luate drept un fel de program ideal pentru participanţii la acest curs, în special dacă au vreun interes, pozitiv sau neutru, faţă de arta teatrului – am spus, deci, că arta teatrului e o trăire reală a sufletescului uman întrupat în vorbire şi gest. Ea trebuie să devină din nou o asemenea trăire, această artă a teatrului. Şi ea poate deveni iarăşi o asemenea trăire numai dacă vom primi în concepţia noastră anumite elemente, fără care nu se poate da formă scenică unei lucrări dramatice. Dar, de fapt, pe scenă toate ar trebui să fie în armonie unele cu altele.

Dacă se pune problema de a da formă scenei înseşi, în măsura în care ea stă în faţa spectatorului, ca decor, e absolut de la sine înţeles – în cazul în care regizorul e conştient de faptul că trebuie să pună pe scenă stil, adică artă, nu elemente naturaliste, adică non-artă – că el va trebui să tindă spre stil şi în ceea ce priveşte decorul. Problema e să înţelegem ce înseamnă, propriu-zis, a stiliza, când realizăm un decor.

Cu ce vom avea de-a face, în principal, chiar şi în cazul unui decor scenic care se apropie foarte mult de naturalism? Cu nimic altceva, probabil, decât cu ceea ce produce cultura şi civilizaţia umană: cu submineralul. În cultura şi civilizaţia umană, noi producem submineralul; formele cristaline ale mineralelor au forme plăsmuite mai cosmic decât casele noastre cele mai estetice. Aşa că vom avea de-a face cu regnul mineral şi încă şi cu cel vegetal. A picta lei şi urşi pe panourile decorului – aşa ceva se va cere în cazurile cele mai rare şi nici nu s-ar putea integra prea uşor în desfăşurarea acţiunii. Dacă undeva, sub un copac,

ar sta un câine, nici aceasta n-ar fi tocmai o reuşită scenografică.

Dar putem noi oare stiliza, de fapt, mineralele şi ceea ce trăieşte în natura minerală, putem stiliza case, plante? Oamenii fac asta, dar ceea ce ei stilizează chiar arată în mod corespunzător. Un copac stilizat – ia imaginaţi-vă cum arată! Toate acestea au legătură cu condiţiile lăuntrice de viaţă ale artei. Nu putem face tot ce ne trece prin minte, ci doar ceea ce e prefigurat în legile interne ale lumii.

Imaginaţi-vă că putem foarte bine să modelăm plastic, începând cu leul, cu tigrul, cu câinele, cu vaca, cu boul şi că putem înainta până sus, la om, la care putem ajunge, cu modelarea plastică, până la portret. Dar ia gândiţi-vă că vreţi să daţi formă plastică, sculpturală, unui crin: aşa ceva e cu totul neartistic. În sculptură nu putem realiza deloc forme de plante! E ceva absolut neartistic. Formele minerale – ei bine, nici acestea nu pot fi realizate cu mijloacele sculpturii. Putem începe de-abia de la regnul animal în sus, până la regnul uman, să realizăm forme plastice, aşa că putem spune: Oare de ce nu putem realiza o floare în sculptură? – Ei bine, sculptura e tocmai arta care idealizează, care stilizează în cel mai eminent sens al cuvântului. Şi tot restul, tot ceea ce e stilizat, e stilizat în aceeaşi măsură în care e realizat cu mijloacele sculpturii.

Nu e voie să credem, deci, dacă trebuie să pictăm o pădure, dacă trebuie s-o stilizăm pentru scenă, că vom putea face tot felul de copaci stilizaţi. Dacă vrem să gândim cu un simţ artistic sănătos, nici nu putem rosti deloc un asemenea gând. Atunci totul va arăta, desigur, destul de ciudat. Dar decorul scenic nu e un peisaj, nu e nici o pictură. Pictura care stă în faţa noastră e ceva terminat; ea trebuie să apară, deci, în faţa noastră, tot stilizată, fiindcă e ceva terminat. Decorul scenic nu e terminat; el e terminat

de-abia când e scăldat în luminile de scenă; când îl privim împreună cu ceea ce se întâmplă pe scenă; de-abia atunci decorul e terminat.

Aceasta cere însă o stilizare nu în ceea ce priveşte forma şi liniile, ci o stilizare în sensul luminilor şi culorilor. În lumini şi culori constă esenţialul a ceea ce ne trebuie, pentru a dezvolta în mod just aspectul scenei, ca adaos la arta interpretativă a actorului.

Ce trăieşte în culoare? În culoare trăieşte întregul suflet uman. Dacă avem facultatea percepţiei spirituale, aflăm că sufletul uman e o fiinţă care trăieşte lăuntric în culori. Şi e adevărat: sufletul uman e o fiinţă care trăieşte lăuntric în culori. Să luăm un suflet uman, care, într-un moment oarecare, trăieşte în sentimentul bucuriei, un suflet uman care debordează de bucurie, căruia nu-i e de-ajuns să râdă înspre exterior, care ar vrea să râdă în lăuntrul lui, care ar vrea să râdă cu fiecare din vârfurile degetelor sale, căruia îi pare rău că nu are coadă, pentru a-şi exprima râsul dând din coadă, cum face câinele. Asemenea suflete există, desigur. Să luăm un asemenea suflet. Ce face el lăuntric?

Un asemenea suflet trăieşte lăuntric într-un roşu ţipător. Şi dacă am vieţui aspectul interior – când percepem roşul, noi vieţuim roşul doar în mod exterior –, dacă am putea să ne transpunem în ceea ce e pictat pe pereţi în roşu ţipător şi dacă am simţi, transpunându-ne în el, cum trebuie să simtă pictorul, când pictează, atunci am vedea acest suflet în felul descris, drept suflet care se bucură în roşiatic, care trăieşte într-un roşu ţipător. Un suflet care simte mulţumire cauzată de ceva care s-a întâmplat, trăieşte într-un roşu liniştit. Un suflet cufundat în cugetare trăieşte în verde, vieţuieşte lăuntric verdele. Un suflet cufundat în rugăciune vieţuieşte lăuntric în violet. Un

suflet care răspândeşte în jur scântei de iubire trăieşte în roşu-cinabru liniştit. Un suflet ros de egoism vieţuieşte o pulverizare de scântei galben-verzui ş.a.m.d. Tot ceea ce poate fi vieţuit în mod exterior, poate fi vieţuit şi lăuntric.

Ei bine, când spun un lucru de felul celui la care, adineaori, aţi râs aşa de tare, de fapt eu nu spun glume. Doar pare că sunt glume. Se întâmplă aşa din cauză că, dacă privim un câine, care sare bucuros în întâmpinarea stăpânului său şi dă din coadă tare de tot, el trimite afară în lume, spre partea sa posterioară, cele mai minunate jerbe de un roşu deschis, de un roşu ţipător, astfel încât poţi vedea cu adevărat, în norii aurici din jurul cozii sale, râsul câinelui – care nu poate fi exprimat prin fizionomie sau care, dacă el ar încerca aşa ceva, n-ar arăta prea frumos. Aşadar, ceea ce v-am oferit adineaori n-a fost deloc o glumă, ci o descriere cu totul exactă.

Dacă ştim acest lucru, vom ajunge să vieţuim cu adevărat – chiar dacă, poate, nu în modul cel mai perfect – diferitele persoane aflate pe scenă, într-un anumit moment al dispoziţiei, în culori. Aşa că aş putea să spun, desigur: Dacă în drama despre care v-am vorbit ieri, îl privesc pe Danton, acesta îmi apare într-o culoare care este un portocaliu mergând spre roşu. Şi i-aş da să poarte pe scenă un costum în aceste nuanţe.

Dacă-l privesc pe Hébert, l-aş îmbrăca într-un costum verzui cu scânteieri roşie-tice, l-aş face, într-un anumit mod, să apară în culorile verde-roşu.

Dacă-l privesc pe Chaumette, l-aş pune să îmbrace un costum care seamănă cu purpuriul veşmintelor de cardinal, prin faptul că tinde, într-o oarecare măsură, spre cenuşiu.

Dacă-l privesc pe Robespierre, i-aş da cel puţin un fel de verde deschis, dar, pe acest fond, cât mai mult roşu, o cravată roşie, ş.a.m.d.

În acest fel ni se arată aspectul decorativ pe care-l avem în costumaţia perso-najelor şi care nu trebuie să atragă atenţia în mod deosebit. Dar, dacă simţim în mod viu, trebuie să ne fie limpede că personajele, ca suflete, îşi radiază culorile şi atunci, firește, acestea trebuie să fie prezente pe scenă. Nici despre Soarele de pe cer nu ne putem imagina că străluceşte, dacă e acoperit de nori. În ceea ce priveşte personajele de pe scenă, nici ele nu au voie să radieze când cortina e închisă. Dar când ea e deschisă, personajele trebuie să radieze, trebuie să-şi comunice scenei culorile lor. În acest caz, trebuie să se vadă pe scenă ce trăiri au personajele. Şi atunci obţinem stilizarea coloristică pentru decorarea scenei. Acesta este esenţialul. Pentru aspectul scenografic-decorativ al artei teatrale nu se pune problema unei stilizări a liniilor şi a formelor, ci a unei stilizări cromatice. Vom face bine dacă ne vom abţine de la stilizarea formelor şi a liniilor şi vom face, în schimb, cât mai mult pentru a găsi nuanţa cromatică fundamentală a unui decor, în aşa fel încât ea să se întâlnească în mod just cu ceea ce, iarăşi, trebuie să existe drept efecte de lumini, pentru ca diferitele efecte de lumini să se unească în mod just cu nuanţele de culoare fundamentale ale decorului. Şi atunci, întreg efectul corespunzător va trece de pe scenă în sala de spectacol.

Putem înfăţişa acest aspect şi din altă direcţie. Putem spune următorul lucru: Dacă avem scena în faţa noastră, o vom decora în aşa fel încât să realizăm prin câteva nuanţe de culoare fundamentale, care mai mult sugerează, dar nu sunt stilizate, ceea ce pasajul respectiv ne cere. Trebuie să ne străduim să avem acele nuanţe de culoare fundamentale

care corespund situaţiei generale extraumane din piesă. Nu putem, bineînţeles, dacă o scenă are loc noaptea, să facem un decor care sugerează ivirea zorilor sau ceva asemănător, nici nu putem crea pentru dispoziţia amiezei un decor scăldat în raze de lună. După ce am încercat să vedem însă ce decor trebuie să creăm într-o anumită piesă, conform cu această situaţie exterioară, e necesar să căutăm trecerea spre aspectul interior, să vedem pretutindeni ce avem de făcut, pornind din interiorul sufletelor. Acest aspect ar trebui să rezulte, propriu-zis, din luminile scenei, din culorile realizate pe scenă cu ajutorul luminilor. Aşa că pe scenă vor conlucra aspectele exterioare şi cele interioare, dacă vom realiza luminile de pe scenă conform cu aspectul interior, cu dispoziţiile sufleteşti ale personajelor şi dacă vom orienta decorul exterior în funcţie de situaţia generală.

Bineînţeles că aşa se poate vorbi numai despre teatrul modern şi că nu se poate vorbi în acelaşi fel în legătură cu ceea ce vrea să realizeze, de exemplu, teatrul în aer liber. Dar atunci trebuie să spunem că, dacă ne întoarcem astfel în vremuri mai primitive, când piesele de teatru erau reprezentate în aer liber, nu poate fi vorba de o asemenea pregătire a scenei, ca cea pe care tocmai am descris-o. De altfel, dacă ne-am întoarce azi la acele vremuri, n-am putea realiza azi adevărul lăuntric, fiindcă ar fi necesar să reânviem şi aceste civilizaţii vechi, ca bază a întregii drame reprezentate, or aşa ceva, de fapt, nu putem face.

Trebuie să reflectaţi la faptul că, dacă vrem să jucăm fără a respecta condiţiile scenei noastre actuale, deci, fără efecte de lumini, nu vom avea nevoie deloc de chipuri umane, ci va trebui să ne întoarcem la mască. Fiindcă fundalul oferit de un decor natural se uneşte numai cu

masca, dat fiind faptul că masca nu-l arată pe om aşa cum e, ci ca şi cum ar fi o fiinţă elementară. Aceasta există în natură. Şi ar fi necesar, fără îndoială, să ne întoarcem la vremurile în care oamenii nu voiau să apară pe scenă ca oameni. Dacă exprimăm lucruri de felul celor prezentate azi, ne vom aminti cu plăcere şi de epoca lui Shakespeare, când decorul scenic nu putea fi realizat într-un mod atât de rafinat, când undeva se punea un scaun şi de el se agăţa un bileţel pe care sta scris: Acesta e un han – lăsându-se restul în seama fanteziei spectatorului. Numai că oamenii actuali nu mai posedă această fantezie.

Apoi, nu avem voie să uităm că în vremurile în care era posibil să se joace în acest fel o piesă de teatru, se vorbea cu totul altfel decât în zilele noastre, se stiliza aşa cum noi, cei de azi, nu mai putem stiliza, din cauză că limbile moderne nu mai oferă această posibilitate. Trebuie să remarcăm, în special la limba engleză, cât de rapid s-a dezvoltat ea din vremea lui *Shakespeare* şi până azi, astfel încât nu s-ar mai putea stiliza în sensul lui Shakespeare – nu de către un autor dramattic modern. Shakespeare însuşi ar putea fi reânviat, desigur, dar atunci s-ar vedea că aşa ceva nu se mai potriveşte cu scenografiile moderne. Prin urmare, în primă instanţă, eu consider că avem în faţa noastră scena modernă şi că acestei scene moderne îi dăm o formă artistică.

În viitor, vom putea atinge odată întrebarea cum ar putea fi realizat, şi cu mijloacele noastre actuale, un fel de teatru în aer liber. Dar pentru azi, acestea nu sunt, propriu-zis, nişte întrebări practice.

Trebuie să ne fie clar faptul că fiinţa lăuntrică a omului se arată în luminile scenei şi că aspectele exterioare trebuie modelate pornind de la ceea ce ne cere natura, ambianţa. Dar apoi trebuie să le armonizăm între ele. Şi o

putem face prin nuanţele de culoare pe care le dăm decorurilor. Eu nu voi cere prea uşor să se facă un decor care să înfăţişeze, de exemplu, o înserare. Cu privire la tot restul – picturi cu copaci etc. – naturalismul îşi poate spune şi el cuvântul, din partea mea, aşa cum îi place, fiindcă pentru ceea ce se plăsmuieşte pe scenă, aici nu e mult mai mult decât e, pentru cel ce pictează naturi moarte, mărul şi morcovii, cu tot ce se mai află lângă ei. Acestea sunt doar materialele, iar morcovul şi mărul nu se idealizează prin faptul că le folosim ca model. Tot astfel, ceea ce asamblează pentru scenă un scenograf nu are nevoie să fie stilizat şi nici nu trebuie să fie stilizat, fiindcă va părea artificial, dacă e stilizat în ceea ce priveşte forma şi linia. Dar esenţialul e nuanţa cromatică fundamentală. Şi aici va trebui să ne spunem: Ei bine, avem o înserare. Ceva se petrece în momentul înserării, fie în interior, într-o încăpere, fie afară, în grădină; scena are loc în amurg. – Acestui amurg va trebui să-i dăm o asemenea nuanţă de culoare fundamentală încât, împreună cu diferitele efecte de lumină, care provin de la dispoziţiile sufleteşti ale personajelor, toate să se asocieze nuanţei fundamentale şi să formeze un tot armonios.

Dacă am, astfel, o serie de dispoziţii sufleteşti care vin din sufletele interpreţilor, eu ştiu că am nevoie aici de cutare sau cutare efecte de lumină. Stiu foarte bine că dacă, să zicem, fac să strălucească un roşu în prim-planul stîng – văzut din perspectiva spectatorului –, care cade pe un fond violet deschis, de aici va rezulta o disonanţă. Voi avea grijă, deci, să evit aşa ceva. Şi astfel, principalul e să realizăm stilizarea decorului scenic prin faptul că ne străduim să realizăm o armonie a dispoziţiilor coloristice.

Nu e deloc uşor să-i spui omului modern şi să-l înveţi asemenea lucruri, dragii mei prieteni. În perioada în care

caracterul artistic al artei teatrale s-a pierdut cu totul, puteai vedea foarte bine acest lucru observând realităţile care au avut loc. Când ne-am gândit să punem în scenă misteriile noastre [Nota 66], dat fiind faptul că am dat spectacole în diferite teatre, am fost nevoiţi să vedem cele mai diverse scene. Ei bine, în cazul acelor scene care au spaţiul scenic obişnuit, filistin, nu puteai să te întrebi decât dacă ele sunt utilizabile, în ceea ce priveşte mărimea sau micimea lor etc. Elementele scenografice trebuiau procurate, bineînţeles, de noi. Dar am ajuns să vedem şi nişte scene ciudat concepute, pe atunci noi, la care puteai studia felul cum s-a pierdut arta actoricească. Am ajuns astfel să ni se arate şi o scenă, în legătură cu care eu mi-am spus: Ei, pentru numele lui Dumnezeu, dar unde poţi aici să-ţi aşezi oamenii! – Era o scenă larg deschisă, dar care nu avea nici o adâncime, aproape nici o adâncime. Şi am văzut apoi un spectacol pe această scenă. M-am întrebat: S-a ajuns chiar până acolo încât să se confunde pictura cu arta teatrului? – Fiindcă aici totul părea pictat, numai că figurile se mişcau. Aşa ceva era numit „scenă în relief”!

Când se merge mai mult în direcţia picturii, îmi place în mod deosebit. Pe când eram încă tânăr, existau nişte cărţi, în partea de sus erau pictate tot felul de figuri şi erau transpuse în imagini mici drame. Când trăgeai în partea de jos de nişte sforicele, figurile se puneau în mişcare. Am avut şi eu o semenea carte, care reda pe hârtie o parte foarte drăguţă dintr-o suburbie a Vienei. Aşa ceva se poate face oricând. Era, bineînţeles, ceva cam ţeapăn; dar, dacă ai fantezia de copil şi pui mereu tu însuţi totul în scenă trăgând de sfori, e foarte frumos. Dar dacă vezi acelaşi lucru pe scena unui teatru, ceva absolut asemănător şi care, de fapt, e pictură şi nu înţelegi de ce figurile se mişcă

– atunci nu poţi spune decât atâta: Arta actorului s-a pierdut!

O dată a fost deosebit de rău. Era evident că în acest spaţiu scenic în relief se punea mare preţ pe perspectivă şi pe surpriza perspectivică. Eu priveam spre un anumit punct. Acolo era ceva absolut de nedefinit, cu adevărat de nedefinit. Nu-ţi puteai da seama ce este, acolo, la mijlocul peretelui, în jos se prelungea parcă puţin, dar la mijlocul peretelui era ceva de nedefinit. Arăta ca şi cum o nucă de cocos s-ar fi sălbăticit cu tot ceea ce se află pe suprafaţa ei şi de care e înconjurată, ca şi cum ar fi făcut tot felul de gesturi. Aşa arăta chestia aia de pe peretele din spate. Apoi au început să joace. Dar chestia aia te şoca îngrozitor. Într-un târziu a început să se mişte, foarte încet: de cealaltă parte era un chip uman. Acest cap făcut dintr-o nucă de cocos s-a dovedit a fi o actriţă!

Ei bine, în acest fel dispăruse simţul real pentru scenografie, pierzându-se în asemenea invenţii groteşti.

De aceea, azi trebuie să ne întoarcem neapărat la fundamentele artei teatrale. Şi facultatea reală de a pune în scenă o piesă de teatru presupune, printre altele, să poţi vedea în culori sentimente umane cristalizate. Şi, după cum mi-am propus să vă mai şi indic alte aspecte de detaliu, în ultimele ore care ne mai stau la dispoziţie, pentru ca să vă puteţi transpune şi lăuntric, printr-o muncă meditativă, în aceste lucruri, aş vrea să vă mai ofer azi ceva cu ajutorul unei imagini; dar uşor o puteţi găsi dvs. înşivă.

Nu există nimic mai frumos, în ceea ce priveşte dezvoltarea simţului scenografic, decât să vieţuim curcubeul. Dacă dezvoltăm în lăuntrul nostru facultatea de a ne dărui curcubeului, acest lucru formează într-o măsură deosebit de mare ochiul şi facultatea lăuntrică de a da scenei aspectul potrivit.

Curcubeul ... Aş vrea să rostesc o rugăciune aici: Curcubeul începe în violetul extrem, care licăreşte în afară, până în infinitul intensiv. El trece în albastru = dispoziţia sufletului liniştit. Ajunge verde = e ca şi cum sufletul nostru ar fi revărsat peste lume, când ne înălţăm privirile spre rotundul verde al curcubeului, peste tot ceea ce creşte, dă lăstari, înfloreşte. Şi e ca şi cum am veni de la Zei, spre care ne-am îndreptat cu dăruire, în rugăciune, când venim dinspre violet, albastru, dinspre curcubeu, mergând spre verde. Dar, iarăşi, în verde trăieşte tot ceea ce parcă ne deschide porţile spre admiraţie, spre simpatie şi antipatie faţă de tot ce există. Dacă aţi aspirat în dvs. verdele curcubeului, veţi învăţa să înţelegeţi, până la un anumit grad, toate fiinţele lumii. Şi dacă treceţi spre galben: vă simţiţi consolidaţi lăuntric, simţiţi că vă e îngăduit să fiţi om în sânul naturii; e mai mult decât restul naturii. Mergeţi acuma spre portocaliu: simţiţi propria dvs. căldură lăuntrică, simţiţi anumite deficienţe şi calităţi ale caracterului dvs. Dacă treceţi spre roşu, după cum şi celălalt capăt al curcubeului se duce în necuprinsul naturii, veţi simţi cum din sufletul dvs. ţâşneşte bucurie jubilantă, dăruire plină de entuziasm, iubire faţă de toate fiinţele.

Ah, oamenii nu văd din curcubeu decât corpul! Când ei privesc curcubeul, e doar ca şi cum ar avea în faţă un om de carton şi ar fi mulţumiţi: o formă umană fără suflet. Oamenii nu văd şi nu simt tot restul, care există în curcubeu.

Când elevii din clasele de actorie fac excursii, ar trebui să fie luată în considerare posibilitatea – bineînţeles că aşa ceva nu poate fi programat, dar se întâmplă mai des decât credem – de a trăi curcubeul. După cum un elev dintr-o şcoală de teatru trebuie să cunoască şi să îmbrăţişeze pământul prin fugă, sărituri, trântă, aruncarea

discului, aruncarea suliţei; după cum e necesar ca el să intre, din această direcţie, în viaţa pământului, tot pe-atât de necesar e ca un asemenea elev să intre, pe de altă parte, prin miracolul ceresc al curcubeului, în trăirea sufletească a culorilor. În acest caz, el s-a apropiat de lume, în revelarea ei, din două direcţii. Şi arta teatrului asta trebuie să fie: revelare a lumii.

În fugă, sărituri, trântă, omul nu mai e ceea ce doar se vede; el se află în toate acestea cu voinţa sa. Iar când e cufundat sufleteşte în culorile curcubeului, omul nu mai priveşte doar ceea ce e simplă natură exterioară, ci, faţă de spiritual-sufletescul care domneşte în natură şi care trebuie adus pe scenă – fiindcă altfel decorul nu e ceva cu adevărat artistic –, el devine un contemplator naiv al lumii, în domeniul spiritual-sufletesc. Şi, dacă priveşte curcubeul, învaţă să înţeleagă iarăşi acele versuri copilăreşti care în vremurile vechi puteau fi mereu auzite:

Copile, iată că vine Dumnezeu
Pe un minunat curcubeu.

Aceasta e dispoziţia sufletească, mai înaltă decât cea cotidiană, pe care trebuie s-o dezvoltăm, s-o introducem în arta teatrului. Fiindcă lucrul cel mai bun care poate fi cucerit când e vorba de o reînnoire a artei teatrale, este, totuşi, ceea ce trăieşte în întregul mod de a gândi şi simţi, în întreaga dispoziţie artistică fundamentală a poeţilor care iau parte la arta teatrului.

Văzând cum la decăderea artei teatrale a contribuit cu adevărat şi decăderea dramaturgiei, văzând cu ce mentalitate îşi scriau piesele *Schönthan*, *Kadelburg* [Nota 67] şi cum i-o mai fi chemând, ca să nici nu mai vorbim de Oskar, piese la a căror redactare au colaborat uneori câte doi sau trei dintre ei, ca să arate cât mai bine că arta scenei are loc în afara sufletelor, nu puteai presupune că, prin

aceasta, arta teatrului ar putea înflori. De aceea teatrul a şi decăzut, într-adevăr, până pe treapta a ceea ce e azi rutina vieţii de scenă. Şi, după ce, în anii '70, rutina vieţii de scenă şi-a exercitat influenţele catastrofale, au existat câţiva idealişti, dar unii care au stat în cap, în loc să meargă în picioare, şi care au spus: Aici trebuie să pătrundă iarăşi adevărul – şi care, de aceea, au introdus în rutina vieţii de scenă, în mecanismul vieţii de scenă, naturalismul. Artă nu aveau, stil nu aveau, aşa că voiau, cel puţin, să introducă naturalismul.

Trebuie să fim conştienţi de faptul că lucrurile s-au petrecut aşa. Şi atunci vom putea înţelege, de asemenea, firește, că aceşti idealişti care stau în cap, *Brahm*, *Schlenther*, *Hart* [Nota 68] ş.a.m.d, au reformat, totuşi, ceva cu naturalismul lor. Pe atunci, aceasta a fost, într-adevăr, ceva reformator, şi Brahm a fost mai bun decât *Blumenthal* [Nota 69] – căci el se numea Oskar – sau decât *Lindau* [Nota 70]. În comparaţie cu ceea ce se făcea în anii '70 şi la începutul anilor '80, naturalismul a fost, oricum, ceva mai bun. Dar el s-a perimat repede, fiindcă aşa ceva nu e artă. A regăsi arta – aceasta e sarcina ce revine azi, aş zice, celei mai îndrăgite dintre anti-arte, artei actorului. Fiindcă, oricum, ceea ce se întâmplă pe scenă e încă şi acum îndrăgit. Dar în activitatea scenei trebuie să pătrundă iarăşi ceea ce e gândire artistică.

Cred că, pentru ceea ce mai rămâne de discutat, vor mai fi necesare două sau trei ore. Voi continua mâine.

PARTEA A III-A
Arta actorului şi restul omenirii

CONFERINŢA a XV-a
Esoterismul interpretului de pe scenă

Dornach, 19 septembrie 1924

Orice activitate artistică îşi are şi latura ei esoterică, în măsura în care trebuie să existe o anumită bază, pentru ca artisticul să fie elaborat din lumea spirituală. Dacă uităm că arta, atunci când e artă adevărată, provine din lumea spirituală, reapare în mod inevitabil rutina sau în locul artei apare un naturalism neartistic. Suntem împinşi spre manierism, spre o activitate de rutină sau spre neartisticul naturalismului, dacă uităm că ceea ce zace în plăsmuirea artistică trebuie să fie neapărat o imagine a unei plăsmuiri spirituale.

În cazul artei actorului, în special, trebuie să reflectăm la faptul că instrumentul folosit aici suntem noi înşine. Dar, prin faptul că noi înşine suntem acest instrument, suntem nevoiţi, în primul rând, să fim instrument, adică să ne facem obiectivi într-o atât de mare măsură încât să putem juca, aş zice, pe organizarea propriului nostru trup, în cel mai bun sens al cuvântului. Dar, pe de altă parte, actorul trebuie să rămână, totuşi, un om care percepe, care simte, pe lângă aceasta, în sensul deplin al cuvântului, tot ce trăieşte în jurul lui, pe care-l interesează tot ceea ce există acolo unde se mişcă cu arta sa.

Aspectul pe care-l ating aici este cu adevărat ceea ce actorul trebuie să resimtă drept împlinire a sa, ca actor. El înseamnă, aş zice, apropierea de esoterismul acestei meserii. Fiindcă pe actor îl pândeşte un mare pericol. El există, mai mult sau mai puţin, pentru fiecare dintre aceia care activează pe tărâmul teatrului. Acest pericol există sau a existat cel mai mult în perioada în care teatrul ajunsese la o oarecare decadenţă, tocmai la acei actori pe care-i numim,

cu o expresie tehnică, cu o expresie care, în orice caz, nu ţine de arta scenei, ci de arta culiselor, favoriţii publicului. Favoriţii publicului sunt cel mai mult expuşi pericolului de a se transpune atât de puternic în lumea care se desfăşoară pe scândurile scenei, încât din cauza ei uită foarte uşor legătura lăuntrică afectivă, de sentiment, cu lumea din afara scenei. Şi mereu şi tot mereu facem cunoştinţă cu nişte actori care, de fapt, nu cunosc lumea, care ştiu foarte bine cum arată un caracter la Shakespeare, la Goethe, la Schiller. Ei îi cunosc pe Wilhelm Tell, pe Hamlet, pe Macbeth, pe Richard al III-lea. Cunosc un frivol tăbăcit dintr-o comedie sau alta; cunosc lumea întreagă, aşa cum e ea oglindită în literatura dramatică, dar nu cunosc oameni reali. Şi acest lucru se propagă adeseori până la o anumită parte a publicului spectator. Asistăm apoi, în repetate rânduri, la situaţii de acest fel: când vine vorba, cumva, de un caz întâmplat în viaţă, când cineva vorbeşte despre o situaţie din viaţa reală, cel care trăieşte cu totul în sfera teatrului va începe, în mod inevitabil, să-ţi relateze ceva dintr-o piesă oarecare. Asemenea lucruri se repercutează atunci, sub o formă nespus de falsificatoare, asupra întregului gust public, în aşa fel încât, adeseori, nu se mai poate vorbi de gust, ci, cel mult, de pervertirea gustului.

Din acest punct de vedere, au putut fi vieţuite lucruri nespus de triste în perioada în care a fost reprezentată drama „Ţesătorii" de *Gerhart Hauptmann* [Nota 71]. Imaginaţi-vă tot ce au văzut acolo inimile cele mai gingaşe, cu jupoanele cele mai foşnitoare, cu rochiile cele mai decoltate, în timp ce se desfăşura acţiunea acestei piese, „Ţesătorii", lucruri pe care nici nu le-ar fi dat prin gând, în viaţă, să le lase să se apropie de ele. Lucruri de care, în viaţă, ar fi fugit ca de un leu înfuriat, au fost privite de ele,

pe scenă, cu încântare: cum nişte oameni mănâncă un câine mort. Atât de departe s-a ajuns.

Nu vreau să obiectez, în acest context, împotriva faptului de a se privi pe scenă cum e mâncat un câine mort. Vă rog să nu mă înţelegeţi greşit. Nu obiectez nimic faţă de folosirea artistică a acestui motiv, obiectez doar împotriva pervertirii gustului, care există aici. Eu vreau să vorbesc despre pericolul care constă în faptul că omul se distanţează de viaţă şi nu mai trăieşte, în cele din urmă, din viaţă, decât ceea ce e reproducere, decât ceea ce e reprodus pe scenă. Acest pericol există, în primul rând, pentru actor. Dar tocmai actorul are la îndemână mijlocul cel mai eficient de a învinge acest pericol. Tocami arta sa, dacă e înţeleasă aşa cum a fost înfăţişată aici arta mo-delării vorbirii, de îndată ce el ajunge de la exoterism la esoterismul prelucrării artei sale, e aceea care-l poate ajuta să depăşească această tendinţă de a se ridica deasupra vieţii şi de a se cufunda cu totul, pierzând contactul cu viaţa reală, în imitarea vieţii pe scenă.

Aceasta se întâmplă dacă actorul reuşeşte să facă în aşa fel încât ceea ce a elaborat în sensul modelării vorbirii – şi deja în şcoala de actorie trebuie făcute, conform cu ceea ce spun eu aici, exerciţii în acest sens, să zicem: un monolog, un dialog sau altceva, pe care tocmai l-a lucrat – să meargă de la sine, datorită exerciţiului, ca şi cum ar fi dus de fluxul modelării vorbirii. Înţelegeţi-mă bine: actorul trebuie să ajungă până acolo încât fluxul modelării vorbirii să meargă de la sine, încât înainte de repetiţia generală, de exemplu, să fie cu totul gata – ca şi cum ar fi mecanismul unui ceas bine tras – ca ceea ce a fost modelat prin arta vorbirii să se desfăşoare fără ca el însuşi să mai depună mare efort, astfel încât acest pasaj să fi devenit în interiorul său, într-un anumit sens, o entitate de sine stătătoare.

E şi mai bine dacă actorul poate să facă asta cu destul de mult timp înainte de repetiţia generală; atunci e şi mai bine. Dacă s-a ajuns atât de departe cu modelarea vorbirii, vom avea posibilitatea – pe care n-o avem, dacă în momentul când reproducem textul, mai suntem nevoiţi să ne ocupăm de conţinutul lui, aşa cum o facem când îl citim sau îl auzim, când în el mai trăieşte în mod nemijlocit conţinutul de idei în proză. Trebuie să fi ajuns, deci, până la depăşirea conţinutului de idei în proză, trebuie să fi făcut în aşa fel încât materialul modelat artistic al limbii să curgă prin propria lui putere şi apoi – acum urmează lucrul cel mai important – ca actorul să se poată dărui total, cu partea interioară eliberată de modelarea vorbirii, fără a fi deranjat de modelarea vorbirii, să se poată dărui, deci, acelui ceva pe care l-a creat în curgerea însăşi, să se poată dărui textului cu un entuziasm ce ţâşneşte în sus sau cu durerea cea mai profundă. Dar mai întâi trebuie să fi realizat celălalt lucru; în acest caz, el a reuşit să-şi elibereze din nou viaţa sufletească interioară. În acest caz, el poate participa cu ceea ce creează el însuşi – tot fără a lăsa ca viaţa sufletească, viaţa interioară să fie deranjată de activitatea creatoare artistică –, la fel cum participă la ceva care îi vine în întâmpinare de la un alt om.

Vedeţi, acesta e aici principalul, ca actorul să-şi păstreze liber pe omul din sine însuşi, adică să nu fie prizonierul a ceea ce modelează, dar să poată participa sufleteşte cu întreaga lui forţă elementară la toate stările de „jubilând până la cer, întristat de moarte", după ce ele au devenit mai întâi obiective, prin modelarea artistică.

În acest caz, actorului îi va deveni familiar un anumit sentiment care, aş zice, e o parte componentă a esoterismului său interior, un sentiment care, atunci, va fi chiar mai puternic decât la alţi oameni, care nu sunt actori.

El va ajunge să aibă sentimentul următor – şi asta e important: Ceea ce trăieşte în opera dramatică, ceea ce eu înfăţişez, începe să mă intereseze când intru în scenă; asta face parte din activitatea scenică. Am nevoie de luminile rampei – din partea mea, dacă ne exprimăm grosolan, poate să se întâmple şi fără luminile rampei, firește, dar cred că înţelegeţi ce vreau să spun –, am nevoie de luminile rampei, dacă e să trăiesc în această operă dramatică. – Lucrurile se vor decanta. Şi tocmai decantarea e aici lucrul cel mai minunat. Ceea ce actorul şi-a recucerit el singur, şi cu care poate participa, în timp ce produce pe scenă, îl va face să caute cu o dorinţă intensă tot ceea ce există afară, în viaţă. Se va forma astfel o frumoasă graniţă între viaţă şi scenă.

În epoca actuală, acesta e aproape un ideal, fiindcă eu am cunoscut destul de mulţi actori care în viaţă jucau teatru, iar pe scenă erau destul de mediocri. Am văzut asemenea lucruri chiar într-un sens mai larg. Mi-a fost dat să fiu martor, de exemplu, la următoarea situaţie, care proiectează o lumină foarte interesantă asupra a ceea ce încerc să explic aici. Am cunoscut, pe când trăiam la Berlin, un medium, care era foarte convingător pentru oamenii din jur, într-un mod extrem de bizar. Oamenii erau absolut perplecşi în faţa performanţelor atinse de acest medium. Când sta pe sofa, el putea să spună, în modul cel mai uimitor, lucruri pe care nu le avea de spus el însuşi, pe care alţi oameni le aveau de spus. Apărea, să zicem, Cezar, şi mediumul vorbea întocmai aşa cum vorbea Cezar. Mediumul putea fi posedat de Cezar sau de altcineva, nu mai ştiu exact cum erau celelalte lucruri; dar la acest medium apăreau asemenea fenomene de posedare. Oamenii erau încântaţi, uimiţi la culme. Ei bine, acest medium era actor la un anumit teatru. Şi în acel teatru mai

lucra un alt actor, cu care eu eram foarte bun prieten, pe care-l cunoşteam de mult timp. Aşa că, după o asemenea reprezentaţie, după o asemenea demonstraţie de mediumnism, l-am întrebat pe acest medium: Oare şi acest om vă cunoaşte foarte bine? El mi-a răspuns: Da, da, el spune întotdeauna, când vede o asemenea demonstraţie: Ce actor excelent sunteţi! – Iar eu simt întotdeauna nevoia să răspund – zise acel medium -: Dar sunt colegul dvs. Vedeţi doar că pe scenă nu progresez deloc, că nu sunt în stare să fac nimic! – El n-ar fi fost în stare să-l întruchipeze pe Cezar pe scenă, aşa ceva n-ar fi mers deloc; dar acolo, pe sofa, putea s-o facă atât de bine, încât oamenii credeau, şi, până la un anumit punct, pe bună dreptate, că din el vorbeşte însuşi Cezar, astfel încât celălalt, care a devenit apoi director, l-a considerat întotdeauna un actor foarte bun, cât timp se manifesta ca medium. Când apărea ca medium, totul era aşa cum trebuie, până la mimica feţei, dar pe scenă el era ca o bucată de lemn şi avea un chip absolut rigid.

Aveţi aici, sub forma cea mai puternică ceea ce arta actorului nu trebuie să fie niciodată: o stare pasivă de emoţie directă, a juca într-o stare de emoţie directă. Mediumul era posedat, firește, de toate acestea. Un actor nu are voie să fie posedat de rolul său, el trebuie să se raporteze la rolul său în felul descris, în aşa fel încât acesta să fie obiectiv pentru el, în aşa fel încât să-l simtă drept plăsmuire a sa proprie, dar el să stea alături de această plăsmuire proprie cu propria sa formă umană şi să ajungă la stările de „jubilaţie până la cer, întristare de moarte" raportându-se la ele ca la ceva care apare în lumea exterioară.

Acest lucru poate fi învăţat, dacă actorul îşi învaţă rolul în felul descris adineaori. Şi asta e necesar. Atunci, actorul îşi găseşte esoterismul său.

Am vorbit deja ieri despre faptul că, printre modalităţile actuale ale meseriei de actor trebuie să se aibă în vedere că avem de-a face cu o decorare a scenei, cu luminile ei ş.a.m.d. Nu vreau să resping teatrul în aer liber, totuşi, azi putem vorbi în mod practic despre arta actorului numai dacă vorbim având în vedere scena obişnuită.

Dar acum vom lua teatrul la modul absolut general şi vom încerca să vedem, tocmai observând ce este scena noastră modernă, ce înseamnă o scenă ca aceea din vremea lui Shakespeare. Această scenă din vremea lui Shakespeare nu ne-o reprezentăm aşa cum arăta ea pe atunci, dacă vedem un spectacol actual cu o piesă de Shakespeare. Fiindcă pe atunci exista o încăpere în genul sălii mari a unui han, şi în această sală ca de han şedea plebea periferiilor londoneze din acea epocă. Mai exista şi un fel de scenă, în stânga şi în dreapta, pe scenă, se aflau scaune: aici, pe scenă, şedeau cei de un rang mai aristocratic şi oamenii de teatru. Aşadar, tot ceea ce era mai aproape de viaţa teatrului sau de societatea mai bună, se afla în imediata apropiere a celor ce jucau. Când jucai pe scenă, te simţeai întotdeauna pe jumătate pe scenă, pe jumătate în mijlocul publicului. Erai încântat când aveai de rostit ceva „aparte", astfel încât te îndreptai spre public. Prologistul era un personaj de la sine înţeles, primul care se adresa publicului. A lua în seamă publicul, acesta era un lucru extrem de obişnuit. Publicul lua şi el parte la jocul de pe scenă, chicotind, urlând sau hăulind, chiuind de bucurie sau aruncând pe scenă cu mere stricate. Toate acestea nu erau nişte raritǎţi, ci făceau parte din viaţa obişnuită de teatru. Mai exista încă, nu-i aşa, această concepţie, care

mergea mai mult în direcţia genialităţii decât a filistinismului, care-i împingea puţin până şi pe filistini – fiindcă şi printre spectatorii de atunci se aflau filistini – spre genialitate. Tocmai actorul *Shakespeare* se pricepea extraordinar de bine cum să-i ia pe spectatori. Încercaţi să ascultaţi cadenţa frazelor lui Shakespeare. Şi veţi găsi atunci că el ştia cum să-i aibă pe spectatori; de fapt, el vorbea din inima spectatorilor săi.

Nu e deloc adevărat că azi, când ascultă jucându-se o piesă de Shakespeare, oamenii ascultă cu simţul adevărului. Ei nu fac deloc asta, fiindcă azi nu se mai ascultă aşa cum se asculta odinioară, pe vremea când juca Shakespeare cu trupa lui.

Aşadar, după cum am spus, întreaga artă a teatrului poate fi sintetizată prin ceea ce eu voi mai avea de spus azi în legătură cu o anumită caracteristică.

V-am descris ieri un lucru, despre care s-a putut crede, iniţial, că nu are nici o legătură directă cu dezvoltarea actorului: această vieţuire a curcubeului. Dar, dragii mei prieteni, în cazul unor asemenea lucruri trebuie să ne fie clar că ele au legătură cu procesele mai adânci ale vieţii. Noi nu ştim prea bine nici ce se petrece în fiinţa unui om când, de exemplu, i se înroşesc obrajii tocmai din cauza unui anumit fel de mâncare. În interiorul omului se petrec tot felul de lucruri, care se sustrag observaţiei ne-mijlocite. Tot aşa, trebuie să gândiţi şi în legătură cu această vieţuire a curcubeului, că de la ea nu se poate trece imediat, printr-o gândire raţionalistă şi din nevoia de cauzalitate, la ceea ce ea poate deveni pentru actor, dacă el are o astfel de trăire. Dar veţi vedea, fără îndoială, cât de spiritual îşi foloseşte corpul pe scenă un actor care a avut această trăire; nu cu o mobilitate iscusită, ci cu o mobilitate artistică. Mobilitatea artistică poate fi dobândită numai pe

calea cea mai lăuntrică. Şi pentru aşa ceva e necesar ceea ce v-am descris ieri. Şi mai sunt necesare şi alte lucruri.

E necesar, înainte de toate, ca actorul să-şi dezvolte o sensibilitate subtilă faţă de vieţuirea viselor. Şi putem stabili chiar, ca axiomă a artei actoriceşti, fraza: Cu cât un actor se antrenează pentru a trăi mai bine în lumea viselor sale, amintindu-şi formele şi figurile din visele sale, aducând mereu, în mod conştient, în faţa sufletului, ceea ce a trăit în visele sale, cu atât mai bună va fi ţinuta sa pe scenă, nu ţinuta exterioară, ci ţinuta artistică, adecvată stilului, pe parcursul întregului spectacol.

Şi aici începe deja pentru actori esoterismul mai adânc al artei lor: facultatea de a se adânci cu multă înţelegere în lumea viselor, în aşa fel încât să ajungă până în punctul în care se observă o anumită deosebire – care e vieţuită în mod obişnuit de oameni, dar nu suficient de intens. Trăim altfel, atunci când ne formăm reprezentări şi simţim şi percepem în plin vârtej al vieţii. Nu-i aşa, e o altă atitudine lăuntrică a sufletului, când ne aflăm la un five o'clock tea şi – la acest ceai de la ora cinci, dacă vreţi – un maestru de ceremonii, care face tot felul de mişcări dansante, se lansează în mod vanitos în mici anecdote pe care le are de povestit, când dansatoarea Müller îşi arată graţiile sub o formă sau alta, când un profesor ţeapăn, care cu greu a fost adus la acest five o'clock tea, se simte obligat să-şi exprime admiraţia faţă de un lucru sau altul, cu o participare interioară bine jucată, în sunete pe care nu le articulează complet – ei bine, aş putea continua încă mult timp cu descrierea unei anumite realităţi. A sta astfel în mijlocul vieţii e altceva – merge spre una dintre extremele vieţii – decât atunci când, în singurătate, lăsăm ca prin suflet să treacă visele noastre. Trebuie să simţim însă ce mare deosebire este între aceste două stări, trebuie să

dezvoltăm un sentiment lăuntric faţă de ceea ce înseamnă să te freci de viaţa exterioară – vreau să spun „să te freci sufleteşte" de viaţa exterioară – până la cealaltă stare, absolut diferită, în care, adunat cu totul în tine, te laşi în seama a ceea ce, ca trăire aparent foarte slabă, care e prezentă însă într-o puternică intimitate sufletească, se derulează uşor, aşa cum fac visele. A parcurge în concentrare interioară, în antrenament interior, această cale interioară a sufletului, de la situarea în vârtejul vieţii şi până la vieţuirea singuratică a visului – a parcurge această cale, aş zice, prin exerciţii esoterice: aceasta înseamnă să te pregăteşti pentru o înţelegere plină de viaţă a interpretării de pe scenă.

Fiindcă veţi interpreta într-un mod cu adevărat plin de viaţă un rol numai dacă, mai întâi, vi l-aţi însuşit atât de profund cum ne însuşim viaţa, atunci când ea ne întâmpină cu toate detaliile ei haotice care pot să ne macine sufleteşte, dacă veţi începe aici cu pregătirea rolului dvs. Şi dacă veţi reuşi să vă interiorizaţi tot mai mult acest rol, astfel încât, în cele din urmă, să-l posedaţi în acelaşi mod intim în care posedaţi un vis când vi-l amintiţi. Bineînţeles că toate acestea sunt nişte idealuri, ele ne pun, totuşi, pe drumul just. Acest lucru ar trebui să se facă însă în paralel cu un altul: trebuie să aducem rolul până la acea modelare firească a vorbirii pe care am descris-o mai înainte. Facem, aşadar, în ceea ce priveşte rolul, în aşa fel încât, pe de-o parte, să-l putem visa, încât diferitele pasaje să ni se dizolve în contururi imprecise, ajungând prin aceasta tot mai mult şi mai mult, chiar dacă în mod cu totul schiţat în linii mari, să resimţim părţile rolului, întreaga piesă, ca pe un mare tot, astfel încât pasajele izolate să dispară pentru noi, să dispară pentru noi conţinutul detaliilor, astfel încât să putem aşeza în faţa sufletului nostru, într-o singură

clipă, o impresie generală de consistenţa visului. Apoi să ne putem smulge din această impresie şi să putem produce şi reproduce, într-un mod de la sine înţeles, ceea ce am modelat din punctul de vedere al vorbirii, în felul descris. Dacă se vor parcurge în paralel aceste două căi de pregătire, atunci rolul va fi aşa cum trebuie, atunci rolul va deveni.

Cred că, din acest punct de vedere, se vor întâlni, în modul de a înţelege arta, actorul, cântăreţul vocal, instrumentistul. Fiindcă şi pianistul, de exemplu, ar trebui să ajungă atât de departe încât – exprimându-ne într-un mod cam extremist – să poată cânta bucata muzicală respectivă şi în somn, încât să existe aceste posibilităţi de mişcare de la sine înţelese. Pe de altă parte, de la ceea ce a fost realizat prin propria sa artă, el trebuie să poată ajunge din nou la acel „jubilând până la cer, întristat de moarte" despre care am mai vorbit. Nu e însă voie să se ajungă la situaţia – aici, iarăşi există un pericol – că ne umflăm tot mai mult în cap, din cauză că jubilăm până la cer, încântaţi de propria noastră măiestrie – în asemenea cazuri, partea cu „întristat de moarte" se omite, de obicei –, ci trebuie să rămânem în conştienţa deplină a faptului că ne-am obiectivizat pe noi înşine.

Dacă preparăm în acest fel, pe baza unei receptivităţi fine la ceea ce ţine de sfera visului, şi dacă, totodată, există acel mod de obiectivizare prin arta modelării vorbirii, pe scenă vor putea fi prezentate, într-adevăr, lucrurile cele mai bune pe care actorul respectiv le poate prezenta şi vom avea atunci încă ceva, în completare. Fiindcă, în momentul în care am adus întreaga lucrare dramatică până la stadiul acestei impresii generale, când detaliul nu mai e prezent pentru noi decât colorat de mână, în linii mari, când privim totul ca pe un tablou pentru care simţim ceva,

în această clipă a venit şi momentul cel mai favorabil pentru a da formă scenei în mod just, aşa cum am dat de înţeles aici. Veţi da greş întotdeauna, dacă veţi compune imaginea scenei ca pe un mozaic format din ceea ce simţiţi la diferitele scene ale piesei. Veţi obţine o imagine scenică unitară dacă veţi ajunge să aveţi o trăire afectivă a piesei ca întreg, astfel încât să vă puteţi întreba întotdeauna, după ce aţi simţit-o ca întreg: Cum e la început, cum e la mijloc? – şi totuşi, întregul să fie mereu prezent.

De-abia dacă aţi ajuns aici aveţi dreptul să vă formaţi o judecată şi să ştiţi cât de departe puteţi merge în spaţiul scenic scăldat în luminile rampei, într-o iluminaţie nocturnă, care trebuie să creeze, totuşi, firește, iluzia zilei, dacă e necesar, sau cât de departe puteţi merge, în ceea ce priveşte aspectul exterior al scenei, printr-o afinitate absolut elementară cu ceea ce spun oamenii de pe scenă, sau, în ce măsură puteţi trece, pur şi simplu, şi la interpretarea în aer liber. Toate acestea cer un stil anume, care nu poate fi găsit sau descris în mod raţional, care trebuie găsit în sfera simţirii, prin faptul că înaintăm în înţelegerea operei dramatice atât de mult cum am arătat-o adineaori. În acest caz, vom afla următorul lucru. Când se pune problema să realizăm condiţiile obişnuite ale scenei, vom simţi acum întreg tabloul. Vom avea acest sentiment: în condiţiile obişnuite ale scenei noastre e necesar să ascultăm cât mai mult de ceea ce simţim drept tablou de ansamblu. Scena noastră, cu luminile ei, cu decorurile ei amănunţite, cere, de-a dreptul, să parcurgem tot drumul până la imaginea de ansamblu, ca de vis, a întregului tablou, a întregii piese. Cu cât, pe scenă, imaginea de ansamblu face mai mult impresia de fantezie pe jumătate visată, cu atât e mai bine pentru o reprezentare de seară pe scenă. Impresia de viaţă, de ceva realist, se naşte tocmai

dacă ceea ce se vede pe scenă dovedește că această imagine a ei provine din vise transpuse în fantezie.

Dar nu puteți privi în același fel și natura exterioară. Să mergem spre cealaltă extremă. Dacă prezentați un spectacol în aer liber, nu veți putea modela prea mult scena, în afară de faptul că veți căuta peisajul cel mai potrivit ca decor pentru o piesă sau alta, și acest lucru se face, desigur, în mod corespunzător, fiindcă vrem, firește, să așezăm teatrele undeva; în acest caz, nu sunteți deloc liberi, trebuie să acceptați ceea ce există deja.

Dar, dacă suntem în stare să ajungem până acolo încât să simțim piesa în modul acesta, ca pe un tablou, ca pe un întreg, și dacă, reținând acest sentiment, facem să apară pe fundalul tabloului oferit de natură – trebuie să fim destul de activi lăuntric și să putem privi ceva în ansamblu –, atunci ar fi normal să putem ajunge până acolo încât în fundal să avem, de exemplu, peisajul real, iar aici (desenează) locurile spectatorilor, care, în mijlocul naturii, arată întotdeauna oribil în fața scenei – o rotondă sau așa ceva –, iar în fundal imaginea piesei creată de noi înșine, țesută parcă din vise. Ea acoperă tot restul, ca o ceață.



Tabla 18

Nu vă miraţi că descriu lucrurile în acest fel, fiindcă ceea ce urmează să fie plăsmuit sub formă artistică trebuie să izvorască din viaţa sufletească. Şi atunci nu e de mirare că trebuie să ne întoarcem până la trăirea sufletească. În faţa naturii, care ne este dată din exterior, stă ceea ce vieţuim din piesă, ca o formă ceţoasă. Vom vedea, dacă avem această reprezentare şi dacă o pătrundem cu gândirea în mod energic, că, tocmai datorită acestei reprezentări, tot ceea ce se află în fundal – stânci, în depărtare nişte munţi încă acoperiţi de zăpadă, o coastă de deal împădurită, nişte pajişti, tot ceea ce apare în dosul acestei forme ceţoase – are un efect puternic. Are un efect inspirator tocmai asupra a ceea ce, în acest caz, trebuie să aşezăm drept mască pe chipul unui personaj – poate fi o mască realizată prin machiaj sau una adevărată, grecii foloseau măşti adevărate, din cauză că le resimţeau ca pe ceva foarte natural, de la sine înţeles. Vom constata atunci că, în natura de afară, natura însăşi ne porunceşte să colorăm tot ce se leagă de modelarea vorbirii într-un mod mult mai decis decât în intimitatea unui spectacol de seară, dat într-o sală de teatru. Diferiţii actori vor fi nevoiţi să se deosebească mult mai mult unii de alţii, în ceea ce priveşte claritatea, în ceea ce priveşte colorarea clară a caracterelor – atât în ceea ce priveşte claritatea situaţiei, cât şi a caracterului – decât e necesar într-un spectacol de seară, dat pe scena unui teatru.

Exersarea şi trăirea unor asemenea lucruri nu sunt importante doar pentru diferitele spectacole, în aşa fel încât să le folosim cu aceste ocazii, ci ele sunt importante pentru însăşi pregătirea profesională a actorului. E un actor bun de-abia acela care a trecut în viaţa lui prin asemenea lucruri, acela care a simţit în ce fel trebuie situate în fiecare caz concret glasurile diferiţilor parteneri

şi cum trebuie ele situate în celălalt caz, când se joacă în aer liber.

Lucrurile pe care vi le-am descris aici şi care, în epoca noastră, trebuie exersate de actor într-un mod cu adevărat conştient, erau făcute de actori ca Shakespeare şi cei din trupa lui în mod cu totul instinctiv. Ei aveau toate acestea în instinct, fiindcă aveau o fantezie imaginativă. O vedem şi din felul în care Shakespeare făcea modelarea vorbirii. Ei aveau o fantezie imaginativă. Iar Shakespeare era în stare de amândouă aceste lucruri. El îşi dezvoltase facultatea deosebită – vă puteţi convinge studiind pasajele cele mai caracteristice ale pieselor sale – de a percepe ceea ce vieţuiesc în sufletele lor spectatorii din stânga şi cei din dreapta şi cei din faţă, atunci când un actor rosteşte un cuvânt pe scenă; avea o facultate simpatetică subtilă, imponderabilă. Dar el avea o facultate simpatetică fină, imponderabilă şi pentru tot ceea ce se putea întâmpla pe o scenă, care nu era, propriu-zis, decât un han puţin modificat. Fiindcă Shakespeare putea să vieţuiască, de asemenea, foarte bine, atmosfera unui han adevărat, cu tot ceea ce se întâmplă acolo; el putea vieţui foarte bine toate acestea. El n-a fost tocmai acel „om cu totul singuratic", cum ar vrea să-l caracterizeze unele cucuvele bizare. El se pricepea să privească ca pe un un tot unitar realitatea primitivă, brută, şi, totodată, felul cum îi punea pe actori să apară pe scenă, felul cum apărea el însuşi.

Dacă azi s-ar juca, pe o scenă modernă, cu tot rafinamentul scenografiei şi cu efectele de lumini actuale, aşa cum se juca în teatrul lui Shakespeare, cel puţin fetişcana de şaisprezece ani – ceilalţi se vor fi obişnuit deja –, care ar merge pentru prima oară la teatru împreună cu mama ei, ar întreba-o cu siguranţă pe aceasta, la primul pasaj jucat aşa cum juca Shakespeare: Mamă, da' de ce

strigă ăştia aşa de tare? – Un om cu o simţire nesofisticată ar resimţi felul shakespearian de a juca drept o zarvă neântreruptă, drept strigăte amestecate dizarmonic unele peste altele. Dar acolo ele sunt la locul lor, şi nu mai sunt strigăte, ci o artă teatrală desăvârşită, dacă avem în vedere şi condiţiile primitive oferite de acea scenă.

E necesar, dimpotrivă, să estompăm, şi să estompăm nu numai în ceea ce priveşte sunetele, ci şi intensitatea interioară, cu cât aducem de jur împrejur mai multe elemente scenografice şi mai multe efecte de lumină. Fiind înconjuraţi cu acestea, nu e voie să se acţioneze în mod intensiv. Aceste lucruri trebuie, pur şi simplu, simţite, şi în această simţire a lor constă aptitudinea artistică interioară, arta interioară a actorului. Tocmai aici e calea spre esoterismul său: a putea trăi sufleteşte în asemenea lucruri, a le putea trezi mereu în inima ta.

Dacă poate trăi în ele, în lăuntrul lui va prinde formă, treptat, tocmai acest lucru, aşa cum rezultă din meditaţiile sale. Ca om, el mai poate avea, firește, şi alte meditaţii, dar meditaţia sa ca actor va rezulta în acest mod, şi pentru el ea va fi justă aşa. Dar atunci, tocmai în calitate de actor el va dezvolta în lăuntrul lui un interes din ce în ce mai larg şi mai larg pentru tot ceea ce se petrece în viaţa din afara scenei. Acest interes se numără printre calităţile unui actor bun. Printre altele, ca să fii un actor bun, trebuie să-ţi păstrezi şi interesul cel mai larg faţă de toate aspectele cât de mici ale vieţii. Un actor care nu poate admira într-un mod mult mai subtil decât un alt om drăgălăşenia comică a unui arici, nu poate fi un actor bun. Un actor care nu poate să spună nici măcar: Cum a mai râs asesorul acela tânăr auzind anecdota asta, n-am să-l uit cât voi trăi –, un actor care nu poate să facă o asemenea remarcă din toată inima, din tot sufletul, nu poate fi nici un actor bun. Un actor care,

după ce s-a demachiat, iese din teatru fără a fi năpădit de tot soiul de vise ciudate, care pot merge uneori până la coşmar, nu poate fi nici el un actor foarte bun. E necesar ca, mergând spre casă sau spre locul unde-şi ia cina de obicei, aşa cum e în viaţă, actorul să vadă asemenea lucruri, ieşite parcă din ceaţa visului: Ce dezgustător şi-a îndreptat iarăşi spre mine lornionul doamna aceea din loja laterală, tocmai când rosteam monologul cutare! Ce mult m-a deranjat faptul că, la pasajul cel mai serios, fetişcana aceea de la galeria cea mai de sus, a început să chicotească, fiindcă, în mod absolut evident, cineva o ciupise!

În timp ce jucăm, nu ştim nimic despre toate acestea. Nu suntem conştienţi de ele. Dar exact la fel cum, în viaţă, ne întoarcem uneori acasă, ne aşezăm liniştiţi, luăm o carte – şi, dintr-o dată, pe pagina din faţa ochilor apare ca un fel de plăcuţă: Magazin de băuturi spirtoase – Remigius Neuteufel. – Stă clar pe pagina din faţa noastră. Majoritatea oamenilor cunosc foarte bine acest fenomen. Nu e chiar atât de evident, totuşi, plăcuţa stă în faţa ochilor noştri. Pe tot parcursul drumului n-am văzut nici o plăcuţă, şi, dintr-o dată, ea acoperă textul pe care tocmai îl citim: Magazin de băuturi spirtoase – Remigius Neuteufel. – După care, ne dăm seama că e o firmă pe lângă care am trecut; numai că ea, fără să intre în conştienţă, s-a cufundat în semiconştient. Dacă lângă noi ar fi un medium şi tocmai ar face experimentele Schrenck-Notzing, el ar face să apară, în locurile respective ale glandelor, emanaţia corespunzătoare – acestea sunt, toate, lucruri juste – şi acolo, în ele, ar sta scris: Magazin de băuturi spirtoase – Remigius Neuteufel. – Asta s-ar întâmpla dacă am fi la un medium. În cazul omului normal, în faţa cărţii se aşează ceva de felul unei uşoare halucinaţii; acel lucru e prezent în subconştient. În viaţa obişnuită, nu e nevoie să ţinem

seama prea mult de acest lucru, dacă nu suntem medici şi nu ţine de domeniul nostru să observăm cu o agerime enormă asemenea lucruri. În artă domnesc însă cu totul alte legi privitoare la sufletele umane. Aici, un actor nu va putea să fie deloc un actor bun dacă pe drumul spre casă nu-i poate veni în minte, intensificându-se până la coşmar: Cum şi-a îndreptat băbătia aia de-acolo, de sus, lornionul spre mine! – în timp ce juca, n-a luat seama la acest lucru, dar acum bătrâna aceea se aşează în faţa sufletului său, cu ochii ei cenuşii, cu sprâncenele împreunate, cu părul ros de vreme şi cu degetele ţepene, care ţin lornionul. Ea stă ca un coşmar în faţa sufletului său.

Aceasta e doar o dovadă a faptului că el trăieşte în mod obiectiv în lucruri, că, deşi joacă teatru, e bine situat în realitate, că vieţuieşte şi lucruri pe care nu are voie să le ia în seamă – nu spun că nu are nevoie, ci că nu are voie să le ia în seamă – în timp ce joacă. Dar, în timp ce e dăruit cu întreaga lui conştienţă conţinutului pe care trebuie să-l prezinte, subconştientul are cu atât mai mult ocazia să observe cu agerime toate detaliile. Şi, dacă actorul ajunge până aici – lucru pe care l-am caracterizat drept secret esoteric al interpretului de pe scenă –, astfel încât, părăsind scena, ieşind din sfera a ceea ce ţine de viaţa scenei, intră în viaţă, atunci se face simţit subconştientul şi, în acest caz, el traversează aceste diverse caricaturi pe care jocul actoricesc i le poate pune în faţa ochilor; uneori şi lucruri foarte frumoase.

În această privinţă, am fost martor mai demult la ceva cu totul minunat, când *Kainz* [Nota 72] a venit de la un spectacol şi a nimerit, cu toate aceste coşmaruri, într-o societate unde a cunoscut o rusoaică poetă, care i-a plăcut şi împreună cu care se retrăgea apoi de fiecare dată într-una din camere, trăind împreună cu ea în aceste coşmaruri

de după spectacol, în societatea de artişti. Era minunat să-i vezi – el nici nu se jena deloc, căci, dacă ar fi fost aşa, nici n-aş aduce vorba despre asta –, dar a fost într-adevăr aşa, aici continua să trăiască ceea ce el vieţuise în mod subconştient în timp ce juca, stimulat, poate, de puternicul său dispreţ faţă de publicul spectator –, căci Kainz era unul dintre acei actori care disprețuiau cel mai mult publicul spectator.

Dar asemenea lucruri, pe care nu le înfăţişăm sub o formă raţionalistă, pot să ducă, într-adevăr, la înţelegerea justă a artei actoriceşti. Trebuie să dai de capătul artei actoriceşti prin imaginaţie şi imagini şi figuri create de fantezie. Arta actorului nu suportă să se aducă în şcoală, ca profesori de actorie, nişte oameni care nu au simţire artistică.

De fapt, întreaga artă nu poate suporta acest lucru. Orele cele mai proaste din şcolile de artă le-am văzut întotdeauna atunci când, tocmai în asemenea şcoli, în şcolile de actorie, a fost chemat un profesor de istoria literaturii sau un alt profesor, pentru a preda aici câteva ore răzleţe. Ceea ce urmează să trăiască în şcolile de actorie trebuie să fie străbătut pretutindeni de un spirit cu adevărat artistic. Şi despre artă poate vorbi în mod artistic numai cel care e în stare să trăiască cu întreaga sa fiinţă în această artă.

Vom adăuga mâine alte câteva aspecte esoterice.

CONFERINŢA A XVI-A
Mânuirea interioară a elementului dramatic şi scenic
Destin, caracter şi acţiune

Dornach, 20 septembrie 1924

Dezvoltarea istorică a artei dramatice e în măsură să proiecteze o oarecare lumină şi asupra felului în care arta dramatică trebuie tratată în prezent. Fiindcă şi arta dramatică veritabilă şi-a făcut intrarea treptat în evoluţia omenirii. Bineînţeles, în această artă au pătruns în permanenţă şi lucruri neartistice, care o frânau. La tot ceea ce a apărut în cursul dezvoltării istorice trebuie să se adauge azi aspecte cu adevărat noi, pentru că omenirea a progresat în dezvoltarea ei.

Tocmai cel care trebuie să dea formă scenică unei opere dramatice va putea câştiga foarte mult în ceea ce priveşte impulsul său interior dacă va cunoaşte şi în mod lăuntric, esoteric, aş zice, diferitele piese îndreptăţite şi pe baza cărora s-a dezvoltat modul de a mânui elementul dramatic şi scenic.

Există trei lucruri la care trebuie să luăm seama, nu într-un mod pedant-filistin, ci într-un mod artistic, dacă vrem să dăm formă scenică unei piese de teatru, pentru că aceste trei lucruri îşi au importanţa lor, când scriitorul îşi plăsmuieşte piesa, care pentru actor, aşa cum am arătat, nu e decât un fel de partitură.

Ei bine, aceste trei lucruri sunt ceea ce a planat, în mod atotstăpânitor, aş zice, pe deasupra acelei vechi opere dramatice care s-a născut din misterii: destinul. Nu e nevoie decât să ne amintim de vechea dramă greacă, de felul cum destinul acţionează în mod suveran, cum el se apropie de om, cum omul aproape nu intră în considerare, fiindcă destinul acţionează cu putere suverană din direcţia

Zeilor – şi vom înţelege atunci, de asemenea, cum se face că, în această tragedie a destinului, din sânul elementului pur artistic s-a putut naşte tendinţa de a anihila, mai mult sau mai puţin, ceea ce e individual în om, de a-i pune pe chip o mască, de a tipiza ceea ce e individual în glasul uman chiar până într-acolo încât se vorbea prin anumite instrumente. Pe scurt, vom putea înţelege tot ceea ce, provenind, prin destin, de la Zei, a anihilat individualitatea, individualitatea umană. Nu e nevoie decât să ne amintim de tragedia antică. Ce a făcut aceasta? A făcut să apară pe scenă o acţiune grandioasă, copleşitoare, a destinului.

Nu trebuie să ne amintim decât de tragedia „Oedip" şi vom înţelege. Dacă trecem însă în revistă vechile capodopere ale artei dramatice greceşti, care tindea întotdeauna să înfăţişeze destinul, vom constata că acestei vechi arte dramatice nu-i sunt proprii două lucruri în acelaşi mod predominant în care sunt proprii dramei moderne. Aceste două lucruri şi-au putut face intrarea în arta dramatică de-abia atunci când a prins formă, într-un sens mai restrâns şi apoi într-unul mai larg, epoca sufletului conştienţei. Fiindcă de-abia pe măsură ce sufletele umane au început să aibă o formă individuală, ceea ce s-a întâmplat în epoca sufletului conştienţei, a putut fi înfăţişat într-o dramă ceea ce numim iubire. Iubirea, aşa cum apare ea în operele de artă dramatică, dintre un om şi alt om, nu o întâlnim în acelaşi fel în tragediile antice. Întâlnim iubire, desigur, numai că acolo ea ţine de destin, ţine şi de condiţiile vieţii sociale. Veţi găsi acest lucru mai ales în tragedia „Antigona". Dar ca iubirea, iubirea dintre sexe, să intervină într-o asemenea măsură, plăsmuind piesa, acest lucru devine posibil numai când începe epoca sufletului conştienţei.

Şi mai puteţi vedea de aici un alt lucru, dacă veţi compara, să zicem, opera lui *Aristofan* [Nota 73], batjocoritorul, cu ceea ce se conturează apoi pe scenă pe măsură ce se dezvoltă epoca sufletului conştienţei. Puteţi lua oricât de multe piese din Antichitate, scrise în stilul lui Aristofan, veţi găsi pretutindeni satiră, dar nu veţi găsi nicăieri umorul cel eliberator. Şi acesta, la fel ca iubirea, apare sub formă dramatică numai o dată cu epoca sufletului conştienţei. E demn de luat în seamă faptul că umorul, cu dispoziţia lui eliberatoare, apare tocmai în acea epocă – în epoca sufletului conştienţei – în care simţul artistic uman pentru teatru se îndepărtează de aspectele legate de destin şi începe să simtă plăcere văzând cum omul devine el însuşi, în cursul desfăşurării acţiunii, plăsmuitorul destinului.

În schimb, se acordă din ce în ce mai multă atenţie caracterului uman. Pe lângă destin, apare acum cel de-al doilea element, caracterul. Devin interesanţi şi sunt prezentaţi în mod interesant oamenii, oamenii de felul celor pe care-i întâlnim în viaţă. Numai că nu există încă o viziune întreagă, completă a ceea ce e absolut individual. Sunt create încă, mai mult, tipuri umane. Măştile din Antichitate sunt înlocuite de măştile caracterelor tipice. Acolo unde a existat cea mai mare dragoste pentru arta dramatică, cel mai mare talent pentru teatru, în ţările romanice, apar măştile de caracter, măştile de caracter care vestesc în mod atât de minunat faptul că există interes faţă de ceea ce, în om, e purtătorul caracterului individual.

Numai că încă nu există posibilitatea de a se ieşi cu totul din cadrul unei anumite tipizări a caracterului. Dar omul e transpus în situaţia care face din el masca unui anumit caracter. Şi există multă pricepere în a-l situa pe om

în lume în aşa fel încât masca sa de caracter să poată fi înţeleasă cu ajutorul cadrului pe care i-l creează lumea.

Studiaţi din acest punct de vedere acele drame populare care apar o dată cu epoca sufletului conştienţei, mai ales în Italia; dar şi celelalte ţări imită acest lucru. Acum începe să se trezească interesul pentru om, interesul pentru caracter, dar şi interesul pentru felul cum caracterul ia naştere din mediul său. Acesta e un lucru care acţionează apoi până în epoca lui Shakespeare şi care încă mai poate fi perceput la Shakespeare în mod clar. Italianul observă că acei oameni care au un caracter elitar, care sunt bine situaţi din punct de vedere social, care au şi ceva bani în portofel şi, de aceea, pot fi oameni bine situaţi din punct de vedere social, cresc de predilecţie, în acea epocă, la Veneţia. De aceea, în dramele populare ale epocii întâlnim peste tot costumul veneţian la cei care apar pe scenă drept aşa-numiţii Pantalone – aceasta e masca lor de caracter. Ei poartă întotdeauna haine veneţiene, şi vorbesc, de asemenea, cu accent veneţian. Aceasta e o mască de caracter. Ea părăseşte cadrul dramei bazate pe destin şi în prim-plan apare omul.

Drept o a doua mască de caracter ne va întâmpina în aceste piese de teatru – asemenea piese au existat cu sutele, cu sutele, ele chiar erau înzestrate cu o mare genialitate populară, aici există întotdeauna ceva din neguţătorul veneţian –, ne va întâmpina omul erudit. Apare eruditul, învăţatul, dar sub forma avocatului, care e un mare glumeţ; caracterul său e acela de mare pişicher. Un asemenea pişicher e întotdeauna din Bologna, şi el chiar poartă costumul avocaţilor bolognezi, care se purta la Universitatea din Bologna. Aceasta e, deci, a doua mască de caracter care ne întâmpină.

Al treilea e şmecherul, vicleanul uns cu toate unsorile, care se trage din popor, e Brighella. El e împreună cu Arlechinul, care e întotdeauna şi prostănacul, şi se trage tot din popor. Aceşti doi oameni, şmecherul din popor şi prostănacul din popor, sunt originari întotdeauna din Bergamo.

Cameristele, aceste doamne destul de pipăite, care au tendinţa de a pune mâna pe frînele casei, sunt întotdeauna originare, mai mult sau mai puţin, din Roma, în mod evident, după obiceiul vremii, şi, de regulă, în aceste piese populare, se îmbracă după moda romană. Oamenii de pe atunci ştiau să observe cu exactitate.

Vedem conturându-se astfel, într-un mod extraordinar de puternic, ceva care face trecerea spre caracter. Şi din toate acestea putem să ne dăm seama, deja din punct de vedere istoric, aş zice, cât e de necesar pentru formarea actorului ca el să afle felul în care se tipizează caracterul, cum se naşte acesta din sânul mediului său, pentru ca să-l poată individualiza apoi cu atât mai mult, cu o forţă elementară.

De aceea, în acest scop e chiar foarte bine dacă încercăm să vedem cu ce umor viu, eliberator, erau înzestraţi oamenii din acea vreme, oamenii care au creat aceste piese de teatru, nu numai în calitate de scriitori. Fiindcă pe atunci, bineînţeles, scriitorii nu jucau un rol prea important. O asemenea piesă, sub forma în care venea de la scriitor, nu era pentru actor nici măcar o partitură; de-abia acesta trebuie să întregească, de fapt, poantele. Se conta nespus de mult pe ceea ce făcea actorul.

Vedem, deci, literalmente, în aceste drame, cum ceea ce ţine de destin dispare şi cum în faţa spectatorului, pe scenă, e înfăţişată acţiunea izvorâtă din caracter. Pe atunci,

oamenii de teatru erau foarte conştienţi de faptul că ei au de-a face cu publicul şi că trebuie să trăiască cu publicul.

Destinul şi caracterul, luate împreună, au făcut să se nască apoi cel de-al treilea element, acţiunea:

1. Destin
2. Caracter
} 3. Acţiune

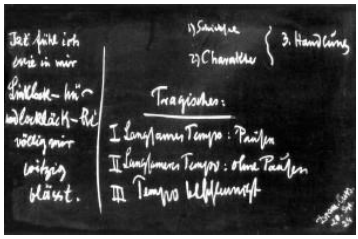


Tabla 19

De aceea, înainte ca în opera dramatică să înceapă acţiunea, cu desfăşurarea ei, care se configurează după caracter şi destin, odinioară pe scenă apărea întotdeauna un „exclamator" – se şi folosea acest nume latin –, care făcea, cam la fel cum aţi văzut deja la spectacolele cu jocurile de Crăciun, un fel de interludiu moral, fiindcă pe atunci de pe scenă se dădeau multe impulsuri morale. De aici nu trebuie să tragem concluzia că în acele vremuri morala era ceva deosebit de des întâlnit, ci, mai degrabă, că ea era destul de uşuratică şi că, de la înălţimea scenei, se simţea nevoia unei ameliorări. În cazul unui asemenea lucru, trebuie să găsim întotdeauna perspectiva justă din care să-l privim.

Ei bine – poate că nu e întru totul exact, dar, după cum am mai spus, au existat sute de asemenea piese –, aş vrea să caracterizez acum o asemenea piesă, tocmai pentru că de aici se poate vedea ceea ce voi avea de discutat după aceea.

La începutul uneia dintre aceste sute de piese întâlnim o situaţie, dar ea iese la iveală numai prin mijlocirea caracterelor. Situaţia e următoarea: într-o

anumită localitate, care poate că nici nu e prea departe de aici, veniseră ţiganii. Pe atunci, ţiganii erau păgânii. Iar sătenii se considerau creştini.

O piesă avea cam următoarea desfăşurare a acţiunii. Seamănă foarte bine cu una sau alta dintre piese, dar eu vreau să descriu totul în general, sub forma tipică. Îl vedem, deci, pe Rudi, bărbatul, pe Greta, nevasta, care apar pe scenă purtând între ei o discuţie. Rudi îi spune nevestei să încuie bine toate dulapurile şi lăzile cu lucruri de preţ, fiindcă păgânii sunt prin preajmă; o să fie multe furturi, fiindcă meseria lor e hoţia. Greta îi răspunde: Aşa o să fac, aş fi făcut-o şi din capul meu, nu trebuie să-mi spui tu ce să fac. Dar să mai ştii că tu eşti un mare beţivan. Îi bagi cârciumarului mai mulţi bani în buzunare decât ne-ar putea fura ţiganii. Trebuie să te potoleşti, aşa nu mai merge.

Ei bine, Rudi al nostru e destul de jignit, fiindcă Greta e o femeie energică. După ce a tăcut puţin, el suspină: Ei bine, am să mă duc la ţigani, ca să-mi spună ce fel de tip sunt; căci, în afară de furat, ei ştiu şi să ghicească.

Eşti un mare prostănac, dacă crezi ce spun ţiganii. Toate astea sunt tâmpenii. Mai bine să faci economii, în loc să te mai duci şi la ţigani – spune Greta.

Dar el nu se lasă.

Mai întâi vrea însă să-i spună nu numai Gretei ce are de făcut, de vreme ce au venit păgânii, ci şi grăjdarului. Grăjdarului îi porunceşte să încuie bine toate grajdurile şi să ducă gunoiul afară, pe ogor. Acuma şi grăjdarul devine vorbăreţ. El aduce vorba despre faptul că Greta a îngropat, a ascuns în grajd opt guldeni renani veritabili – pe atunci aceasta reprezenta o avere. El, grăjdarul, cunoaşte locul. Şi acuma, Rudi e cuprins de şiretenia prostănacului; totuşi, se

duce mai întâi la ţigani, le cere ţiganilor să-i spună ce soartă îl aşteaptă.

Vedem cum aici apare tema destinului, în care oamenii nu mai cred, şi care a ajuns în lumea ţiganilor.

Ţiganca îi spune: Ei da, tu eşti un om bun, foarte bun, dar ai o nesvastă mânioasă – ea îţi face viaţa amară. Iar tu, tu bei prea mult.

La naiba – gândeşte el – asta ştie multe, în dosul prezicerii ei e ceva.

Vezi tu – îi spune ţiganca –, dacă ai să îmbraci un costum mai bun, haine mai bune şi dacă ai să te plimbi ca un om cu importanţă, mai poţi deveni primarul satului, dacă ai bea mai puţin.

Drace! Asta îi intră în cap.

Şi acuma, spusele grăjdarului aduc roade. Dar mai întâi, ţiganca vrea să-şi primească plata pentru această prezicere. Dar el nu are nici o para, fiindcă Greta nu-i dă niciodată nimic. Atunci, el îşi zice: Mi-ai spus că dacă îmbrac haine mai bune, voi deveni primar. În acest caz, am să vă ajut la hoţiile voastre. Aceasta să vă fie plata. – Frumos, cam spre aceasta se îndreaptă lucrurile, nu-i aşa.

Şi acuma, el se întoarce acasă. Dar lucrul acesta nu-i iese din cap: vrea să aibă haine mai bune, ca să poată deveni primar. Aşa că se duce şi dezgroapă cei opt guldeni renani despre care ştie grăjdarul şi-l trimite pe acesta cu cei opt guldeni renani la oraş, în oraşul învecinat.

Ei bine, grăjdarul ia cei opt guldeni renani, se duce la oraş, la neguţătorul de postavuri şi-i spune: Stăpânul meu, care stă afară, ar vrea să cumpere diferite postavuri, în diferite culori, mi-a poruncit să i le aduc, fiindcă vrea să-şi comande nişte haine, deoarece trebuie să devină primar, aşa că vrea să vadă diferite postavuri.

Postăvarul spune: Nu-l cunosc pe stăpânul tău, nu știu ce are să se întâmple cu postavurile.

Ei – spune grăjdarul –, e un om dintr-o bucată, nu-i așa, iau cu mine postavurile. O să iasă cum trebuie, ai să vezi.

Vâră în buzunar cei opt guldeni renani și, pe o altă cale, schimbă în argint bucata de postav și se duce înapoi, la stăpânul său, fără nimic. Pe stăpân l-a înșelat luându-i cei opt guldeni renani, pe postăvar l-a lăsat fără postav. Acum el se întoarce acasă. Stăpânul îl întreabă ce a făcut. – Păi – îi spune el stăpânului –, am lăsat la postăvar cei opt guldeni și el a zis să te duci tu însuți să-ți alegi postavul; cei opt guldeni renani se află acolo.

Bineînțeles că ei nu se află acolo, căci grăjdarul i-a păstrat pentru sine.

E intercalată aici o scenă în care Greta se plânge groaznic unei cumetre: S-a dus să vadă de cei opt guldeni renani, dar ei au dispărut, guldenii pe care-i îngropase în grajd. Ei, numai de n-ar muri vaca, după ce i-a înghițit –, zice ea.

Acuma, bărbatul, Rudi, vine la postăvar. Aici iese la iveală faptul că postavul nu e nici la postăvar, nici la Rudi; că banii nu sunt nici la postăvar, nici la Rudi. Grăjdarul e de față. Postăvarul spune că are să-și ia un avocat și o să-l reclame. Va găsi el unul, un avocat priceput. – Acuma ies la iveală caracterele! – O să găsească el un avocat.

Mai întâi se duc amândoi acasă. Apoi soseşte în mare grabă un sol, un mesager, care, conform cu instinctul din acele vremuri, strigă deja cu adevărat de la mare distanță – cu un bun instinct scenic –, somându-i pe amândoi, pe țăran și pe grăjdar, să vină în oraș, mai întâi la postăvar.

Când ajung acolo, postăvarul devine extrem de agresiv față de grăjdar – lucru lesne de înțeles –, postăvarul

devine agresiv şi înjură groaznic. Dar grăjdarul se simte nespus de jignit şi spune: Am să te reclam. O să vadă postăvarul ce are să iasă.

Postăvarul e de acord, fiindcă se simte cinstit şi crede că totul o să iasă bine pentru el. Numai că grăjdarul e un soi de Brighella, el se duce la avocatul cel mai priceput şi-l aduce la judecată. Acum începe judecata.

Între timp, avocatul i-a dat grăjdarului nişte sfaturi. Judecătorul îi pune grăjdarului întrebările sale erudite, totul în dialect bolognez, şi ţăranul se zăpăceşte din ce în ce mai tare, confundă postavul cu banii şi banii cu postavul. Când trebuie să vorbească despre cei opt guldeni, vorbeşte de postav, iar când trebuie să vorbească de postav, vorbeşte de cei opt guldeni, din cauză că avocatul vorbeşte groaznic de mult.

Acum e întrebat şi grăjdarul: El spune: veiw! [Nota 74] Altă întrebare. El spune: veiw! – Căci avocatul îl sfătuise să se prefacă idiot, să nu răspundă decât veiw. În cele din urmă, judecătorul îşi pierde răbdarea. El spune: Omul ăsta e nebun, de la el nu poţi afla nimic – şi-i trimite, pur şi simplu, pe toţi acasă. Povestea are un sfârşit foarte bun şi plin de umor.

Ei bine, până la urmă, se vede că grăjdarul îi promisese avocatului, când a stat de vorbă cu el între patru ochi, cei opt guldeni renani. Şi acesta îi şi primeşte, în schimbul sfatului de a spune mereu „veiw". Grăjdarul e în posesia postavului, ţăranul şi postăvarul sunt iertaţi. Iar spectatorul are şi el mulţumirea lui. A văzut evoluând în faţa lui o serie de caractere. Asemenea piese, care pe atunci erau jucate cu sutele, conţineau cu adevărat un umor popular elementar şi viguros şi erau jucate bine, fiindcă actorii jucau participând lăuntric la desfăşurarea acţiunii.

Tocmai la începutul epocii sufletului conştienţei vedem cum în sânul operei dramatice axate pe destin se dezvoltă drama de caracter. În acest mod s-a născut drama de caracter. Şi, de fapt, n-ar putea să existe nimic mai bun, ca şcoală de actorie, decât reluarea acestor piese – fiindcă ele sunt construite cu multă pricepere, în sensul cel mai nobil, mai ideal al cuvântului, spre a se scoate caracteristica tocmai din aceste piese.

Ar trebui, deci, ca în şcolile de actorie să se introducă un fel de ore de istorie, despre felul cum se lucra odinioară şi cum erau create caracterele şi ar trebui să se facă o întoarcere în aceste vremuri. La sfârşitul secolului al 15-lea, asemenea piese erau jucate pretutindeni în ţările romanice, şi, de altfel, şi aici, în Elveţia, apoi ele s-au extins până în Germania. În secolul al 16-lea, ele au devenit cunoscute apoi de toată lumea. În părţile aşa-zis laice ale anului, se jucau asemenea drame de caracter, iar ceea ce rămăsese din drama axată pe destin găsiţi, pe de altă parte, în jocurile de Crăciun. Aici destinul trăia în felul cum ceva vine din lumile de dincolo. Şi, din cauză că aici avem, pe de altă parte, păstrarea destinului în formele riguroase ale creştinismului, iar, pe de altă parte, în piesa de teatru, ne situăm la începuturile originare ale caracterului, tocmai de aceea putem învăţa extraordinar de mult din aceste lucruri, dacă trecem în revistă perioadele din dezvoltarea istorică a teatrului.

Aici intrăm, deci, într-o epocă în care vechea mască, o mască trupească, trecând pe la masca de caracter, evoluează mergând spre individualitate. Dar nu aveţi voie să uitaţi că există motive cu adevărat bune, obiective, de a învăţa astăzi din nou foarte mult de la aceste izvoare, în ceea ce priveşte arta teatrului. Căci, ia încercaţi să vedeţi: când *Schiller* a apărut, cu talentul său eminent pentru

teatru, el a experimentat, aşa cum am arătat deja, dintr-un alt punct de vedere, diferite posibilităţi, între drama de caracter şi drama destinului. Şi nu ştia cum să introducă în dramă aceste elemente principale.

Ia gândiţi-vă numai la faptul că, propriu-zis, în drama „Wallenstein" destinul nu intervine într-un mod absolut organic şi că se vede cum Schiller uneşte aici în mod exterior destinul cu ceea ce ţine de caracter. Mai târziu vrea să introducă destinul în mod forţat în drama „Mireasa din Messina". De fapt, de-abia în fragmentul „Demetrius" putem vedea că, după mult exerciţiu, dacă-mi e îngăduit să folosesc acest cuvânt filistin, a reuşit să întreţească destinul şi caracterul într-o acţiune unitară.

Comedia propriu-zisă nu poate lua naştere însă decât din acest factor caracterologic. În vechea epocă romană, bineînţeles, comedia face deja nişte paşi pregătitori, fiindcă aici e anticipată epoca sufletului conştienţei, totuşi, în vremurile mai vechi vedem mereu în prim-plan tragedia, vedem profilându-se, cel mult, drama satirică, în epilogul comic din cadrul tragediei. Comedia propriu-zisă apare însă de-abia în momentul în care, în epoca sufletului conştienţei, iubirea şi umorul îşi pot face intrarea în creaţia dramatică.

Dacă preluăm în noi înşine, în mod spiritual, aceste lucruri, aşa cum au avut loc în realitate, vom dobândi o dispoziţie interioară şi un simţ pentru felul în care trebuie să procedăm, din punct de vedere regizoral, pentru a reprezenta, pe de o parte, piese tragice, maiestoase şi piese cu caracter mai mult comic, comedii, pe de altă parte. Şi vom avea încă un aspect, pentru felul cum trebuie realizată configurarea acţiunii dramatice.

Să luăm, mai întâi, lucrările cu caracter tragic. Pornind de la sentimentele pe care ni le-am construit

trecând printr-o pregătire de felul celei descrise, vom regiza, pur şi simplu, când e vorba de lucrări tragice, în felul următor.

Vedeţi, aici nu se pot da teorii şi definiţii, ci trebuie să vieţuim felul cum se ajunge la sentimentele din care ia naştere apoi ceva artistic. Aceasta e calea justă şi pe aceasta am încercat să v-o arăt. Ne vom spune: Ceea ce întâlnim mai întâi într-o creaţie dramatică, acolo unde spectatorul face cunoştinţă cu lucrurile faţă de care va trebui să nutrească interes, ceea ce în estetică se numeşte, cu un termen erudit, expoziţiune, trebuie să fie jucat în mod corespunzător, la început încet, încet, iar încetineala trebuie realizată mai ales prin pauze corespunzătoare.

O tragedie trebuie să înceapă, deci, într-un tempo lent, dar această încetineală trebuie realizată în principal cu ajutorul pauzelor, prin intercalarea unor pauze în vorbire, dar şi între scene, nu atât prin încetineala interioară, cât mai mult prin încetineala provocată de pauze. Prin aceasta, venim în întâmpinarea nevoii pe care o simte spectatorul. El are posibilitatea să se unească lăuntric cu ceea ce vede pe scenă.

Se apropie acum ceea ce poate fi numit intrigă, momentul în care nu mai ştim cum se va termina totul. E mijlocul piesei, punctul culminant al acţiunii. Aici va fi necesar să încetinim chiar şi tempoul vorbirii şi al gesturilor. Putem spune, deci: Tempo mai lent, dar fără pauze. – Nu vreau să spun că trebuie să excludem de tot pauzele. Cel care vorbeşte trebuie să respire, spectatorul trebuie să respire şi el. Trebuie rea-lizată însă o anumită accelerare prin scurtarea pauzelor.

Vine apoi cea de-a treia parte, care aduce dezlegarea, deznodământul, care lasă în urmă o anumită insatisfacţie acră, dacă se desfăşoară în acelaşi tempo. Aici principalul e

să se accelereze tempoul şi încheierea să se facă într-un tempo accelerat.

Tragedia:
I. Tempo lent: pauze
II. Tempo mai lent: fără pauze
III. Tempo accelerat

Tabla 19

Aici esenţialul este ca tempoul să fie accelerat şi din punct de vedere lăuntric, în ceea ce priveşte vorbirea şi gestica. Dacă facem aşa, vom crea, cu siguranţă, imponderabilele care trebuie create între scenă şi sala spectatorilor. Acest lucru rezultă, pur şi simplu, din sentiment, dacă ne educăm sentimentul în modul descris. Când e vorba de regizarea unor creaţii tragice, esenţialul va fi, deci, moderaţia, dreapta măsură în ceea ce priveşte configurarea.

Altceva apare când reprezentăm pe scenă lucrări cu caracter comic. Iar piesa de teatru propriu-zisă, de obicei, se situează la mijloc, între aceste două extreme. Aşa că putem învăţa de la amândouă. Cu totul altceva apare în cazul comediei. Aici îşi face intrarea caracterul. Şi, mai ales aici, în cazul unei comedii, putem învăţa, în felul descris, cum trebuie să începem.

Vom începe – şi o putem face tocmai dacă reprezentăm piese de acest gen, înzestrate cu mult umor popular –, punându-l pe actor, care se autocaracterizează prin felul său de a vorbi, să exprime o bucurie lăuntrică instinctivă, în aşa fel încât spectatorul să-şi dea seama imediat: aici caracterul e bine consolidat. Acesta e personajul numit Pantalone.

Bineînţeles că, în epoca actuală, noi vom individualiza, nu vom tipiza, totuşi, putem să procedăm în acest fel, conform cu elementul artistic plăsmuitor.

Începem cerând să fie accentuate puternic caracterele, prin vorbire şi gesturi. Nu e necesar să le accentuăm întotdeauna atât de puternic cum fac de obicei interpreţii nepricepuţi, când e vorba de bărbier, care accentuează în mod deosebit gestul de a arunca spuma, când bărbieresc un client; nu e necesar ca gestul să fie atât de evident şi grotesc. Esenţialul e ca în prima parte să fie accentuate caracterele. Vă daţi seama, aici principalul e conţinutul, principalul nu mai e, ca în cazul tragediei, „cum facem", forma, ci conţinutul.

Când ne apropiem de mijlocul piesei, pe spectator îl interesează diferitele lucruri care se ciocnesc între ele, care-l fac nesigur în ceea ce priveşte felul cum are să se termine totul. Aici devine cam periculos pentru caractere, de a răzbate, aici trebuie să accentuăm în mod deosebit acţiunea. Aici trebuie să intervină în mod deosebit acele elemente care accentuează acţiunea prin ceea ce este caracteristic cuvintelor.

Ei bine, acele vremuri erau deosebit de favorabile pentru actor. Deoarece, dat fiind faptul că era vorba întotdeauna, propriu-zis, de texte care-i lăsau multă libertate, el putea să accentueze cu adevărat cele mai diferite lucruri care se află în mijlocul unei comedii: surpriza sa, cauzată de faptul că se întâmplă ceea ce nu era de aşteptat, ceea ce abate de pe drumul pe care voiau să meargă caracterele ş.a.m.d. El putea să accentueze toate acestea.

Iar la sfârşitul comediei, e deosebit de important să subliniem în mod energic intervenţia neaşteptată a destinului, care, la sfârşit, oferă satisfacţie.

Creaţii cu caracter de comedie:
I. Sunt accentuate caracterele (Tabla 20)

II. E accentuată acţiunea
III. E accentuat destinul

Vedeţi că – priviţi schema – aici intră în considerare pretutindeni conţinutul, dincolo – măsura. Prin urmare, aici au fost accentuate mai întâi caracterele, apoi acţiunea, apoi destinul. Trebuie să ne însuşim, bineînţeles, un fel de facultate interioară de a participa la ceea ce sunt destinul, caracterele, acţiunea.

Actorul poate veni însă şi în întâmpinarea a ceea ce trăieşte în el drept aprofundare a sentimentului. Nu trebuie, dragii mei prieteni, să dispreţuiţi acest aspect, care se îndreaptă mai întâi spre percepţia exterioară şi pe care va trebui să-l descriu acum, în această oră de curs. Dacă acest lucru se face cu seriozitate şi participare lăuntrică, veţi vedea ce succese minunate puteţi avea în ceea ce priveşte dezvoltarea simţirii, pentru ca ea să poată sesiza ce anume trebuie să facem când e vorba de tragedie, când e vorba de comedie. Dar putem veni în întâmpinarea acestei nevoi prin meditaţie, în aşa fel încât să conducem cu adevărat spre munca meditativă ceea ce am descris deja drept concentrare şi meditaţie profesională bazate mai mult pe simţire. În acest fel, actorul îşi va putea transpune sufletul în dispoziţia potrivită, pentru ca acesta să devină iscusit în ceea ce priveşte rostirea textelor tragice, în ceea ce priveşte modelarea regizorală a tragediei, dacă imită în sufletul său ceea ce am înfăţişat cu ajutorul acelui cerc, în care am căutat, pe de-o parte, tragicul, pe de altă parte, ceea ce ţine de comedie.

Numai că, dacă vom face o asemenea meditaţie în cazul tragediei, vom constata lucrul bizar că, în timpul meditaţiei, vom ajunge, lăuntric, într-un grad foarte înalt, la

ceea ce eu am caracterizat ieri drept o desprindere de ceea ce am lucrat în sensul modelării vorbirii.

Dar e nevoie de aceasta, dragii mei prieteni. Mai întâi trebuie să preparăm, într-adevăr, textul în aşa fel încât, după cum am spus, să ne însuşim rolul din punctul de vedere al modelării vorbirii, în aşa fel încât să-l putem rosti şi în somn. Dar apoi trebuie să putem participa cu acel cuantum pur uman, desprins de vorbire, care ţine de sentiment şi inimă, de voinţă, de gândire, la ceea ce am plăsmuit noi înşine.

Tocmai vechii actori erau bine pregătiţi din punct de vedere meditativ. Şi, plăsmuind ceva în stilul lor, aş vrea să vă dau o mică formulă, o mică maximă, din care să puteţi vedea acest lucru, dacă veţi face încercarea, în momentele de răgaz, de exemplu când vă aflaţi la plimbare şi puteţi cugeta, aşezându-vă undeva la umbră, sau în alte momente de răgaz. Încercaţi să vă concentraţi sufletul, cu căldură interioară, tocmai în direcţia dispoziţiei pe care el trebuie s-o aibă, spre a înţelege tragicul în aşa fel încât înţelegerea să poată avea un efect modelator. Veţi reuşi să realizaţi acest lucru dacă veţi medita următorul text:

Ah, – aceasta e, pentru început, doar pregătirea

Ach, Fatum – nu pot folosi aici cuvântul german, din cauză că sufletul trebuie să se menţină, la început, în dispoziţia lui *a* şi *u* –

Ach, Fatum Du hast stark mich – aici apare vocala i umfaßt

Pe când, de obicei, dispoziţia tragică e creată cu ajutorul vocalelor *u* şi *a*: *u* uşoară frică, *a* admiraţie, aici apare *i*, pentru ca omul să se introducă pe sine însuşi în aceste versuri. Nimm weg – se duce mai departe, spre lumea înconjurătoare -:

nimm weg den Fall In den Abgrund

Dacă veţi medita acest text în aşa fel încât în el să vorbească mai ales sentimentul, iar sentimentul să odihnească în mod firesc pe sentimentul sunetului, preparat prin pregătirea actorului, atunci aceasta constituie cu adevărat o bază regizorală pentru modelarea scenică a tragediei.

Ach, Fatum
Du hast
stark mich
umfaßt
nimm weg
den Fall
in den Abgrund.

De aici rezultă dispoziţia tragică, aşa că o vom găsi atunci când vom avea nevoie de ea, dacă vom aşeza în faţa noastră, suficient de des şi un timp suficient de lung, o asemenea meditaţie.

Dimpotrivă, când e vorba de comedie, trebuie să ne întoarcem la exerciţiile ingenioase, şmechere, care nu erau practicate cu acelaşi patetism interior ca în cazul tragediei, care se născuse din misterii, la exerciţiile care, însă, cu tot umorul lor, aveau nişte efecte esoterice extraordinar de puternice, la exerciţiile care, pur şi simplu, pot aduce umorul şi după aceea nu retrag acest umor, ci îl revarsă în vorbire.

De fapt – dar vă rog să nu luaţi această afirmaţie în sens exterior –, dacă vrem să regizăm comedii, trebuie să putem râde în cuvinte. Nu vreau să spun că putem chicoti mereu. Pot face asta în special acei oameni care vor să-şi pună în valoare spusele prin faptul că, vorbind, chicotesc, ascultătorul având întotdeauna impresia că ceea ce se spune aşa, chicotind, nu poate fi deosebit de inteligent. Dar acest râs ce se revarsă în sentimentul sunetului articulat e

ceva care are efect, deşi are un caracter pur popular. Asemenea lucruri erau puse în scenă de comedianţi, exact la fel cum, în primele perioade ale Evului Mediu, preoţii puneau în scenă dramele sublime, care voiau să-şi păstreze legăturile cu Biserica, aceştia sunt oameni din rândurile cărora s-au recrutat treptat actorii profesionişti şi care, de asemenea, tindeau spre o pricepere lăuntrică a jocului.

Aş vrea să mai citez un mic text, care pe atunci făcea ca limba şi cerul gurii să devină elastice, plastice, nu doar aşa cum le avem, în sentimentul sunetelor articulate, un text care acţiona până afară, în râs, atunci când omul medita. În orice caz, trebuie să se mediteze cu glas tare – dar, vă rog, nu faceţi aceasta sus, la cetăţuie –, şi atunci obţinem acest rezultat, dacă încercăm să exersăm cât mai intens acest context, pe care-l voi scrie pe tablă, dacă-l exersăm adeseori, cu o participare interioară care e sensibilă la aspectele de limbă:

Izt' – jetzt (acum) pronunţat în formă de jzt'
Izt' fühl ich
wie in mir
Linklock-hü
und lockläck-hi
völlig mir
witzig
bläst.

Încercaţi să exersaţi aceste cuvinte, în aşa fel încât, când rostiţi Linklock-hü, să faceţi această mişcare – vezi schema –, iar la lockläck-hi, această mişcare – vezi schema –, astfel încât să fie exersat întregul text:

Izt' fühl ich
wie in mir
Linklock-hü
und lockläck-hi

völlig mir
witzig
bläst.

De trei ori, cu întreaga modelare plastică. Încercaţi să vă transpuneţi în această situaţie şi aveţi grijă ca la cuvântul Linklock-hü să vă trageţi buzele în acest fel, buza superioară în sus, buza inferioară în jos, după cum se vede aici:





Tabla 20

iar la lockläck-hi, cutele să se aşeze în acest fel:



Încercaţi să simţiţi acest lucru! Veţi constata că, treptat, ia naştere un râs sufletesc. Există un râs lăuntric sufletesc. Fiindcă, firește, râsul sufletesc nu se poate adânci până la tragic. Idealismul constă aici în faptul că introducem cu adevărat în vorbire sufletul care râde. Veţi vedea că, în acest mod, veţi ajunge la o regie plină de umor, la o astfel de regizare. Vom continua mâine.

Mă gândesc să închei aceste conferinţe, probabil, marţi.

CONFERINŢA A XVII-A
Modul de a simţi sunetele vorbirii

Dornach, 21 septembrie 1924

În vremurile în care ceea ce se revela din om prin intermediul vorbirii mai era încă simţit, în mod instinctiv, mai intens decât azi, în acele vremuri oamenii mai percepeau acel proces real care are loc cu adevărat atunci când modelăm vorbirea, acel proces real care constă în faptul că corpul astral al omului ia în stăpânire, cu o relativă independenţă, corpul eteric. În epoca prezentă, oamenii vorbesc aşa cum, de fapt, ei fac totul, pur şi simplu, fără a sesiza complicaţiile procesului interior care are loc în cazul când e săvârşită o acţiune umană. E justă afirmaţia că nu avem voie să observăm prea intens asemenea lucruri, în timp ce acţiunea e săvîrşită, fiindcă alungăm astfel spontaneitatea. Totuşi, cel care are de-a face cu arta modelării vorbirii şi cu aspectele de mimică şi gestică, are nevoie, măcar în perioada studiilor, să i se pună în faţa sufletului asemenea lucruri cum e acesta, faptul că o activitate efectuată de corpul astral şi corpul eteric, o conlucrare dintre corpul astral şi corpul eteric, devine independentă.

Trebuie să fi trăit efectiv sentimentul care ne face să ştim – am spus sentimentul, nu ideea – ce înseamnă că un fel de al doilea om, care constă din această muncă dintre corpul astral şi corpul eteric, a devenit independent şi trăieşte în vorbire.

Ei bine, această viaţă, aşa cum ni se înfăţişează ea în epoca actuală, e o viaţă atât de bine configurată lăuntric şi atât de bogat modelată lăuntric încât omului îi vine cu adevărat greu să mai perceapă, dincolo de conţinutul

vorbirii, şi faptul că, în întreg corpul vorbirii, din el se detaşează ceva.

De aceea e bine, pentru pregătirea profesională a actorului, să se perceapă, cu o artă adevărată, ceea ce ni se prezintă, de fapt. Şi e posibil s-o facem. Ceea ce ni se prezintă, de fapt, poate fi perceput, şi anume în felul următor, aducându-se astfel o contribuţie nespus de mare la fortificarea lăuntrică a vorbirii şi la realizarea mobilităţii ei lăuntrice. Putem face acest lucru dacă exersăm cât mai mult ca un om care, de fapt, nu poate vorbi şi, totuşi, vrea să vorbească. Ceea ce vă spun este o realitate, în măsura în care un om poate învăţa să vorbească numai în contact cu alţi oameni.

S-a întâmplat în repetate rânduri ca un om sau altul să trăiască singur, în pustietate, crescând aproape ca animalele. Cu toate că aveau organele vorbirii sănătoase, asemenea oameni n-au învăţat să vorbească. Ei au fost găsiţi mai târziu şi cei care i-au găsit au fost nevoiţi să-şi spună că aceşti copii ar fi putut să înveţe foarte bine să vorbească, dar n-au învăţat, din cauză că n-au fost împreună cu alţi oameni. În majoritatea cazurilor, asemenea oameni vor face, totuşi, o uşoară încercare de a vorbi. Aceasta va consta în faptul că ei vor scoate un fel de *hum*, *ham*, *häm*, că vor da naştere unui curent care merge de la producerea lui *h* la producerea lui *m*, cu nişte vocale cam neclare între ele. Dacă ne întrebăm ce se întâmplă aici, vom putea afla că, atunci când scoate, mormăind, un asemenea complex sonor, omul poate sesiza cum, în lăuntrul lui, corpul astral captează corpul eteric. Dacă încercăm să pronunţăm adeseori *hum*, *ham*, *häm*, etc., vom simţi ca şi cum ceva s-ar desprinde, ca şi cum ar trăi în vibraţiile pure. Şi, dacă acest lucru ar fi introdus în şcolile de teatru, astfel încât studenţii să mormăie mereu *hm*,

atunci ei ar ajunge să simtă ceva ciudat, un fel de vâjâit interior independent, care se naşte din propria lor fiinţă. Cel care învaţă să simtă astfel va admite, fără îndoială, că acesta poate fi un exerciţiu fundamental veritabil. Numai că el trebuie dus mai departe. Se începe, deci, prin a-l învăţa pe student să rostească *hm*, *hum*, *ham*, *häm*, spre a-şi face mobilă facultatea lăuntrică a vorbirii. Dar apoi se trece la altceva, fiindcă, în caz contrar, el ar rămâne, firește, un sălbatic, doar că trebuie să se lucreze cu adevărat pornindu-se de la începuturile vorbirii.

Trebuie să amintesc în treacăt că, bineînţeles, nu e voie să facem aşa ceva cu copiii. Ceea ce am spus aici nu are nici o valoare pedagogică. Fiindcă tocmai atunci când lucrurile trec în sfera artei adevărate e necesar să delimităm diferite domenii, să nu mai aplicăm toate pretutindeni. Aspectele de specialitate propriu-zise nu sunt distruse de ceea ce aduce antroposofia, dimpotrivă, prin aceasta ele sunt puse la locul lor şi stimulate.

Pasul ce trebuie făcut în continuare constă în următoarele. Am făcut cunoştinţă, mai întâi, cu acele sunete pe care, între consoane, le numim explozive (Germ. "Stoßlaute", de la stoßen = a împinge – n.t.), apoi cu cele pe care le numim siflante. Când rostim consoanele explozive, devenim aruncători de suliţă, când rostim consoanele siflante, devenim trompetişti. Între acestea, se află sunetul ondulatoriu *l* şi sunetul vibrant *r*, sub toate variatele lui forme, drept *r* palatal, *r* lingual, *r* labial, consoana *r* ca sunet vibrant. Aceste sunete se situează la mijloc.

Trebuie să aflăm însă ce se află, de fapt, în dosul acestei clasificări a sunetelor, pe care n-am făcut-o în mod arbitrar. Nu e o împărţire schematică, ea e luată din însuşi organismul vorbirii. În dosul ei se află ceva absolut remarcabil. Noi, când vorbim, în orice caz, modelăm aerul,

în general. Desigur, acesta e caracterul comun a tot ceea ce e vorbire, că noi modelăm aerul, dar modelăm aerul în modurile cele mai diferite.

Ei bine, tocmai acest proces de modelare a aerului îl veţi sesiza în mod grandios, dacă veţi modela mereu-mereu complexele sonore hm, hum, ham. Aş spune că în ele aveţi avântul cel mai general al vorbirii. Şi dacă aţi simţit acest cel mai general elan al vorbirii, veţi avea, rostind sunetele pe care le-am desemnat drept explozive, deci la *d t b p g k m n*, sentimentul că, atunci când faceţi hm, vreţi să ajungeţi la explozie, de fapt, la urmă de tot. Vreţi să ajungeţi cu *hm* la explozie. (De fapt: la „împingere". – n.t.) Puteţi simţi că, în acest caz, vreţi să transformaţi corpul aerului într-o figură unitară. La tot ceea ce avem de această parte – vezi schema de la sfârşitul conferinţei –, noi vrem, la fel ca în cazul lui m, care însă nu prezintă acest lucru în mod cu totul desăvârşit, complet, ci în status nascens, aşadar, aici noi vrem să intrăm în forma unitară a aerului, a corpului aerului, spre a forma o figură. În cazul tuturor consoanelor explozive simţim că vrem, de fapt, să formăm o figură unitară. Şi ne putem imagina că vrem să mergem mai departe.

Când plăsmuim un *d*, noi vrem să formăm, de fapt, în faţa noastră, următoarea figură aeriană unitară: un fel de tub care e închis în partea anterioară, pe care-l înălţăm vertical în faţa noastră – aceasta e forma pe care vrem s-o plăsmuim în cazul lui *d*.



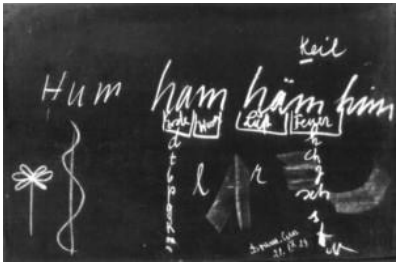


Tabla 21

Când rostim *b*, e ca şi cum am vrea să formăm, ca figură unitară, un fel de bărcuţă.



În cazul lui *k*, avem sentimentul clar că am vrea să formăm cu ajutorul vorbirii un turn, o piramidă.



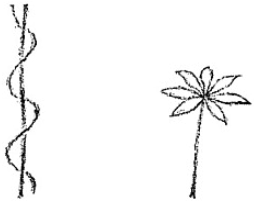
Avem foarte clar sentimentul că vrem să încremenim aerul. Şi ne-ar plăcea cel mai mult dacă aerul s-ar cristaliza. Aşadar, atunci când rostim sunetele vorbirii, avem sentimentul că în aer sunt proiectate forme corporale; şi suntem uimiţi de faptul că acestea nu zboară peste tot, deoarece, când simţim vorbirea, facem un efort atât de mare încât *b* şi *p*, *d* şi *t*, *g* şi *k* zboară peste tot, iar *m*-urile zboară prin spaţiu ca nişte spirale şi *n*-urile, ca şi cozile anumitor animale. De fapt, suntem uimiţi că nu se întâmplă aşa. Fiindcă aceste consoane explozive sunt ceea ce, deşi noi plăsmuim în aer, tinde în permanenţă spre elementul pământ. Cu aceste consoane explozive, noi modelăm de

fapt ceva, în acest pământesc elementar; aşa că aceste consoane explozive corespund elementului pământ (vezi schema).

Aici avem însă, iarăşi, ceva extraordinar de instructiv şi suntem conduşi spre ceea ce poate fi extraordinar de important pentru învăţarea justă, fiindcă, vedeţi dvs., dacă vrem să ne purificăm vorbirea, să ne transformăm organele în aşa fel încât ele să devină mlădioase în ceea ce priveşte vorbirea, e foarte bine să ne reprezentăm un cristal de munte, atunci când rostim consoana *k*, forma piramidală a unui cristal. O asemenea reprezentare puternică ne sprijină în rostirea lui *k*.

E extraordinar de bine dacă, în timp ce rostim *m*, ne reprezentăm o plantă căţărătoare, care se încolăceşte în jurul unui băţ, dacă ne reprezentăm o volbură, în timp ce spunem *m*.

Şi e foarte profitabil, când îl rostim pe *n*, să ne reprezentăm o vinariţă, care are acolo sus o asemenea cunună de frunze; dacă scoatem din pământ, ca să zic aşa, ceea ce zace în consoanele explozive.



Şi, de exemplu, veţi găsi tot mai mult şi mai mult configuraţia interioară a lui *p*, dacă vă reprezentaţi configuraţia plantei de floarea-soarelui, această floare insolentă, care creşte foarte înaltă, cu florile ei galbene, uriaşe, atârnând peste ogor, această plantă care întinde spre noi în mod atât de bătător la ochi mijlocul florii ei. În

ea, consoana *p* e conţinută într-un mod extraordinar de frumos.

Dacă încercăm să scoatem consoanele explozive din formele lumii pământeşti, aceasta ne face să progresăm cu adevărat în ceea ce priveşte vorbirea. Dar toate lucrurile pe care le exersăm în acest mod pot să ducă la o frumoasă fluenţă a vorbirii dacă le facem să se dizolve, risipindu-se în toate părţile, dacă facem în aşa fel încât o astfel de piramidă, care reprezintă, propriu-zis, un *k* şi în care noi trăim lăuntric, în timp ce spunem *k*, să se risipească peste tot, să se dizolve. În acest caz, trebuie să facem ca sunetul *k* să se transforme în sunetul *l*, şi veţi vedea că ceea ce, mai întâi, e foarte solid, *k* va începe să se reverse în toate părţile, ca apa. *K*, *l* = curge, se revarsă ca apa. Şi ce vă interesează oare, când rostiţi cuvântul Keil? (Germ. Keil = ic, pană de despicat – n.t.) Un ic care nu despică nimic, un ic care nu se revarsă cu mişcarea sa, nu are nici un sens, cuvântul Keil conţine în mod absolut îndreptăţit un *k*, deoarece el e o piramidă, dacă-l aşezăm în poziţie verticală. Dar ceea ce ne interesează la Keil e faptul că el se revarsă în toate părţile. Acesta e, deci, un cuvânt cu pregnanţă interioară, care e extraordinară! Dacă rostiţi cuvântul Keil şi dacă simţiţi ce face icul, dacă simţiţi că aici ceva e despicat în bucăţi şi dacă simţiţi această trecere la faza de curgere, cu înfruntarea unor piedici, frânarea fiind exprimată, la rândul ei, prin diftongul ei, deci, cu ajutorul elementului vocalic, veţi obţine ceva minunat.

Puteţi introduce astfel toate consoanele explozive în curgerea justă, frumoasă a vorbirii, dacă le asociaţi cu un *l.* Dar puteţi şi să densificaţi ceva lichid, dacă procedaţi invers. Exersaţi cuvântul Diele. (Germ. Diele = tindă – n.t.) Diele: curge minunat în gură. Dacă vreţi să faceţi invers, ceea ce la început trăieşte ca realitate lichidă şi se

transpune apoi în mod minunat, cu modelarea sa, ca realitate lichidă, în elementul pământesc ce se densifică: Lied. (Germ. Lied = cântec – n.t.) Cântecul trăieşte mai întâi în suflet, apoi el primeşte formă prin arta poeziei: Lied.

Învăţaţi să simţiţi ce zace într-un asemenea fenomen. Luaţi sunetul exploziv *t*, faceţi ca după el să urmeze un *l*. În *t* avem o densificare dură, totuşi, această densificare dură curge mereu mai *departe*. În cuvântul Tal (Germ. Tal = vale – n.t.) e exprimată în mod minunat această mişcare, curgerea a ceea ce este împins în jos.

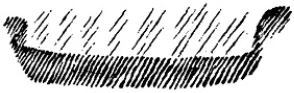




Tabla 22

Dacă inversaţi, dacă luaţi la început ceea ce e lichid şi apoi îl densificaţi, veţi avea literalmente, dacă aceasta e valea, das Tal, fiindcă treceţi prin ea, dacă vă imaginaţi acum că ceea ce se află înăuntru e solid, veţi avea cuvântul: Latte. (Germ. Latte = leaţ – n.t.) Aici ceva e mai întâi lichid, apoi se densifică, în Latte.



În acest mod puteţi învăţa să simţiţi sunetele articulate, ajungând până la misterul cuvântului. Încercaţi măcar o dată aceeaşi procedură pe care am avut-o la cuvântul Keil, încercaţi să faceţi, mai mult, în aşa fel încât să dirijaţi parcă ceva care merge în faţa dvs., ceva ce poate

fi mânuit mai bine decât un ic – pe care nu-l putem mânui decât cu ajutorul unui ciocan –, ceva, aşadar, care e mai apropiat de om, mai degrabă cu o barcă mică, pe care o dirijăm în faţa noastră – veţi avea atunci cuvântul Beil. (Germ. Beil = bardă, secure -n.t.) Veţi simţi atunci deosebirea dintre *k* şi *b* – Keil şi Beil – în mod clar, din tot ceea ce ni se prezintă aici.

Dar luaţi-o acum în sens invers. Dacă aveţi mai întâi ceva lichid şi apoi îl densificaţi, în aşa fel încât nu vă mai interesează să faceţi ca Beil să înceapă să curgă, ci vă interesează ceea ce are un trup şi trăieşte, dacă vă interesează să aduceţi acest ceva la o formă solidă, să-i daţi un înveliş, atunci veţi avea cuvântul Leib. (Germ. Leib = trup – n.t.)

Puteţi astfel, exersând consoanele explozive în asociere cu consoana ondulatorie *l*, să faceţi în mod minunat ca vorbirea să devină ceva închegat în sine şi totuşi lichid, fluid, cuvintele dvs. vor fi bine configurate şi totuşi fraza se va derula în aşa fel încât cuvintele vor curge de la unul la celălalt.

De aceea, ar trebui ca ceea ce ni se prezintă aici, ceea ce realizăm ori de câte ori asociem consoanele explozive cu consoana *l*, cu consoana ondulatorie, ca ceea ce folosim împreună, drept exerciţiu de vorbire, să fie numit pe viitor, în arta modelării vorbirii, ondulare explozivă.

Ar trebui să existe un capitol în cuprinsul căruia să se înveţe, pe de-o parte, în ce fel delimităm cuvintele în propoziţie, pe de altă parte, în ce fel le facem să curgă în aşa fel încât ele să formeze propoziţia ca o curgere. Aşa ceva ar trebui învăţat tocmai prin ondularea explozivă. Pentru această problemă trebuie să alegem expresii noi.

Dar cu consoanele explozive şi cu consoana *l* ajungem în domeniul lichid, astfel că putem spune: în consoanele

explozive avem elementul pământ, iar în *l* avem ceea ce, în esenţă, înseamnă apă, elementul apă. Acest lucru e imitat, plăsmuit cu mijloacele vorbirii, faptul că în sunetul *l* există apă.

Presupuneţi însă acuma că apa devine atât de subţire încât devine acum mobilă lăuntric, încât ajungem în domeniul propriu-zis al aerului, încât apa se evaporă din ce în ce mai mult, se transformă în gaz, vrea să treacă în forma lăuntrică aeriană; în acest caz, noi nu mai trăim mulţumiţi cu vorbirea şi curgerea interioară, acum aerul trebuie să vibreze lăuntric. Iar aerul pe care-l avem la dispoziţie când vorbim, vibrează lăuntric în *r.* Consoana *r* corespunde elementului aer. Încercaţi să simţiţi cum e dacă, să zicem aşa, aveţi în faţa dvs. o cutie de carton. O deschideţi şi vă gândiţi că înăuntru se află un cadou. Vă gândiţi că lucrul pe care-l aşteptaţi cu bucurie, care provoacă mişcare lăuntrică în sufletul dvs., se află înăuntru. Dar el nu e înăuntru; înăuntru nu e nimic; tot ceea ce mai înainte era lichid se volatilizează: = *l*. Mişcaţi lichidul pe limba dvs., deschideţi gura şi vă vine în întâmpinare aerul care doar vibrează, iar dvs. izbucniţi în exclamaţia: leer! (gol). Aveţi aici acest lucru în mod foarte sugestiv. Aţi simţit cuvântul în toate dimensiunile sale, până la gestul de a vă da înapoi, speriaţi, în dublul ee: leer, care e deosebit de puternic.

Nu ne putem imagina că ar exista ceva mai adecvat decât acest gest, pe de-o parte, şi acest cuvânt, leer. Amândouă trebuie privite în mod foarte exact. Dar studiind asemenea lucruri putem învăţa cu adevărat foarte mult. În special pentru mânuirea liberă a ceea ce-i e necesar unui actor, putem învăţa de aici extraordinar de mult.

Imaginaţi-vă acum că dvs. luaţi de aici această vibrare şi că o configuraţi în aer, daţi formă vibraţiei. N-ar trebui decât să studiaţi temeinic trompeta, nu metalul, ci ceea ce

se petrece cu trompeta, în timp ce suflaţi în ea. Încercaţi să vedeţi, cu ajutorul unor termometre foarte fine, ce se arată în interiorul trompetei, atunci când simpla vibraţie trece în figura sonoră modelată. În interiorul trompetei aveţi, pretutindeni, în acele momente, nişte diferenţe calorice. Acest lucru se exprimă în elementul foc. De aceea, toate consoanele siflante trec în elementul foc sau căldură, pe care-l avem atunci când rostim, simţind, sunetele: *h*, *ch*, *j*, *sch*, *f*, *w*. Toate acestea trăiesc în elementul căldură. De aceea, dacă începeţi cu *h*, daţi afară propria dvs. căldură, vă scăpaţi de căldura dvs., rostind *h*, apoi captaţi ceea ce aţi dat afară, resimţindu-l ca pe o densificare a celui de-al doilea om din dvs.: *hm*. Căldura dvs., pe care o duceţi până la densificare: *hum*, *ham* ş.a.m.d.

Putem simţi apoi că obţinem ceea ce vrem să aşezăm în faţa noastră, ceea ce vrea să continue să trăiască, ceea ce vrem să punem în lume drept entitate independentă vie, putem simţi că obţinem aşa ceva dacă exersăm în mod nemijlocit cu consoane siflante. Consoanele siflante le veţi putea exersa cu ajutorul unor cuvinte care nu sunt tocmai multe la număr, din cauză că ceea ce e viu în om nu poate fi transpus afară, în lume, la fel ca lucrurile solide; oricum, veţi găsi sunete siflante mai ales acolo unde afară, în spaţiu, ceva e înfăţişat în sensul că e viu, că oscilează. Şi aici se pot face studii interesante. Dacă vrem să exprimăm doar faptul că ceva trăieşte, propriu-zis, într-un mod neplăcut = schief (Germ. schief = strâmb, oblic – n.t.); deja în cuvântul schief zace faptul că ceva poate mai degrabă să se răstoarne, să cadă la pământ, decât să trăiască: schief.

Dacă simţim însă că vrem să introducem ceea ce e viu, mobil, în ceea ce e rigid, va lua naştere o necesitate, aceea de a voi să aşezăm în poziţie verticală ceea ce urzeşte şi trăieşte în exterior în mod independent, ceea ce e lichid

şi viu. Imaginaţi-vă că am o formă, la început ea e mică, apoi creşte, creşte, curge în sus. Dar dacă eu vreau să exprim faptul că aceasta e, propriu-zis, viaţă, urzirea ce păşeşte liniar, voi spune: schlank. (Germ. schlank = zvelt – n.t.) Dacă trec de la sch, care exprimă viaţa, la elementul lichid şi dacă ajung apoi la ceea ce aşează această viaţă pe o linie = schlank, atunci mă întorc la consoana explozivă *k*.

Putem exersa însă în special ceea ce ne este necesar tocmai la modelarea artistică a vorbirii. Aici e necesar să ştim vorbi în aşa fel încât vorbirea să curgă pe deasupra auditorilor. Ea nu trebuie să se concentreze atunci asupra sunetelor şi literelor, totul e felul general de a vorbi pe care ni-l însuşim.

Actorul va trebui să ajungă neapărat până acolo încât cuvintele sale să străbată sala spectatorilor, încât să trăiască pretutindeni. El va reuşi să ajungă până aici – şi în acest lucru constă un esoterism deosebit al artei modelării vorbirii –, dacă va pune în mişcare vibraţia aerului prin faptul că trece apoi la consoane siflante, dacă va exersa, deci, în felul următor: Reihe, reihen, reich, rasch, Reis – această trecere nu iubeşte diftongul *ei* – reif.

Iar dacă vrem ca sunetul însuşi să aibă un fel de efect hipnotizant asupra cuiva, putem face cum a făcut avocatul despre care am povestit ieri cu clientul său; îl putem sfătui să spună: veiw. Acest cuvânt a pătruns în piesa despre care v-am vorbit ieri, pe baza unui simţ extraordinar de fin. În asemenea piese trăiesc uneori, în mod instinctiv, lucruri minunate, legice.

Vedeţi, deci, că putem să ne însuşim vorbirea care modelează propoziţia, dacă învăţăm să modelăm această vorbire în contact cu sunetele pământesc-acvatice, şi dacă modelăm cu ajutorul sunetelor aerian-calorice, al sunetului vălurit *r* şi al consoanelor siflante. Nu vreau să spun că ar

trebui să exprimăm acest lucru prin sunetele amintite, dar putem învăţa să dăm o formă bună unei propoziţii, în aşa fel încât ea să aibă o forţă plastică interioară, dacă exersăm complexe sonore în care există consoanele pămînteşti şi consoana lichidă, putem învăţa să vorbim convingător, astfel încât să putem presupune cu o anumită certitudine că vorbirea noastră va fi primită.

Dacă învăţăm, când exersăm, să facem aceste exerciţii între consoana aeriană *r* şi consoanele focului, care sunt consoanele siflante – şi actorul trebuie să le înveţe pe amândouă, el trebuie să vorbească şi frumos, şi convingător –, atunci aceasta e calea pe care el poate învăţa să vorbească frumos şi convingător, din punct de vedere tehnic.

Există încă un aspect de care are nevoie cel ce vrea să înainteze în arta modelării vorbirii. El trebuie să-şi însuşească facultatea de a face ca orice sentiment să treacă de la impresia de ceva străin la impresia de ceva intim.

Vă voi explica acest lucru în felul următor. Luaţi sentimentele pe care unii dintre dvs. le au în acele zile în care configuraţia aerului din această încăpere ajunge să se exprime în mod deosebit de pregnant. Există oameni care o resimt în aşa fel încât nu se simt în largul lor. Ei bine, vrem să ne ocupăm de senzaţia primară pe care un om o poate avea. El are sentimentul că în sală e prea cald, cu toate sentimentele pe care poate cineva să le aibă în acest caz, prea cald, cald – să zicem că e numai cald. Aşadar: în sală e cald (Germ.: warm – n.t.).

Oricare dintre cei ce s-au ocupat puţin cu arta modelării vorbirii ştiu că, în viaţă, putem rosti cuvântul warm în cele mai diferite moduri. Cunoaşteţi, desigur, drăguţa anecdotă care ilustrează maxima: Tonul face muzica. – tânărul Iţic îi scrie de departe tatălui său, care nu

ştie să citească: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden. – Tatăl nu ştie să citească, se duce la notar şi-l roagă să-i citească scrisoarea: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden! – (Pe un ton grosolan.) Ce? Netrebnicul ăla n-o să primească nimic, dacă scrie aşa! A scris, într-adevăr, aşa?

Ei, dar inima lui de tată nu vrea să accepte imediat această situaţie, se duce şi la popă. Acesta îi citeşte: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden. – (Cu glas blând). A scris, într-adevăr, aşa? – Da, da! – Ah, chiar azi am să-i trimit un gulden, spune tatăl. – Vedeţi, tonul face muzica.

Deci, cuvântul warm poate fi rostit în cele mai diferite moduri. Dar, dragii mei prieteni, dacă rostim cuvântul warm în cele mai diferite moduri, trebuie să ştim s-o facem. Trebuie să învăţăm să introducem în sunet ceea ce vrem, de fapt, din punct de vedere afectiv; trebuie să ştim să introducem acest lucru în sunet. Şi aceasta se învaţă. Imaginaţi-vă, de aceea, că cineva simte că aici, în sală, e cald. Vreau să aleg acum un lucru pe care un număr mai mare dintre dvs. poate să-l simtă tocmai acum: cald.

Dacă avem această senzaţie, ne putem întoarce la aspectul subiectiv. Imaginaţi-vă că un om care simte că aici e cald, îşi închide ochii, uită de oamenii aflaţi în sală şi spune: Vâjâie. – El numeşte starea de căldură vâjâit, din cauză că aşa o şi poate vieţui, dacă se întoarce la subiectivitatea sa. Încercaţi o dată să percepeţi cât de diferit poate fi vâjâitul. Când e frig, când îngheţaţi de frig, Vâjâie cu totul altfel decât când e cald. Dar luaţi o dată starea de a vă fi cald, în aşa fel încât să vă devină aproape o obişnuinţă, în aşa fel încât să simţiţi: Vâjâie ...

Aşadar, e cald = Vâjâie (warm = es saust.)

Dacă veţi exersa acest lucru în mod pur afectiv, veţi învăţa să adecvaţi o asemenea intonare a caldului cu ceea

ce vreţi să exprimaţi de fapt. Aşa că e bine să se facă şi asemenea exerciţii.

Frig = simt perle (se formează perle de aer) (Kalt = es perlet)

Se formează perle, şi anume în membre. – În acest mod, cu cât ne formăm mai mult noi înşine asemenea exemple, cu atât e mai bine să trecem expresia unei senzaţii spre ceva care ne este mai intim, mai apropiat. Aşadar, dacă trecem ceea ce e mai îndepărtat spre desemnarea a ceea ce ne e intim – acest lucru conferă vorbirii tonul interior afectiv.

Aveţi astfel:	– tonul interior afectiv al vorbirii, – curgerea frumoasă a vorbirii, – revelarea de sine în afară, – caracterul convingător-penetrant al vorbirii.

Asemenea lucruri pot fi învăţate cu adevărat numai pe cale tehnică. Şi actorul trebuie să le înveţe.

Odinioară se ştiau multe despre asemenea lucruri, în mod instinctiv, şi se cunoşteau bine semnificaţiile spirituale ale lucrurilor. În şcoala lui Pythagora, de exemplu, se obişnuia să se intervină, cu ajutorul unor ritmuri deosebit de ferme, în dezvoltarea instinctivă a omului şi ca ea să fie stimulată prin educaţie.

Presupuneţi, vă rog, că un metru poetic curge în vers trohaic sau dactilic: Cântă, eternule suflet, salvarea căzutului om [Nota 75]. – Da, vedeţi, un asemenea ritm, transpus mai mult în sfera recitării şi a cântului vocal, a fost folosit de *Pitagora* [Nota 76] în şcoala sa, spre a struni pasiunile oamenilor pasionali. Şi el ştia foarte bine că, pe de altă parte, o curgere iambică mai degrabă pune în mişcare afectele. Aceste lucruri erau ştiute foarte bine, după cum se ştia că muzica ne duce înapoi, la Zeii epocii

originare, că sculptura ne conduce spre Zeii viitorului, şi că arta teatrului se află la mijloc, drept cea care domină spiritele prezentului.

Dar un asemenea mod de a gândi şi simţi trebuie dezvoltat. El trebuie să ajungă iarăşi printre oameni, pentru ca arta să poată fi cufundată în adevăratul ei element. E totuşi ciudat cum lucrează aici instinctul.

Când călugărul piarist *Misson* [Nota 77], poet austriac care a scris în dialect, a creat o epopee populară, din tot ceea ce a făcut el ne putem da seama, dacă-i cunoaştem biografia, că printr-o asemenea creaţie el a vrut să-i îmblânzească pe oameni; de aceea, n-a ales versul iambic, cu toate că a scris în dialect, ci hexametrul:

Naaz, iazn loos, töös, wàs a ta så, töös sàckt ta tai Våda.

Gottsnàm, wails scho soo iis! und probiast tai Glück ö da Waiden.

Muis a da sàgn töös, was a da så, töös lås der aa gsàckt sai.

Ih unt tai Muida san àlt und tahoam, wóast as ee, schaut nix aussa.

Wås ma sih schint und rackert und plàckt und àbi ta scheert töös

Tuit ma für d'Kiner, was tuit ma nöd àlls, bald s' nöd aus der Art schlàg'n! –

Iis ma aamàl a preßhafts Leut und san schwari Zaiden,

Graifan s' am aa, ma fint töös pai artlinga rechtschàffan Kinern...

ş.a.m.d. Simţi în aceste versuri ceva care îmblânzeşte.

Dacă vrem să facem trecerea direct spre spiritual, să conducem spre mişcarea spi-rituală, dacă vrem să ducem din lumea fizică în lumea spirituală, atunci trebuie să

plăsmuim într-o limbă modelată blând, dar tocmai în vers iambic.

Aveţi aici unul dintre motivele pentru care Goethe şi-a scris dramele iambice, motivul pentru care misterele sunt scrise în cea mai mare parte în iambi ş.a.m.d. Sunt lucruri care trebuie să devină absolut vii, dacă vrem să avem iarăşi şcoli de teatru. Şi atunci, trebuie să ştim cum trăieşte vorbirea, cum trăieşte gestul, cum acţionează pe o rază mai mare tot ceea ce se petrece pe scenă. De aici vom relua mâine. După cum am spus deja, spre a rotunji totul, voi mai prezenta mâine şi marţi câte o conferinţă despre modelarea vorbirii şi despre arta dramatică.

	SCHEMĂ		
	hum, ham, häm, him		
Pământ	Apă	Aer	Foc
d			*h*
t			*ch*
b			*j*
p	*l*	*r*	*sch*
g			*s*
k			*f*
m			*w*
n			
	warm: es saust (cald: vâjâire)		
Diele			
Lied			Reihe
Tal		leer	reich

Latte	kalt = es perlet		rasch
Beil		schief	Reis
Leib		schlank	reif
Keil _____			
Stoßwellen (valuri izbite)	veiw		

CONFERINŢA A XVIII-A
Modelarea sunetelor articulate ca revelare a formei umane Educarea respiraţiei

Dornach, 22 septembrie 1924

Reiese, desigur, ca un rezultat al acestor expuneri, că pentru exercitarea practică a artei teatrale e necesară, pe de-o parte, bunăvoinţa de a ne adânci în elementele reale primare ale artei vorbirii, care îşi au temeiul în viaţa spirituală şi, pe de altă parte, că e necesar să sădim în inimile noastre, prin faptul că situăm arta teatrului în contextul vieţii întregi, un mod de a gândi şi simţi care să fie îmbibat de spiritualitate şi să se mişte pe făgaşurile, pe căile spiritualităţii. Atunci va fi într-adevăr posibil să ne situăm în viaţă ca actori aşa cum trebuie să se situeze în viaţă un artist adevărat, care se întemeiază pe spirit. Un artist care se întemeiază pe spirit trebuie să fie în stare, prin activitatea şi fiinţa sa, să conducă arta spre acel rol de frunte în cadrul civilizaţiei noastre pe care ea e chemată să-l joace şi fără care civilizaţia s-ar ofili şi usca.

Aceasta e, fără îndoială, dispoziţia sufletească plină de seriozitate din care s-a născut dorinţa unui număr de oameni de a se ţine un curs ca cel de faţă. Noi vom căuta să

răspundem şi în viitor unor asemenea dorinţe, vom studia, de exemplu, tocmai din perspectiva artei teatrale, felul cum în formele pe care le ia fiinţa umană, lumea se revelează în sensul cel mai cuprinzător, mai plin de sens şi mai puternic. Iar în sentimentele pe care le vom avea faţă de revelarea lumii prin om, vom găsi impulsuri călăuzitoare, spre a putea lega, în primă instanţă, ceea ce este elementar de viaţa divin-spirituală.

Vom începe azi prin a privi încă o dată, ca pe o revelare a formei umane, procesul de modelare a cuvintelor, de modelare a sunetelor. Dacă privim la omul care se revelează, ne vin în întâmpinare mai întâi, în măsura în care el se revelează prin modelarea vorbirii, buzele sale. În primă instanţă, buzele sunt elementul revelator, în ceea ce priveşte modelarea vorbirii.

Ceea ce se revelează mai întâi din direcţia buzelor – făcând cu totul abstracţie de acea clasificare a sunetelor pe care am făcut-o, de împărţirea lor în consoane siflante, explozive, ondulatorii, vibrante, chiar dacă unele sau altele dintre ele revelează cu ajutorul buzelor – sunt sunetele *m*, *b*, *p*; ele sunt nişte revelări pure ale formei buzelor umane; la rostirea lor participă ambele buze.

1. Ambele buze: *m b p*

Dacă rostim cu ajutorul buzelor altceva, păcătuim nu numai împotriva artei modelării vorbirii, ci exercităm influenţe nefavorabile şi asupra organismului uman. Dacă nu rostim întotdeauna aceste sunete cu întreaga conştienţă instinctivă a faptului că buzele sunt actorii propriu-zişi, atunci dăunăm atât modelării vorbirii, cât şi organismului uman.

Un al doilea aspect se arată dacă pătrundem mai adânc, presimţind, în fiinţa umană. Acum intră în considerare, în primă instanţă, conlucrarea dintre buza

inferioară, cu şirul de sus al dinţilor. În buza inferioară, în muşchii buzei inferioare se concentrează în modul cel mai puternic tot ceea ce există în mod misterios în om, în însăşi karma sa. În muşchii buzei inferioare se văluresc şi urzesc şi curg toate acele forţe care traversează membrele umane, în cele mai diverse moduri, în aşa fel încât întregul om, cu excepţia organizării capului său, se exprimă în ceea ce face, ca actor, buza inferioară.

În comparaţie cu muşchii buzei inferioare, muşchii buzei superioare sunt inactivi. Ei au mai mult rolul de a face ca ceea ce zace în organizarea capului să fie condus, ca să zicem aşa, spre muşchi. În timp ce buza inferioară e, în sensul cel mai decis, o expresie deplină a omului ca om al membrelor, buza superioară, cu mişcarea ei, poate fi concepută doar ca un mijloc de exprimare a ceea ce, în om, zace în sunetele m, b, p. Dacă vrem să exprimăm însă ceea ce provine mai mult din om, vom avea de-a face cu conlucrarea dintre buza inferioară şi dinţii superiori, care, în relativa lor linişte şi unitate lăuntrică, exprimă organizarea capului mai bine decât o face buza superioară. În şirul dinţilor superiori se concentrează, densificându-se, ceea ce, în omenire, tinde spre densificare, ceea ce omul vrea să preia în sine drept sumă a tainelor cosmice care, în el, au ajuns în starea de repaos.

Iar ceea ce a fost preluat de om, ca sumă a tainelor lumii, şi vrea să ajungă la o formă de exprimare, iese la iveală prin conlucrarea dintre buza inferioară şi dinţii superiori, dacă facem să interacţioneze în mod just buza inferioară şi dantura superioară, în sunetele *f v w*,

2. Buza inferioară
   Dinţii superiori
} f v w

lucru pe care cei din Sudul Germaniei nu-l pot face aproape niciodată; aceşti oameni îl pronunţă pe *w*

întotdeauna în mod vocalic, ca şi cum ar fi o contopire a vocalelor *u* şi *e*; dar *w* se pronunţă corect dacă unim buza inferioară şi dinţii superiori, aici intrând în considerare, spre deosebire de *v*, la care buza inferioară, fără a se văluri, se apropie de dinţii superiori, faptul că la *w* buza inferioară se văluреşte. Consoana *f* e o acţionare deplină a buzei inferioare spre dinţii superiori.

Mai avem apoi situaţia în care conlucrează, în principal, ambele şiruri de dinţi. În acest caz, avem o stare de echilibru între organizarea inferioară şi organizarea superioară a fiinţei umane, între organizarea capului şi organizarea membrelor. În acest caz, lumea e captată de către om şi omul, la rândul lui, vrea să-şi trimită propria lui entitate afară, în lume. Aceasta se întâmplă atunci când trebuie să rostim, printr-o acţionare justă a şirurilor de dinţi unul asupra celuilalt, sunetele: *s c z*.

3. Şirurile de dinţi împreună: *s c z*

Aici dinţii lucrează singuri.

Dacă ne îndreptăm şi mai mult spre înapoi, ajungem şi mai mult în interiorul omului, acolo unde se exprimă viaţa lui sufletească, acolo unde se exprimă sufletescul lui şi, de aceea, şi în entitatea umană trebuie să mergem mai mult înapoi, până la limbă şi avem atunci acea revelare care ia naştere prin acţiunea limbii şi a dinţilor superiori. Pe când ceea ce omul a devenit datorită lumii are loc între buza inferioară şi dinţii superiori, ceea ce omul este în virtutea faptului că îşi are sufletul lui, are loc între sufletul său şi cap, între limbă şi dinţii de sus.

Aşa că aici avem: limba acţionează în dosul dinţilor de sus. Vă rog să acordaţi importanţă cuvintelor „în dosul”. Iau naştere astfel sunetele *l n d t*.

4. Limba acţionează în dosul dinţilor de sus: *l n d t*

În această privinţă e cu adevărat important, spre a se ajunge la o rostire sănătoasă şi frumoasă, ca în şcolile de teatru să se facă exerciţii de evitare absolut conştientă a efectelor pe care boala vorbirii peltice le are asupra modelării vorbirii. Această boală constă în faptul că limba înaintează prea mult între dinţi. Trebuie să reuşim să luăm în stăpânire limba, cu conştienţa noastră, într-o asemenea măsură încât să executăm în mod conştient principiul cardinal al oricărei vorbiri: Când vorbim, limba nu are voie să depăşească niciodată acea limită care e dată de cele două şiruri de dinţi, limba trebuie să rămână întotdeauna în dosul dinţilor, ea nu are voie să depăşească niciodată şirul dinţilor. – Când limba depăşeşte această limită, e ca şi cum sufletul ar vrea să se încredinţeze naturii în mod nemijlocit, fără trup. De aceea, vorbirea peltică trebuie vindecată prin faptul că-i obişnuim pe oameni de la cea mai fragedă vârstă să rostească *n l d* în felul următor: *n n n*, *l l l*, *d d d*, astfel încât ei să apese în mod conştient limba pe şirul dinţilor de sus. E greu; mai ales dacă exersăm consoanele una după alta, aşa cum trebuie să facem, acesta e un lucru care ne oboseşte, care face chiar impresia că ne crispează puţin. Totuşi, primul care, înainte cu mulţi ani, a atras atenţia asupra faptului că pelticii trebuie vindecaţi în acest mod a amintit de acel locotenent care avea misiunea de a-i învăţa pe recruţi exerciţiile militare şi care a spus: Da, băieţi, e greu, dar ceea ce nu e greu, nici nu se învaţă.

Al cincilea lucru care intră în considerare e situat, în om, şi mai în spate. Omul trebuie să înveţe a sesiza în mod conştient felul în care rădăcina limbii sale participă la vorbire. Acesta e al cincilea element, rădăcina limbii. Învăţăm acest lucru dacă ne deprindem să pronunţăm cât mai în spate, simţindu-ne rădăcina limbii: *g k r j qu*. Aceste consoane *g k r*, care trebuie menţinute la rădăcina limbii,

pe care trebuie să ne străduim să le rostim în mod conştient la rădăcina limbii, aceste sunete *g k r* sunt cele care, venind din direcţia vorbirii, au pe conştiinţă fenomenul numit bâlbâială. Fiindcă la baza acestui fenomen, bâlbâiala, se află faptul că omul nu simte în mod instinctiv cum trebuie să rostească în mod just sunetele *g k*. Şi veţi vedea – vom mai vorbi imediat despre aceasta – cât e de necesar, de îndată ce încercăm să combatem bâlbâiala, şi-i venim omului în ajutor prin faptul că-l învăţăm să rostească în mod ireproşabil consoanele *g k r*.

Iar *r* are nevoie chiar de un ajutor fizic exterior; *r* poate fi bine pregătit dacă-l punem pe omul respectiv să facă gargară cu apă zaharată, înainte de a încerca să-l punem pe cale din punct de vedere pur psihic.

Vedeţi, deci, chiar dacă sunt mijloace exterioare, eu nu evit să atrag atenţia asupra lor. În ceea ce priveşte pronunţarea sunetului *r*, gargara cu apă zaharată exercită o influenţă extraordinar de favorabilă. Dar trebuie să faceţi într-adevăr gargară cu apă zaharată. În special la copii e bine s-o facem, atunci când încercăm să-i ajutăm să spună *r*.

Apoi este însă necesar să ne familiarizăm puţin – iar actorul începător trebuie să se familiarizeze, bineînţeles, total – cu ceea ce trebuie ştiut în legătură cu vorbirea. Am spus deja că aici nu ne ocupăm de antrenarea fiziologică a omului în vederea vorbirii, aici ne interesează faptul că, pentru a învăţa să vorbim în mod just, trebuie să învăţăm de la însuşi organismul vorbirii.

La toate lucrurile despre care am văzut că ele trebuie învăţate în contact cu organismul vorbirii se mai adaugă azi faptul că de la *m*, *b*, *p* învăţăm să ne folosim amândouă buzele, de la *f v w*, buza inferioară şi dinţii de sus, de la *s c z*, cele două şiruri de dinţi şi că, în cazul sunetelor *l n d t*, limba trebuie să rămână în dosul dinţilor de sus şi tot azi se

adaugă felul în care avem de exersat cu rădăcina limbii, în cazul sunetelor *g k r j qu.*

5. Rădăcina limbii: *g k r j qu*

Buzele înseşi ne sunt învăţătorii. Numai că trebuie să le angajăm în exersare în mod just. Dacă înţelegem acest lucru, am făcut ca întreg organismul gâtlejului şi al gurii să devină nişte şcolari ai sunetelor înseşi. Iar sunetele sunt Zeii care au misiunea de a ne învăţa cum să modelăm vorbirea.

Trebuie să ştim, totuşi, un lucru, în pofida tuturor aberaţiilor care le sunt prezentate azi oamenilor, şi anume, că atunci când vorbim, trebuie să consumăm foarte liniştiţi aerul respirat şi că, în orice caz, vorbirea devine slabă şi rea dacă, fără a fi consumat de tot aerul din plămâni, facem o nouă inspiraţie, în timp ce vorbim.

Acesta e, aş zice, însuşi misterul artei modelării vorbirii: ca omul să ştie că ceea ce el modelează se bazează pe consumarea aerului existent în lăuntrul lui. De aceea, trebuie să se deprindă a face asemenea exerciţii, luate tot din vorbire, la care el inspiră mai întâi temeinic.

În ce constă o inspiraţie temeinică? O inspiraţie temeinică va consta în faptul că apăsăm diafragma cât de jos poate suporta natura sănătoasă a omului. Trebuie să simţim în regiunea diafragmei că inspiraţia se naşte în mod ireproşabil. Aşa că, în calitate de profesor, trebuie să-l facem pe student să observe, punându-ne mâna pe diafragma lui, în ce fel are loc aici acea dilatare care trebuie să aibă loc, acea schimbare care trebuie să se producă, atunci când inspirăm temeinic. Apoi îi cerem studentului respectiv să ţină în el aerul inspirat, să nu expire, şi să rostească acum, cu aerul de respirat pe care l-a primit în lăuntrul lui, diferite cuvinte şi silabe, până când a expirat tot aerul, astfel încât să nu existe nici o pauză în respiraţie,

cât timp mai există aer în plămâni. Acest lucru trebuie să intre în instinctul celui care rostește texte – a nu respira, înainte ca aerul deja inspirat să se fi consumat în întregime.

Ne vom însuși acest lucru în mod just dacă vom încerca, după ce am inspirat, după ce am devenit conștienți de ceea ce se petrece în regiunea diafragmei, până când aerul a fost consumat în întregime, deci, vom face bine dacă vom începe atunci un a, și dacă vom rosti lent șirul vocalelor, în așa fel încât el să cuprindă timpul unei expirații: a e u, cât de mult timp putem, până când simțim iar nevoia să respirăm. Și dacă facem același lucru și cu consoanele: *k l s f m*, dacă le menținem pe parcursul unei respirații. Acest exercițiu, al cărui punct culminant constă în consumarea completă a aerului respirat, înainte de a inspira iarăși, e singura metodă cu adevărat sănătoasă de vindecare a bâlbâielii. Pentru un bâlbâit, e extraordinar de sănătos să-l punem să facă anumite exerciții ritmice, datorită faptului că un ritm bun dă din capul locului respirația justă. Suntem constrânși să respirăm corect, dacă avem de rostit:

Und es wallet und woget und brauset und zischt, (respirație)

Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget.

Putem ține în noi aerul respirat cu ajutorul versurilor. Suntem împinși la aceasta. Ceea ce trebuie să se întâmple când exersăm, e următorul lucru: să nu inspirăm, într-adevăr, până când n-am consumat tot aerul, prin faptul că vorbim. Și aceasta e cauza bâlbâielii. Bâlbâitul are, de fapt, în el o frică devenită organică și aceasta îl face să caute mereu să apuce câte o gură de aer. Din acest motiv, el are nevoie de ceva care să-l facă să caute o gură de aer, dar nu din teamă, nu din frică. Așa că reușim să-l vindecăm

pe bâlbâit, în mod indirect, dacă, după ce a început să se bâlbâie, îi spunem: Ei, acuma cântă sau recită o poezie!

Cu teama şi cu frica e înrudită mânia, aşa că şi omul mânios va căuta să înghită câte o gură de aer, dar şi mânia şi frica au devenit ceva organic, aşa că asemenea lucruri se pot ameliora doar pe calea unor exerciţii făcute timp îndelungat.

Aşa s-a întâmplat cu vestitul magazioner de la farmacie. Ştiţi, probabil, povestea. În casă se dădea un five o'clock tea. Magazionerul farmaciei, care se bâlbâia când îi era frică, năvăli înăuntru şi reuşi să spună doar atât: die Apo, die Apotheke, Apothe, Apothe – Far, farm, farma-, farma – pe *k* nu-l putea rosti deloc, nu putea să treacă de *k*, astfel încât farmacistul, care-şi avea invitaţii lui şi, fiindcă celălalt era palid de frică, trebuie că ştia ce se întâmplă, îi zise: Ei, cântă, băiete! – şi acesta îi cântă, în mod absolut corect: Die Apotheke brennt. (Farmacia arde) Aceste cuvinte le-a cântat absolut corect. De altfel, toţi au coborât imediat în pivniţă, fiindcă acolo izbucnise un foc groaznic. Cu cântatul, omul a fost făcut să vorbească.

Dacă se fac exerciţii [Nota 78], merge apoi întotdeauna. Numai că, pentru a face asemenea exerciţii, e necesară, firește, o anumită energie interioară. Dacă apoi reapare, totuşi, inconştienţa, iese din nou la iveală bâlbâiala, din cauză că ea e ceva organic. Din acest punct de vedere, mi s-a părut extraordinar de interesant un prieten poet, care se bâlbâia. Reuşise, totuşi, să le citească întotdeauna oamenilor poeziile sale în ritmul lor complet, cu versuri lungi, fără a se bâlbâi câtuşi de puţin, fără să se ştie că era bâlbâit. Dar el era un om care se enerva uşor. Când era angajat într-o discuţie obişnuită, bâlbâiala ieşea din nou la iveală. El n-a avut niciodată perseverenţa de a face, de exemplu, asemenea exerciţii. S-a întâmplat astfel

că, într-o bună zi, a fost întrebat de un om care nu era tocmai plin de tact: Domnule doctor, întotdeauna vă bâlbâiţi aşa? – Iar el răspunse: Nnnnumai când mă aflu în faţa unui om care îmi e tttotal antipatic.

Aşadar, ceea ce există la un om drept modelare a vorbirii greşită, poate coborâ până la nivel organic, la peltici, care nu ştiu să-şi folosească bine limba şi dinţii de sus, când pronunţă consoanele *l n d t*, dar mai ales la bâlbâiţi şi la gângăviţi, care nu ştiu să-şi folosească bine rădăcina limbii, fiindcă rădăcina limbii e aceea care reacţionează incorect, când respirăm incorect. De aceea, consoanele *g k şi r – r-* ul îndulcit puţin şi cu apă de zahăr – vor fi pedagogii lor.

Trebuie să avem această dăruire, asemănătoare rugăciunii, către entităţile divine care trăiesc în sunetele vorbirii, şi atunci acestea vor fi învăţătorii noştri cei mai, cei mai buni. Tot ceea ce trece dincolo de munca asupra respiraţiei, tot ceea ce depăşeşte cele spuse adineaori, tot ceea ce depăşeşte sentimentul: „Când vorbeşti, trebuie să inspiri de-abia când nu mai ai aer în plămâni" –, aceasta merge spre intelectualism. Această cunoaştere instinctivă a faptului că trebuie să consumăm aerul cât timp el se află în noi este, în privinţa gimnasticii respiraţiei, singurul lucru necesar, pentru modelarea vorbirii – dar reprezintă lucrul cel mai necesar dintre toate –, care poate fi învăţat numai în modul schiţat, prin exerciţiu şi care ar trebui să fie învăţat în orice şcoală care-i pregăteşte ca lumea pe viitorii actori.

Căci vedeţi dvs., dragii mei prieteni, numai dacă suntem în stare să introducem în propria noastră artă religiozitate, o dispoziţie religioasă, aş zice, vom fi în măsură să depăşim pericolele ce există în activitatea artistică şi care ies cu putere în evidenţă, ca realităţi

artistice, mai ales în teatru, chiar în sensul coruperii morale. Trebuie să trecem la o asemenea atitudine neobişnuită, aceea de a nutri o veneraţie religioasă faţă de aceşti maeştri divini, sunetele articulate, fiindcă în ele zace, în mod primar, o întreagă lume. Nu avem voie să uităm, dacă vrem să devenim modelatori ai cuvântului, că la începutul originar al lumii a fost Cuvântul şi că Evanghelia lui Ioan înţelege Cuvântul, în pofida tuturor celorlalte interpretări contrare, drept Cuvântul plin de înţelepciune. Aici trebuie să apară o dispoziţie religioasă. Fiindcă, în ce pericol se află actorul şi, de asemenea, regizorul?

În calitate de actor şi de regizor, omul stă pe scenă şi în dosul scenei. Şi aceasta e cu adevărat o cu totul altă lume decât lumea sălii în care stau spectatorii. Amândouă aceste lumi trebuie să meargă mână în mână, trebuie neapărat să meargă mână în mână. Nu ne e îngăduit deloc să ne gândim că s-ar putea şi să nu realizăm o colaborare armonioasă între scenă şi sala spectatorilor. Acest lucru trebuie să se întâmple. Dar cât de diferite sunt ele, de fapt! Ia gândiţi-vă puţin, noi ne aflăm pe scenă şi în dosul scenei; dar există o realitate, şi această realitate trebuie să se transforme, în revelarea ei, când ajunge în sala de spectacol, într-o iluzie. Dar, când ne aflăm pe scenă sau în dosul scenei, ea nu poate fi o iluzie.

Ceea ce în faţă, în sala de spectacol, e o iluzie timidă, plăcută, grațioasă, ori mistică, se transformă, pentru cei ce stau pe scenă şi în culise şi au de lucru, în realitatea cea mai banală.

Acest lucru m-a frapat odată în mod deosebit, când aveam de pregătit, împreună cu o trupă de teatru, piesa „L'intruse" de *Maeterlinck* [Nota 79]. Un efect esenţial din această piesă are la bază faptul că din depărtare se apropie, treptat, nişte sunete, care fac o impresie misterioasă şi

care, pe undele apropierii lor, aduc cu ele moartea celui care zace, muribund, în camera de alături. Aceasta trebuie să creeze în sala spectatorilor o atmosferă misterioasă, foarte mistică. Acuma, dvs. sunteţi nevoiţi să transformaţi totul în ceva foarte trivial. Undeva, în culise, dvs. trebuie să faceţi un zgomot asemănător cu ascuţitul îndepărtat al coasei, dar un ascuţit al coasei care să reprezinte prima vestire, în depărtare, a ceva mistic, care te umple de sfială. Dvs. trebuie să faceţi să se apropie un zgomot. Poate că veţi pune pe cineva să învîrtă o cheie în broască, intrând. Gândiţi-vă, asemenea banalităţi sunt atunci prezente! Ei bine, a născoci toate acestea, aşa ceva e în măsură, bineînţeles, să transforme în banalitatea cea mai mare ceea ce trebuie să existe apoi în sala spectatorilor.

Aş vrea acum să avem o intensificare deosebită a ceea ce am prezentat adineaori. Da, în culise se vorbeşte despre aceste lucruri cu o tehnică impresionantă, indiferentă la toate sentimentele pe care urmează să le aibă spectatorul din sală, care va trăi iluzia. Am arătat că ar fi bine ca un actor să se ridice de pe scaun tocmai în momentul în care cheia s-a mişcat deja în broască şi cineva a intrat în încăpere. Aşadar, eu am cerut unui interpret să se ridice de pe scaun, să izbească scaunul cu putere de podea, dar această ridicare în picioare, care a făcut să cadă scaunul, a fost intensificarea supremă a iluziei din sala spectatorilor. A fost lucrul care, pur şi simplu, urmând după alte lucruri întâmplate pe scenă, a făcut ca inimile aproape să încremenească de spaimă.

Pe scenă e răsturnat un scaun: avem în faţa noastră acest lucru, în prozaismul său sec, banal, iar jos, e iluzia – spectatorilor li se face piele de găină.

Ei bine, aceste lucruri nu trebuie tratate în sensul că vrem să reformăm teatrul şi spunem: Nu e voie să se facă

asemenea lucruri. – Asemenea lucruri trebuie făcute, bineînțeles, și cu cât le putem face mai mult, cu atât e mai bine. Dar în inima noastră trebuie să avem o venerație cu atât mai mare față de spiritual, ca să suportăm ceea ce, pentru noi, se banalizează în dosul scenei și în culise.

Pentru aceasta, actorul are nevoie de o transformare a sentimentelor sale, până la pătrunderea lor cu o dispoziție religioasă față de tot ceea ce e întreaga artă. Și, după cum, dacă scriem o odă, nu ne gândim, în momentele când suntem în dispoziția sufletească a odei, că cerneala curge din toc într-un mod neplăcut – din cauză că suntem în dispoziția sufletească a odei –, tot astfel, când urcăm pe scenă, trebuie să putem dezvolta în mod instinctiv acea dispoziție care, chiar și când cineva răstoarnă un scaun, nu are alt sentiment decât că prin aceasta săvârșește un act spiritual.

De-abia dacă ne vom putea înălța până la această dispoziție – și de acest lucru depinde faptul că, în viitor, arta teatrului va putea prospera sau nu –, arta teatrului va putea fi pătrunsă de ceea ce ar putea să pătrundă în ea. Dar acest lucru nu poate fi realizat prin niște moduri sentimentale de a vorbi, ci tot numai prin niște realități. Și sunt realități acelea când sunetele vorbirii, cu murmurul lor misterios, devin pentru noi niște Zei, care modelează vorbirea în noi. De acest sentiment fundamental avem nevoie. Acest sentiment fundamental face ca ceva să fie artă.

Dragii mei prieteni, atât de departe trebuie să ajungem, încât să nu pierdem nici o clipă conștiența faptului că iluzia din sala spectatorilor trebuie creată prin adevăr trăit în mod spiritual în sufletul actorului și al regizorului. De acest lucru avem nevoie. Acest lucru trebuie să ni-l însușim, cu toate că sala spectatorilor, vreau să zic cei care se află în ea, nu ne oferă azi acea imagine pe care am vrea s-o avem, când privim de pe scenă.

Dacă va apărea însă dispoziţia sufletească despre care am vorbit acum, atunci spectatorii vor evolua cel mai repede, în mod imponderabil, spre punctul de vedere pe care ni-l dorim acum. Aşa ceva nu se poate însă realiza prin tot soiul de programe şi promisiuni care se fac la o festivitate de inaugurare sau alta, ci se pot realiza lucruri bune numai şi numai dacă acest sufletesc-spiritual planează asupra a ceea ce face şi este arta teatrală.

Dar tocmai în epoca prezentă ar trebui ca lumea să-şi dea seama deja că va fi mai greu, infinit mai greu, să se realizeze dispoziţia potrivită pentru ca teatrul să poată colabora în mod armonios cu ceea ce poartă numele de critică, în cel mai larg sens al cuvântului. O mare parte a dificultăţilor cu care se luptă teatrul actual e cauzată şi de poziţia nenaturală a criticii. Căci, de fapt, azi nu se mai face critică, ci – putem spune, desigur, acest lucru, fiindcă e tipic, doar că împingem puţin lucrurile la extrem – se „kerrizează" şi se „hardenizează" [Nota 80]. (Aluzie la criticii berlinezi Kerr şi Harden, vezi apendicele – n.t.) Ambele poziţii pot fi foarte ingenioase, ele chiar fac şcoală, în special hardenizarea a făcut şcoală în modul cel mai prosper. Dar, vedeţi dvs., felul cum se face critică în sensul lui Kerr şi al lui Harden provine dintr-un principiu pur negativist, neartistic. Şi nu e voie, fiindcă oamenii care „kerrizează" şi „hardenizează" se află pretutindeni, chiar şi în oraşele mici – că doar se fac prozeliţi –, deci, nu e voie să ne lăsăm induşi în eroare, asociindu-ne la părerea că, totuşi, aici zace ceva care are legătură cu arta. Fiindcă aici nu zace, de fapt, absolut nimic. Acest principiu este indiferent, în cel mai înalt grad, şi el trebuie să fie conceput în special de actor drept ceva absolut indiferent, în raport cu ceea ce el ar vrea şi face din punct de vedere artistic. La nevoie, el trebuie să poată merge atât de departe încât să

transforme un r într-un h şi să ceară în locul lui „Kerren” (a face critică în felul lui Kerr) pe „Kehren” (a mătura), adică să ceară ca o asemenea critică să fie măturată. Aceasta provine dintr-un principiu negativist.

Mie el mi-a ieşit în întâmpinare într-un mod deosebit de interesant, ca mod istoric în care a luat naştere. Am avut prilejul să fixez în status nascendi această întreagă joacă de-a scrisul, care a devenit apoi critică literară. Mă aflam, în urmă cu mulţi ani, la Berlin, în sânul unui mare grup de oameni, la o serată; acolo se afla şi Levysohn [Nota 81], redactorul-şef din acea vreme al ziarului „Berliner Tageblatt”. Între noi s-a legat o discuţie, şi anume despre Harden, fiindcă nu se putea nega faptul că, la începutul anilor ‘90 din secolul trecut, Harden era o personalitate interesantă, prin modul extraordinar de curajos în care apărea în public. Numai că, şi aici, dacă priveai în culise, îţi pierdeai multe iluzii. El era, totuşi, nu-i aşa, o somitate. Ei bine, eu am ajuns să discut cu Levysohn, care pe atunci era redactorul-şef al gazetei „Berliner Tageblatt”. Şi Levysohn mi-a spus următoarele: Ei da, pe un om de felul lui Harden trebuie să-l înţelegeţi. Vedeţi dvs., asta a fost demult, Harden a venit din provincie, el era un actor mediocru, a fugit din teatru şi încerca, la Berlin, să câştige bani. Tocmai pe atunci – spuse Levysohn – eu înfiinţasem o mică gazetă care urma să apară în fiecare luni dimineaţă; din aceasta s-a născut apoi una din părţile ziarului „Berliner Tageblatt”. Voiam să fac acest lucru cât mai bine, voiam ca de aici să iasă o afacere bună. Voiam ca luni dimineaţa – era prima gazetă de dimineaţă care apărea la Berlin – toţi să cumpere gazeta de luni dimineaţa, ca şi cum ar fi fost apă zaharată. Dar aici eu am avut o idee, pe care o găsesc foarte isteaţă şi care face ca datorită mie să scrie Harden într-un stil atât de bun. Fiindcă acest lucru Harden mi-l datorează mie – spuse

Levysohn. – Am angajat nişte domni, care veniseră la Berlin şi voiau să câştige acolo ceva bani, nişte domni despre care mi-am spus că au puţin talent, dar nu prea mult. Poţi face din oameni orice, dacă ştii cum să procedezi! – Acesta era cinismul unui redactor-şef de pe atunci, de prin anii ‘80 şi până prin anii ‘90, şi chiar de mai târziu. Iar Harden era unul dintre aceşti domni. Levysohn le-a spus: Stiţi, vă dau atâta şi atâta pe lună. Voi nu trebuie să faceţi altceva decât să staţi toată ziua în cafenea şi să citiţi toate ziarele. Unul dintre voi citeşte toate articolele pe teme de artă, unul despre pictură, unul despre teatru, iar duminică dimineaţa vă aşezaţi la masa de lucru şi fiecare dintre voi scrie un articol care să ia naştere prin faptul că e altfel decât toate celelalte pe care le-aţi citit în cursul săptămânii. – Harden a nimerit aici foarte bine. El a adus mereu câte un articol – spuse Levysohn –, în care totul era altfel decât ceea ce citise întreaga săptămână. Şi, vedeţi dvs., aceasta a rămas arta lui Harden. În acest fel a făcut apoi „Zukunft” („Viitorul”). Aşa că eu sunt puţin vinovat de faptul că Harden a devenit un scriitor atât de bun – spuse Levysohn.

Dar, vedeţi dvs., şi aceasta e o deziluzionare, când, păşind pe această scenă – fiindcă şi a face ziare e tot o scenă –, aruncăm o privire în culise. Acest public nu e aşa uşor de vindecat ca cel din sala de spectacol. El poate fi vindecat numai dacă va apărea dispoziţia născută din faptul că ştim cât de slabă e azi legătura dintre critică, bazată în întregime pe ceva negativ, şi ceea ce trebuie să vrem, de fapt, din punct de vedere artistic.

Aş vrea să-mi dezvolt consideraţiile cu care voi încheia mâine acest ciclu tocmai clădind pe acest punct, pe ceea ce decurge pentru actor şi pentru arta sa din relaţiile sale cu publicul şi cu critica.

CONFERINŢA A XIX-A
Cuvântul ca modelator

Dornach, 23 septembrie 1924

Azi aş vrea să vă spun mai întâi, pe scurt, în ce sens trebuie primite sau, respectiv, preluate în munca de teatru, nişte expuneri sau îndrumări, dacă vreţi să le numiţi astfel, de felul celor de ieri, să zicem, prin care modelarea vorbirii, ca artă, trebuie luată din vorbirea umană însăşi. Întregul cuprins al sistemului sunetelor articulate, dacă vrem să folosim acest termen pedant, clasificate, fireşte, în cele mai diverse moduri, în funcţie de nuanţele existente în diferitele limbi, reprezintă tot ceea ce, pornind de la organele vorbirii, are legătură cu organizarea fiinţei umane în totalitatea ei.

Trebuie să ne reprezentăm acest lucru în felul următor. Să luăm, pentru început, o clasificare ceva mai grosieră. După tot ceea ce am văzut ieri, putem studia acum şi alte modalităţi de producere a sunetelor, situate mai mult spre cerul gurii, spre regiunea palatală. Dacă suntem atenţi la acest mod de producere a sunetelor, la tot ceea ce are loc atunci când formăm un asemenea sunet, şi dacă avem un simţ care ne permite să urmărim în întregul om acest proces, în cazul sunetelor palatale propriu-zise, şi, de asemenea, al sunetelor velare, dar, în principal, în cazul sunetelor palatale, vom putea să vedem din mersul unui om dacă el e ferm sau neglijent în sunetele palatale, dacă personalitatea lui se transpune în întregime în sunetele palatale sau nu. Aşa că putem spune: Ceea ce e rostit cu regiunea palatală străbate întregul om, până la călcâie şi la degetele picioarelor, aşadar, are legătură cu întreaga organizare a fiinţei umane. Ceea ce pronunţăm cu ajutorul limbii are legătură mai ales cu acea parte din om care este

capul, până la buza superioară, dar nu şi buza inferioară şi, de acolo, mergând înapoi, spre coloana vertebrală, ar cuprinde regiunea dorsală, deci, cu această porţiune din om. Ceea ce rostim cu ajutorul buzelor şi al dinţilor are de-a face mai ales cu pieptul şi cu regiunile anterioare ale fiinţei umane. Aşa că, de fapt, în vorbire zace întregul om. Putem spune foarte bine că vorbirea e creatoarea formei umane, în aceste trei direcţii.

Dacă reflectăm la acest lucru, vom constata, de asemenea, că mersul pe scenă poate fi exersat cel mai bine o dată cu consoanele palatale şi pornind de la ele. Prin urmare, vorbirea poate exercita o influenţă modelatoare asupra spectacolului de teatru, până şi asupra felului de a merge pe scenă.

Este un fapt acela că, pe scenă, actorul trebuie să meargă altfel decât de obicei, dacă e ca mersul lui să arate ca în viaţă. Dacă el merge pe scenă în mod obişnuit, acest mers nu va arăta niciodată, pe scenă, aşa cum e în viaţă. Dar şi acest lucru ni-l putem însuşi cel mai bine cu ajutorul vorbirii. Numai că nu e posibil să dăm toate regulile ce intră aici în considerare, e ceva care trebuie elaborat, de fapt, în timp ce se exersează.

Din toate acestea vă puteţi da seama însă de următoarele: Când vorbim astfel despre sunetele vorbirii, ca despre maeştrii care ne învaţă arta modelării vorbirii, nu vrem să spunem că ceea ce învăţăm în legătură cu sunetele articulate e valabil doar pentru sunetele respective. Aceasta ar presupune că poeţii şi autorii dramatici ar aşeza literele corespunzătoare numai acolo unde vor să obţină efectele respective. Ceea ce am eu în vedere nu e o indicaţie pentru simpla rostire a literelor, a sunetelor – am în vedere şi acest aspect –, ci e o indicare a posibilităţii de a ne transpune, în mod absolut general, în

vorbirea justă, frumoasă, curgătoare. Aşa că ceea ce învăţăm rostind sunetele velare trece şi asupra sunetelor labiale şi linguale, şi, în general, capacitatea de a face ca în cuvinte să pulseze sufletul decurge din exerciţiile respective.

Prin urmare, eu nu vreau să spun că actorul trebuie să fie atent în ce loc apare un d sau un g sau un k, pentru ca el să rostească textul conform cu ceea ce a învăţat despre asta, ci vreau să spun, mai degrabă: dacă se fac cu sunetele exerciţii de felul celor pe care le-am înşirat aici, atunci vorbirea va deveni marele maestru în ceea ce priveşte arta teatrală. Şi ele se vor răsfrânge până şi asupra felului în care învăţăm să facem din trupul nostru un instrument ascultător. Acesta va deveni maleabil până la nivelul structurilor sale organice, va deveni utilizabil pentru arta interpretării teatrale, dacă asemenea exerciţii cu sunetele vor fi făcute în mod sistematic, aşa cum am arătat.

Din acest motiv am făcut mereu aluzie la şcoala de teatru, care ar trebui să cuprindă asemenea exerciţii. Aşa se realizează ceea ce am numit ieri „aspectul atitudinii interioare", fără care arta nu poate exista. Fiindcă, ce primeşte spectatorul? Spectatorul n-a avut niciodată în conştienţă, în mod explicit, ceea ce trăieşte, în diferitele sunete ale vorbirii. El cunoaşte numai semnificaţiile sensului, nu şi semnificaţiile sunetelor, el cunoaşte doar ceea ce zace în cuvânt ca idee. Dacă un interpret se cufundă cu întregul său suflet în sunetele vorbirii, va exista o prăpastie între spectator şi actor, un abis care arată că actorul se află de acea parte unde teatrul nu mai e pentru el doar ceea ce e pentru spectator, ci devine un fel de serviciu divin; un serviciu divin prin care spiritualul e introdus în lumea fizică.

Dar nu se va întâmpla aşa dacă actorul nu-şi va schimba întreaga dispoziţie a sufletului, prin muncă desfăşurată în mod conştient, în aşa fel încât să fi trecut de la grosierele semnificaţii ideatice ale cuvintelor la simţirea subtilă, trăind, aş zice, în vibraţii, a ceea ce zace în sunetele vorbirii. Putem învăţa cu adevărat, cu încetul, să simţim ce trăieşte în aceste sunete, în aşa fel încât şi silabele să devină pentru noi pline. Voi arăta imediat la ce mă refer, fiindcă pentru actor silabele trebuie să devină pline.

Ia gândiţi-vă că aveţi cuvântul „betrüblich". (Germ. betrüblich = întristător – n.t.) El e rostit aşa cum sunt rostite azi cuvintele. Prin aceasta, noi stăm în mijlocul vieţii şi desemnăm ceva. Dar, de fapt, nu avem nici o trăire. Nu trăim nimic în cuvânt. Dar noi trebuie să trecem la acea simţire care ajunge în interiorul cuvintelor, în interiorul silabelor, prin silabe în cuvânt, la acea simţire care există în sunetele vorbirii.

Să începem cu sufixul „lich". Avem aici sunetul vălurit *l*. Simţim caracterul său lichid. Se formează valuri. Avem apoi sunetul *ch*, prin care modelăm unduirea va-lurilor; *ch* dă valului o încheiere. Iar sunetul *i* înseamnă doar că vrem să atragem atenţia asupra a ceea ce e modelat aici. Ajungem, treptat, să avem sentimentul că în acest „lich" există ceva care, de obicei, se simte în cuvântul „gleich" (Germ. gleich = egal, asemănător – n.t.), „menschengleich, löwengleich" (asemănător cu omul, cu leul – n.t.). Aici trebuie să mai folosim cuvintele, din cauză că n-am ajuns încă să-l transformăm pe „gleich" într-un „lich", fiindcă „lich" e metamorfoza lui „gleich". Cuvântul „löwengleich", dacă acest cuvânt ar fi scufundat în întregul curent al vorbirii, la fel ca alte cuvinte, dacă l-am folosi în aşa fel încât l-am integra vorbirii mereu mai mult şi mai mult, prin faptul că l-am folosit, ar suna azi: „löwenlich", iar cuvântul

„menschengleich” ar avea forma „menschenlich”, fiindcă sufixul „lich” nu conţine absolut nimic altceva decât expresia faptului că e sesizată mişcarea prin care ni se sugerează asemănarea. Încercaţi să simţiţi odată grupul de sunete „lich”, mângâind, să zicem, o pernă de catifea, adică trecându-vă mâna peste ea în mod unduios, percepând forma şi integrând-o fiinţei dvs. Atunci puteţi să spuneţi: în această percepţie am vieţuit caracterul unui om căruia îi e asemănător ceea ce am simţit eu aici.

Dar şi mai puţin simţim azi ceea ce, în cuvântul betrüblich”, e „trüb” (Germ. trüb = tulbure – n.t.), şi totuşi, înăuntru e la fel de tulbure cum e afară pe vreme ceţoasă: aşa devine sufletul. Dacă stabilim astfel legătura cu ceea ce ni se înfăţişează în mod nemijlocit, aceasta ne va ajuta foarte mult să facem progrese în perceperea, în sesizarea a ceea ce trebuie spus, a ceea ce trebuie rostit. Fiindcă, vedeţi dvs., faptul că aici e conţinut un *ü* îl putem simţi prin sensibilitatea deosebită pentru sunetele articulate pe care am amintit-o când ne-am ocupat de cercul sunetelor. Dar ce înseamnă, de fapt, un Umlaut?

Umlautul este întotdeauna o pulverizare, astfel încât din ceva unitar sau din ceea ce e mai puţin, apar mai multe părţi. La origine, lucrurile stau aşa, că noi spunem: Bruder (frate). În timp ce-l avem în faţa noastră drept un singur om, îl putem distinge foarte bine, ca fiind unul. Dacă sunt mai mulţi, atenţia se îndepărtează de la acela unul şi de aici avem: Brüder (fraţi). Aşa e dialectica originară: der Wagen, die Wägen. (căruţa), (căruţele). Întotdeauna când vine pluralul, apare un umlaut. Avem de-a face cu o pulverizare a sensului, ori de câte ori apare un umlaut.

De aceea expresia: „trübe” pentru starea de pulverizare a apei, prin care ia naştere tulbureala, înceţoşarea, e o silabă foarte exact simţită. Iar pe urmă,

comparaţia cu starea sufletească, prin care se exprimă faptul că sufletul devine la fel ca tulbureala, face ca sentimentul acestui cuvânt să aibă o suculenţă deplină. Iar *b*? Nu e nevoie decât să căutaţi nişte analogii: gândiţi-vă la verbul „denken” („a gândi”) şi puneţi-l în faţă pe *b*. „Denken” înseamnă a gândi, în general. Când spuneţi „bedenken”, vă îndreptaţi gândirea spre ceva anume. Această îndreptare a gândirii spre ceva anume, care face ca sufletul să devină tulbure, acest lucru e sugerat prin cuvântul „betrüblich” („întristător”). Asemenea lucruri nu există ca să analizăm conform cu ele textul unei piese de teatru, să zicem. Nu poate fi vorba de aşa ceva; ele există pentru ca cel care învaţă în şcoala de teatru să trăiască de-a dreptul, o vreme, în efortul de a se transpune în substanţa interioară a cuvintelor, până când ajunge să le posede în deplina lor concreteţe. E întristător pentru mine = în inimă coboară o dispoziţie asemănătoare cu ceaţa.

Dacă el poate face acum ca, în simţirea sa, unul dintre aspecte, cel care exprimă comparaţia, să ia locul celuilalt, atunci, în cuvânt, în cuvântul pe care-l avem de rostit, va pătrunde tonul necesar al sufletului şi al inimii. Şi trebuie să avem enorm de multă grijă ca să nu ne transpunem în aceste lucruri în mod arbitrar – vreau să accentuez, să subliniez –, ci să ne transpunem în ele pornind de la caracterul vorbirii înseşi.

Fiindcă, dragii mei prieteni, vorbirea mai are şi însuşirea deosebită de a purta pe aripile ei, prin sunete articulate, întreaga gamă de sentimente umane. Vorbirea, ca organism luat în totalitatea sa, e un om care simte din plin, sau, dacă vă place să vă exprimaţi aşa, o întreagă adunare de Zei care simt din plin. Prin asemenea lucruri, vorbirea devine pentru noi din ce în ce mai obiectivă, mai

corectă. În cele din urmă, ea devine pentru noi un fel de panoramă de care ne apropiem.

Ajung acum la un lucru uşor de exprimat, dar pe care aş vrea să vi-l spun ca pe ceva care reprezintă un punct orientativ şi de dragul căruia am vrut, de fapt, să mai ţin şi cursul de azi; ajung, deci, la următorul lucru: Omul obişnuit vorbeşte din gâtlejul său, din gura sa, nu ştie nici el cum, vorbeşte, pur şi simplu, cu gura, fiindcă în ea se află mecanismul care face aceasta. De faptul că omul actual nu are sentimentul adecvat faţă de ceea ce intră în considerare cu privire la modelarea artistică a vorbirii, de aceasta ne-am putut convinge pe un cu totul alt tărâm.

Pe vremea când eram foarte tânăr, pe când aveam vreo douăzeci şi patru, douăzeci şi cinci de ani, mi s-a oferit ocazia să observ cum nespus de mulţi oameni se apucau să înveţe să scrie frumos, cu ajutorul unor profesori de caligrafie care se ofereau în acest scop. Până atunci nu se acordase o importanţă deosebită caligrafiei, cu atât mai puţin în viaţa comercială, dar, dintr-o dată, apăru acest interes. Pe atunci, încă nu existau maşini de scris sau ceva asemănător; trebuia să scrii totul cu propria ta mână. A apărut un fel de molipsire de boala caligrafiei. Şi am făcut cunoştinţă cu aceste metode care aveau toate scopul de a-i învăţa pe oameni să scrie, pornind de la ceva despre care se presupunea că există în mecanismul mâinii. Oamenii încercau în mod nemijlocit să-şi facă mâna flexibilă, precum şi braţul, fiindcă apăruse părerea că noi scriem prin ceea ce face mecanismul mâinilor şi al braţelor. Dar nu se întâmplă deloc aşa, lucru de care oricine se poate convinge din plin, dacă-şi dă suficient de multă osteneală să-şi pună o dată un creion între degetul mare de la picior şi degetul alăturat, spre a scrie cu piciorul; oricine va reuşi s-o facă. Nu mâna scrie, n-o facem prin mecanismul mâinii,

ci mecanismul mâinii e pus în mişcare de omul întreg. Încercaţi, după câteva eforturi veţi reuşi.

Cel mai bun lucru, dacă ne dăm odată osteneala de a scrie şi cu piciorul, e faptul că prin aceasta învăţăm nespus de mult în ceea ce priveşte umplerea cu suflet a între-gului nostru organism. E ceva nespus de important. E vorba de faptul că pe atunci s-a practicat metoda aberantă de a se preda scrisul prin mâini şi antebraţe, nu prin ochi. Propriu-zis, noi ar trebui să învăţăm să scriem cu ajutorul ochilor, dezvoltând un simţ pentru formele literelor; pentru litere, prin faptul că le vedem realmente în spirit, că le desenăm aşa cum le vedem în spirit, că nu le facem din mecanismul mâinii, ci le desenăm după cum le vedem în spirit. Le vedem în faţa noastră şi le desenăm aşa cum le vedem.

Dar apoi, dacă am înţeles acest lucru, vom înţelege, poate, mai uşor că actorul – spre deosebire de omul obişnuit, care se slujeşte, pur şi simplu, de organele vorbirii, ca să vorbească – trebuie să-şi formeze un auz intim, inaudibil, dacă pot spune aşa, sau un auz care nu aude, pentru a percepe vorbirea mută. El trebuie să poată avea în faţa sa, în suflet, în spirit, cuvântul şi succesiunea de sunete articulate, pasaje întregi, dialoguri întregi ş.a.m.d.; adică, el trebuie să-şi obiectiveze atât de mult vorbirea, încât să vorbească din ceea ce aude cu sufletul.

Prin urmare, nu trebuie să avem în cap doar sensul unei creaţii poetice, trebuie să avem în cap întreaga modelare a sunetelor şi a vorbirii.

Majoritatea scenelor din dramele-misterii create de mine sunt scrise în aşa fel încât, pur şi simplu, mi-am aţintit auzul, l-am aţintit spre sunete; nu am căutat cuvântul potrivit pentru a exprima un anumit sens, ci am ascultat.

Dar aceasta e atitudinea care trebuie să stea la baza vorbirii unui actor pe scenă, el trebuie să asculte mereu, să vorbească mereu pe baza auzului. Şi atunci, desigur, în el se va dezvolta de la sine sentimentul sunetelor şi al silabelor, dar mai ales nevoia de a trăi în cuvinte. Un asemenea om se înalţă, cu întregul său mod de a înţelege viaţa, la un anumit nivel spiritual. De aici se naşte simţul necesar pentru munca de modelare artistică.

Aşa ceva, în primă instanţă, nici nu e crezut prea uşor. Dar dacă ne cufundăm în vorbire în aşa fel încât, aş zice, avem lângă noi pe cineva spre care ne aţintim auzul, atunci concepţia dramatică pentru o piesă bună se naşte, propriu-zis, în mod cu totul instinctiv. Şi – dat fiind faptul că un poet bun are deja un anumit sentiment pentru acest aspect, ba chiar un traducător bun are un sentiment al felului în care trebuie să sune ceva care a fost spus pe baza unui anumit caracter –, dacă ascultăm, dacă ascultăm cu sufletul, dacă-i auzim sufleteşte vorbind pe Faust, pe Mefisto, vom găsi cu atât mai curând concepţia dramatică a piesei respective. Aşa că, pornind de aici, putem elabora şi concepţia dramatică a rolului şi a piesei respective, pornind de la modelarea artistică a limbajului ei.

Şi atunci ni se vor revela acele lucruri care, în viaţă, ne pot arăta, într-un mod atât de grotesc, deosebirea dintre o concepere intelectualistă a unui rol sau a unui caracter dramatic şi această înţelegere intuitivă. Am participat odată la ceva foarte drăguţ, din care se pot învăţa multe. L-am amintit odată, drept recitator bun în felul său şi în epoca sa, cu toate greşelile inerente, pe *Alexander Strakosch* [Nota 82], care exercita cu adevărat influenţă foarte mare tocmai ca recitator de scenă. El nu era un regizor bun, nu era deloc actor; în ultima vreme, mai ales când apărea pe scenă ca actor, jocul său părea chiar cam

manierist. Dar el avea acest talent, de a putea să ajungă cu modelarea vorbirii până la trăire. A lucrat în Burgtheater din Viena. *Laube* [Nota 83] ştia foarte bine ce are, avându-l pe Strakosch. Propriu-zis, Strakosch lăsa caracterul să se construiască pe bază de auz. Aşa s-a întâmplat odată – din acest episod am învăţat foarte mult –, că eu mă aflam într-o societate în care se aflau şi actori, cei care tocmai jucaseră piesa „Hamlet", dar în care se aflau, înainte de toate, profesori. Era o întrunire pe tema Shakespeare, la care veniseră mulţi profesori universitari – bineînţeles, ei se ocupaseră temeinic de Shakespeare. Strakosch era şi el de faţă. Fiindcă veneam de la un spectacol cu piesa „Hamlet", au fost expuse, în cadrul acestei întruniri dedicate lui Shakespeare, toate concepţiile, toate părerile pe care învăţaţii domni fuseseră în stare să le emită în legătură cu Hamlet. Erau destul de diferite între ele, fiecare a demonstrat însă valabilitatea absolută a propriei sale concepţii şi, mai ales, fiecare a vorbit extrem de mult.

Actorii tăceau, în special cel care-l interpretase pe Hamlet, el nu voia să spună nimic. Spuse: eu nu am nici o concepţie, eu l-am jucat. Atât a spus.

Mie mi s-a părut interesant să scot în evidenţă măcar o poantă şi i-am spus lui Strakosch: Ei bine, domnule profesor, spuneţi-ne care e concepţia dvs. în legătură cu Hamlet? – Foarte interiorizat! – Asta a fost tot ce a spus. El ascultase, modelase, conform cu cele auzite, într-un mod minunat, dar n-a putut să spună altceva, decât: Foarte interiorizat –, n-a reuşit să spună nimic altceva, în afară de cuvintele: Foarte interiorizat –, deoarece, în realitate, aproape nu avusese timp deloc, fiind preocupat cu ascultatul, să ajungă la o interpretare intelectualistă oarecare.

De-abia acum, după ce ne-am format această facultate de a asculta în mod lăuntric-sufletesc, ne dăm seama ce înseamnă să vezi un rol care a fost creat de către un actor pe baza unei asemenea intuiţii.

E cu adevărat ceva care, de fapt, trebuie să-l scoată la suprafaţă pe omul întreg, să-l pună lângă actor şi să-l facă perceptibil pentru el. Iar acest om scos la suprafaţă s-a metamorfozat apoi în caracterul rolului respectiv. Tocmai în cazul în care actorul e o individualitate, îi vom permite întotdeauna, dacă ceea ce am descris e pentru el un instinct adevărat, real, lăuntric trăit, să-şi plăsmuiască rolul în mod individual, la fel cum pianistul cântă, la urma urmelor, în mod individual. Şi vom vedea cu câtă înţelegere va privi atunci publicul ceea ce i se arată pe scenă, dacă rolurile sunt jucate în acest fel, dacă ele nu sunt învăţate în mod intelectualist, printr-o aşa-numită adâncire în conţinutul piesei, ci printr-o modelare anterioară, în aşa fel încât prin această modelare anterioară să se audă transpărând ceea ce ulterior actorul are de modelat în mod real pe scenă prin propria sa persoană.

Aici nici nu există reguli precise, aşa cum le place profesorilor universitari şi filistinilor, ci aici există diferite concepţii posibile, pentru care fiecare îşi poate aduce argumentele. Dar motivul pentru care un actor are o anumită concepţie este, totuşi, acesta, dacă ea e cu adevărat îndreptăţită, că el aude forma respectivă, personajul respectiv.

Vedeţi dvs., tocmai aici aş dori să ilustrez printr-un exemplu – nu fiindcă el are legătură cu reprezentaţiile care ne-au fost arătate ieri [Nota 84], acest aspect era inclus de mult timp în programul pentru conferinţa de azi –, deci, aş dori să vă arăt cât de mult pot varia, într-o direcţie sau alta, concepţiile referitoare la unul şi acelaşi caracter, aş dori să

arăt că, dacă un actor are o concepţie predominant intelectualistă în legătură cu Hamlet, el va juca acest personaj subliniind puternic caracterul fundamental melancolic. Pentru un cunoscător real al sufletului, acest lucru e imposibil de realizat, deja din cauză că Hamlet însuşi atrage atenţia asupra melancoliei sale, iar adevăraţii melancolici nu fac niciodată aşa ceva. Desigur, dacă-l concepem pe Hamlet în mod intelectualist, el poate fi conceput – şi aceasta a fost concepţia unui excelent actor de factură clasică, Robert, de la Burgtheater – în aşa fel încât el să umble pe scenă ca un cugetător profund.

Dacă-l lăsăm să umble pe scenă ca un cugetător profund, ne va fi însă greu să înţelegem unele lucruri în legătură cu el şi, în acest caz, vom fi nevoiţi să ni-l imaginăm întotdeauna drept un om cu glas înăbuşit, grav, şi plin. În anumite locuri – şi, din acest punct de vedere, traducerile germane sunt aproape la fel de bune ca originalul englez, ba, pe alocuri, chiar mai bune –, în anumite locuri, putem s-o facem, în alte locuri, nu putem să-l concepem nicidecum aşa. Anumite pasaje din rolul lui Hamlet nu pot fi rostite deloc în aşa fel încât să fie audibile într-un mod curgător, dacă-l concepem cu totul drept melancolicul profund care traversează piesa. Tocmai când îmi aduc aminte de spectacolele cu Rober [Nota 85] în rolul lui Hamlet, găsesc întotdeauna că el devia de la caracterul propriu-zis al personajului, când îşi folosea frumosul său mod de a vorbi la anumite monologuri, mai ales când trebuia să interpreteze pasajele în care Hamlet devine ironic, acolo unde, cu adevărat, actorul nu poate vorbi ca un melancolic. Trebuie să vă spun că pentru mine era ceva îngrozitor, când, după frumoasele monologuri – ele erau, într-adevăr, frumoase, în felul lor, rostite de Robert –, trebuia să aud, cu aceeaşi intonaţie: Du-te la mănăstire.

Aşa ceva nu merge. Şi multe alte lucruri nu merg. De aceea, aş vrea să atrag atenţia asupra faptului că, spre deosebire de multe moduri tradiţionale de a-l concepe pe Hamlet, e posibil şi acela – îl voi scoate în evidenţă, ducându-l cam la extrem, nu voi rosti pasajul, doar voi scoate în evidenţă ceva – în care-l concepem pe Hamlet în felul său de a se autocaracteriza, vorbind, în situaţia dată.

L-am părăsit în momentul când a terminat de pregătit spectacolul prin care regele urma să se autodemaşte, deci, în momentul când el trebuie să fie foarte nerăbdător şi plin de speranţe în legătură cu efectul spectacolului, şi greu ne-am putea imagina că acest Hamlet, care a pregătit toate acestea, devine dintr-o dată un filosof profund. De ce să devină dintr-o dată, teafăr cum este, un filosof profund! După cum am spus, nu vreau să critic şi să desfiinţez un anumit mod de a-l concepe pe Hamlet, departe de mine un asemenea gând, aş vrea doar să arăt cât de variate pot fi concepţiile şi cât de întemeiat poate fi un mod cu totul diferit de a-l înţelege pe Hamlet, în raport cu acela care, tocmai în monologul „A fi sau a nu fi" introduce în spectacol prea multă cugetare şi melancolie şi alte lucruri de acest fel.

Vă puteţi reprezenta, bineînţeles, şi următoarele: Hamlet intră în scenă, vine, deci, de acolo de unde, ca regizori, îi cerem să vină; în timp ce încă merge, fără a lua mai întâi o mină gravă şi a face gesturi care sugerează o cugetare profundă, îi vine deja, pur şi simplu, ideea:

Fiinţă -nefiinţă: ce s-alegi?
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget
A` vitregiei praştii şi săgeţi
Sau fierul să-l ridici asupra mării
De griji – şi să le curmi? Să mori: să dormi;
Atât: şi printr-un somn să curmi durerea

Din inimă şi droaia de izbelişti
Ce-s date cărnii, este-o încheiere
Cucernic de râvnit. Să mori, să dormi,

Acum iese din nou la suprafaţă caracterul lui Hamlet, şovăitorul. De-abia acum se aşează. Primele cuvinte le rostește încă, în întregime, sub impresia care i-a venit pe neaşteptate. De-abia acum se aşează, fiindcă acum îi dă prin minte că somnul mai conţine şi altceva, în afară de neant:

Să dormi – visând, mai ştii? Aici e greul.
Căci se cuvine-a cugeta: ce vise
Pot răsări în somnu-acesta-al morţii
Când hoitu-i lepădat? De-aceea-i lungă
Năpasta.

Acum el devine foarte viu, vioi, însufleţit lăuntric, ba chiar pătimaş, dar nicidecum meditativ.

Altfel cine-ar mai răbda
A` lumii bice şi ocări, călcâiul
Tiran, dispreţul omului trufaş,
Chinul iubirii-n van, zăbava legii,
Neobrăzarea cârmuirii, scârba
Ce-o zvârlu cei nevrednici celor vrednici,
Când însuşi ar putea să-şi facă seama
Doar cu-n pumnal? Cine-ar răbda poveri,
Gemând şi asudând sub greul vieţii,
Când teama a ceva de după moarte,
Tărâmul neaflat de unde nimeni
Nu se întoarce, ...

Se vede aici imediat că el nu poate fi un gânditor profund, fiindcă: ce n-ar spune el, cu siguranţă, dacă ar vrea să vorbească într-un mod profund meditativ? În mod absolut sigur, el n-ar spune următoarele cuvinte: „De-acea nedescoperită ţară, din care nici un călător nu se întoarce."

Tocmai de aici a venit înapoi bătrânul Hamlet! Ar trebui să ne gândim că această frază nu poate fi rostită decât sub impresia ideii subite, prelucrate numai pe jumătate, în care trăiesc nişte reminiscenţe ale vieţii, dar nu nişte reflecţii filosofice profunde.

Tărâmul neaflat de unde nimeni
Nu se întoarce, ne-ncâlceşte vrerea
Şi mai curând răbdăm aceste rele
Decât zburăm spre alte neştiute.
Astfél mişei pe toţi ne face gândul:
Şi-astfél a hotărârii proaspăt chip
Se gălbejeşte-n umbra cugetării,
Iar marile, înaltele avânturi
De-aceea îşi întoarnă strâmb şuvoiul
Şi numele de faptă-l pierd. Tăcere!

Traducere: Leon Levițchi și Dan Duțescu

Şi acum, el poate începe să vorbească despre încântătoarea Ofelia într-un mod care să fie suportabil pentru spectator.

După cum am spus, nu vreau să desfiinţez o altă concepţie, care a stat la baza interpretărilor de până acum, ci doar să atrag atenţia asupra faptului că n-ar trebui să ne apucăm să rostim un monolog mânaţi de o preferinţă subiectivă faţă de profunzimea lui Hamlet, când, de fapt, acest monolog îşi are izvorul în dezordinea gândurilor lui Hamlet, nu în profunzimi filosofice. E nevoie, dragii mei prieteni, de un mare număr de substraturi adânci, dacă e ca actoria să apară în faţa lumii ca artă adevărată.

Ieri am fost nevoit să arăt cât de puţin înclină azi critica să se ocupe de aceste lucruri.

Vedeţi dvs., în cazul oricărei arte, dacă ne adâncim în ea, practicând-o noi înşine, ne cuprinde un fel de ruşine,

dacă mai înainte ne-am exprimat păreri în legătură cu arta, fiindcă ne dăm seama că, de fapt, ar trebui să vorbim numai pe baza a ceea ce ne pricepem să facem noi înşine. Într-adevăr, fiecare ar trebui să vorbească numai pornind de la ceea ce se pricepe să facă el însuşi! Un om care n-a luat niciodată în mână o pensulă şi culorile, nu poate şti de ce un tablou e pictat aşa sau aşa. Prin urmare, exceptându-l pe cel care, prin iniţiere spirituală, ca să zic aşa, se poate transpune în fiecare individualitate şi, propriu-zis, nu spune nimic de la sine, ci vorbeşte din sufletul celuilalt om, nimeni nu poate vorbi despre teatru, dacă nu se situează el însuşi în mod activ pe tărâmul teatrului. De aceea, în fond, în ceea ce priveşte teatrul, dar şi orice altă artă, criticul care nu e decât critic, este, propriu-zis, o caricatură. Şi atunci, trebuie să găsim curajul de a ne mărturisi cinstit acest lucru.

Aşa că putem lua în considerare numai acea critică în care trăieşte străduinţa de a merge în continuare pe urmele lui Lessing [Nota 86], de a fi critic la modul pozitiv şi de a face ca ceea ce apare drept artă să fie un ajutor şi în privinţa înţelegerii artei. În cazul în care critica va lucra pentru a ajuta publicul să înţeleagă un lucru sau altul, ea va avea drept de existenţă. Dacă ea vrea doar să decidă că o lucrare e bună sau proastă, acest lucru ar avea o îndreptăţire numai în cazul în care criticii ar fi specialişti pe tărâmul respectiv, specialişti capabili în domeniu, care au cu adevărat arta în ei. Şi acest aspect am fost nevoit să-l mai amintesc, acum, la urmă de tot, din simplul motiv că activitatea oamenilor de teatru o va scoate la capăt cu critica numai dacă va avea ceafa tare, dacă nu se va lăsa încovoiată cu totul de ceea ce spune critica. Dar atunci se va dezvolta şi acea atitudine care, în această privinţă, constă într-un anumit spirit de independenţă şi atunci se

va putea realiza, înainte de toate, în ceea ce-l priveşte pe actorul însuşi, ceea ce este necesar pentru misiunea primară pe care teatrul o are de îndeplinit în cadrul civilizaţiei noastre.

Ei bine, dragii mei prieteni, în acest curs am încercat, abordând un aspect sau altul din domeniul general al artei, să vă sugerez felul cum în teatrul epocii prezente trebuie să pătrundă iarăşi, înainte de toate, spirit şi apoi viaţă. Bineînţeles că ceea ce am oferit aici nu puteau fi decât nişte impulsuri. Dar eu am căutat să plăsmuiesc aceste impulsuri în aşa fel încât, dacă ele ar fi prelucrate [Nota 87], de exemplu, în sensul întemeierii unei şcoli de teatru, care să fie organizată tocmai în sensul acestor conferinţe – printr-o şcoală de teatru şi, de asemenea, prin aplicarea acestor idei asupra a ceea ce se face în şcoala de teatru, repetiţii etc. –, s-ar putea realiza multe în epoca actuală.

Ceea ce am încercat să spun aici a pornit cu adevărat de la un foarte mare respect faţă de arta teatrului. Fiindcă arta teatrului, care nu poate exista decât dacă omul păşeşte pe scenă cu o dăruire adevărată şi face ca propria sa fiinţă să devină una cu esenţa rolului său, are nişte sarcini foarte mari, şi ea mai poate să acţioneze şi astăzi, chiar dacă nu sub forma unui cult, cum se întâmpla odinioară, ea poate, totuşi, să acţioneze încă şi azi în aşa fel încât, prin arta teatrului, omul să fie dus spre înalturi spirituale.

A vedea că întreaga entitate umană e pusă, în ceea ce priveşte cuvântul şi gestul, în serviciul unei creaţii spirituale, cum e piesa de teatru, e tot o cale de a cultiva drumul spre spirit. Aici sunt multe de făcut, şi aceasta reiese din faptul că în era materialsimului, când căile spirituale au fost părăsite, teatrul a devenit neputincios şi a vrut tot mai mult să fie o copie a vieţii; o copie a vieţii care, în orice caz, de la nivelul scenei, nu are deloc un efect

înălţător, ci, de fapt, unul apăsător. În timp ce o artă a teatrului veritabilă înalţă ceea ce se petrece pe scenă la un nivel mai înalt şi, în acest fel, apropie cele umane de cele divine, naturalismul ajunge să imite pe scenă omenescul. Dar acel mod de a imita lasă deoparte ceea ce originalul, totuşi, mai posedă, pentru a putea să ofere o exteriorizare unilaterală, o revelare de sine unilaterală.

De aceea, o asemenea imitare, cum întâlnim atâtea în zilele noastre, dă impresia că aici se practică o artă a maimuţelor, nu a oamenilor. Imitarea practicată de naturalism are ceva de maimuţă, uneori chiar de imitare prin transpunerea în cele mai diferite specii de animale, fiindcă unii se mişcă azi pe scenă de parcă ar fi nişte tigri sau ceva asemănător, ca să fie cât mai naturalişti; iar unele doamne – ca şi cum ar fi nişte pisici, lucru ceva mai uşor decât pentru un bărbat să fie un tigru.

Ei bine, aici masca de odinioară a trecut în planul sufletesc. Dar arta teatrului nu suportă ca masca de animale din vremurile de odinioară, care exista pentru a pune gestul în lumina potrivită, să devină masca sufletească spre care tinde tot mai mult imitarea în sens naturalist.

Aşa că îndrumările sumare pe care le-am putut da în această perioadă trebuie pri-vite drept un fel de impuls care vrea să conducă teatrul de la naturalismul neartistic la o artă a scenei spirituală, adevărată, care să aibă stil. Acesta e, dragii mei prieteni, idealul pe care l-am avut în faţă şi pe care, firește, l-aş vedea împlinit, drept lucrul spre care tindeau, de fapt, aceste conferinţe, de-abia atunci când el mi-ar veni în întâmpinare din direcţia scenei, prin cei care mă vor fi înţeles.

Cu aceasta, aş dori să închei o serie de conferinţe despre care se poate spune, desigur, că le-am ţinut cu o

iubire adevărată, fiindcă, în viaţă, eu privesc teatrul cu iubire şi respect şi aş vrea să le încredinţez, ca să le păstreze în inimile lor, celor care sunt în măsură să le iasă în întâmpinare cu înţelegere adevărată.

Gottfried Haaß – Berkow [Nota 88]:

Eu cred că vorbesc în sensul tuturor celor prezenţi şi în special în sensul actorilor, dacă mulţumesc domnului Doctor Steiner pentru tot ce ne-a oferit. Simţim datoria să purtăm în noi cele oferite şi să le prelucrăm ca să putem deveni actori în acest sens nou. Eu mă pun ca om la dispoziţia domnului Doctor Steiner cu toată munca mea.

Albert Steffen [Nota 89]:

Mult stimate domnule Doctor! Doresc să mulţumesc pentru aceste zile de neuitat, în numele tuturor celor care iubesc cuvintele universale, adică arta, poezia. Eu rostesc aici ceea ce trăieşte în auditoriu, pentru că eu am putut să văd de aici, din acest rând, în timp ce ascultam vorbelor dumneavoastră, ce s-a petrecut în aceşti oameni, văzând feţele lor care ascultau fermecaţi, şi văzând ochii lor care luminau. Am putut vedea cum s-a aprins un foc adevărat în cei prezenţi aici şi cum multe vechituri au ars în această flacără a lor, dar cum din cenuşă, totuşi, s-a ridicat un imens sentiment de libertate, ca o pasăre Phoenix.

Noi, artiştii, trăim cu toţii într-o lume a aparenţelor. Dar aici am putut vedea că aceste aparenţe vin de la lumina care este chiar solul primordial al oricărei existenţe, de la cuvânt. Şi dacă adineauri aţi spus, domnule Doctor, cum cuvântul este forţa care-l formează pe om, da, atunci sunetele trebuiesc să fie apostolii, şi vorbirea ne formează foarte puternic prin dumneavoastră şi prin stimata dumneavoastră colaboratoare doamna Doctor Steiner.

Întotdeauna când văd Euritmie trebuie să gândesc: Acesta este noul Parnas care a renăscut în faţa noastră, adunarea zeilor care stă în faţa noastră.

Toate aceste cursuri au fost un întreg. Şi ne-a fost dat nu numai un cuvânt frumos, dar din partea conferinţelor despre medicină ne-a parvenit şi cuvântul vindecător. Şi din partea cercului de lucru cu preoţii ne formează, pe căi subterane şi căi de dincolo de cele pământeşti, cuvântul sfânt. [R. Steiner, în timpul dintre 5 şi 23 septembrie 1924, a ţinut în paralel conferinţe despre medicină pastorală, pentru medici şi preoţi, despre Apocalipsă, pentru preoţi, despre destinul uman, karma, şi despre modelarea vorbirii. El a ţinut şi conferinţe pentru muncitorii Goetheanumului, care îşi alegeau temele singuri.]

Astfel încât actorul a devenit, în acelaşi timp, şi preot şi medic. Dar ceea ce m-a uimit cel mai tare a fost faptul că acum domnul Doctor Steiner el însuşi ni s-a înfăţişat ca un poet aşa cum niciodată probabil n-a fost văzut unul asemănător pe pământ, şi anume prin faptul că în conferinţele de seară ne-a prezentat destinele unor oameni reali: de exemplu al lui Weininger, al lui Strindberg şi al lui Solowjow, printre altele, destine care nu au găsit înfrângerea totală a haosului, a întunecării şi a răului, ci la care s-a putut vedea cum a trebuit să intervină ceva nou. Da, noi cu toţii ne-am fi pierdut dacă acest element nou nu ne-ar fi cuprins şi pe noi. Domnul Doctor Steiner ne-a salvat ca oameni. Şi ceea este mai măreţ, el vrea să salveze şi artistul din noi, el vrea să facă din noi înşine modelatori, poeţi şi actori.

Prin ce am putea să vă mulţumim? Numai prin faptul că luăm cuvântul drept ceea ce este şi anume drept spada lui Mihail, şi că vom lupta cu această sabie pentru

dumneavoastră şi pentru opera dumneavoastră sfântă, cât de bine vom putea.

Dr. Steiner:

Dragii mei prieteni, noi vrem, fiecare pentru el însuşi şi în felul lui, să privim acest curs ca fiind un început, şi el va deveni ceea ce va trebui să devină, dacă îl vom privi ca pe un prim act şi dacă vom încerca să găsim celelalte acte prin lucru şi le vom adăuga acestei expoziţiuni. Dacă vom lucra împreună în această direcţie, atunci, în diferite domenii ale vieţii, dar mai ales în arta care ne este atât de preţioasă, va putea fi fondat câte ceva din ceea ce este cerut de către civilizaţia viitoare, aşa cum putem face acest lucru foarte bine faţă de unele fenomene neartistice care au apărut.

În acest sens vrem să privim acestea ca fiind primii paşi şi vrem să urmărim dacă aceşti primi paşi vor fi capabili să formeze un avânt pentru alţi paşi în această direcţie. Vă mulţumesc pentru faptul că pot percepe că aveţi cu toţii voinţa de a privi aceşti paşi, care s-au făcut aici, ca fiind capabili să reprezinte o parcurgere artistică a vieţii. Din sentimentul acestor percepţii îmi exprim mulţumirile mele din inimă pentru faptul că aţi vrut să luaţi parte la această căutare.

MARIE STEINER
Cuvânt înainte la ediţia I

Vorbirea creatoare

Când vorbeşte, omul ia în stăpânire fiinţa sa divină; sunetele vorbirii sunt forţe creatoare, care-l unesc cu originea sa şi-l ajută să regăsească drumurile ce duc spre spirit. Prin vorbire omul se ridică deasupra animalităţii, se întoarce, tatonând, spre eul său divin. Pe măsură ce a coborât în materie, acea scânteie desprinsă din Eul Divin, care se pregătea să devină om, a trebuit să se unească cu forţele abisului. Formaţiunile produse prin densificări şi blocaje, care-l frânau prea mult, au putut fi eliminate, prin mereu alte morţi şi transformări. A luat naştere regnul animal, care este o scriere în litere, răspândită prin întreaga lume, a ceea ce s-a conglomerat în om împovărându-l prea mult cu forţele greutăţii. În om ea s-a putut limpezi atât de mult, încât a devenit *cuvânt*. Ceea ce în animal trăieşte ca sunet nearticulat, nu se poate ridica până pe treapta de vorbire; rămâne doar un zgomot, în animalele cu sânge rece, doar un sunet nearticulat, în cele cu sânge cald. Chiar şi în forma sa cea mai frumoasă, în cântecul păsărilor, lumea de sunete a cosmosului încă nu se poate sesiza pe sine; ea nu poate decât să transpară. De-abia în vorbire forţa individuală a eului uman şi-a putut găsi experienţa ei sonoră, devenind conştientă de ea însăşi. Prin ea cosmosul poate să se perceapă pe sine în focarul unui eu şi el poate acţiona iarăşi în mod creator din eu.

Prin faptul că se poate ridica pe verticală, că transformă linia orizontală a animalului în cea verticală, omul eliberează în el forţa vorbirii. Copilul este adumbrit de aceasta şi se uneşte cu ea, pe măsură ce creşte, devenind el însuşi. Copilul nu-şi spune „eu”, cât timp mai gângureşte.

În dorinţele personale, în egoitate, îşi croieşte drum mai întâi, eul inferior, cel care voieşte mânat de dorinţe, care însă apoi se ridică până la nivelul simţirii şi apoi al gândirii. Pe căile vorbirii, pătrunde în om o gândire cu sens. Imaginile, imaginaţiile sunt ridicate astfel în sfera conştienţei; prin această unire omul devine o fiinţă cugetătoare.

În „sens" o rază a Fiinţei Spirituale Solare îl atinge pe om. Gestul de a îmbrăţişa şi învălui al lui *o*, devine în *i* săgeată de lumină.

Pe căile cunoaşterii bazate pe cugetare şi sens, omul se întoarce la spirit. Oricât de departe de originea sa va fi fost azvârlit în rătăcirile sale, necesare pentru a-şi lua în stăpânire propria sa sine, această *singură* legătură spirituală i-a rămas: vorbirea. Oricum se va fi desprins din Marele Tot, pentru a se cufunda în mască, în subiectivitate, oricât de mult se va fi simţit stăpânul naturii: nici o limbă artificială din lume, esperanto, volapük, nu-i va putea dovedi vreodată că el este în stare să creeze o limbă. El nu poate decât să experimenteze folosind elementele care i-au fost date deja. Dacă se adânceşte în acest mister, va găsi calea înapoi, spre spirit. Din acest motiv – pentru că vorbirea este o entitate care creează în mod viu – ne atinge atât de negrăit de dureros, atât de profund neartistic, faptul că în epoca actuală, a prostului gust, din iniţialele anumitor complexe de cuvinte sunt construite nişte cuvinte din lemn, din care spiritul a fost alungat. Ele ne rânjesc asemenea unor schelete care-şi mişcă încoace şi încolo oasele descărnate. Deja omiterea silabelor finale, care în limbile de lemn, ce se osifică treptat, devine din ce în ce mai mult un obicei, ne atinge ca pri-veliştea unui braţ sau picior amputat. Şi cu atât mai mult, când într-o limbă vie, tânără încă, nedezvoltată pe deplin, diavolul îşi face de

cap, creând monştrii lingvistici, compuşi ca la jocul de puzzle, din silabe rupte de la începutul celor mai diferite cuvinte – neologisme, în cele mai dese cazuri –, cum se întâmplă acum în Rusia sovietică. Dintr-un asemenea monstru lingvistic ne întâmpină un rânjet satanic, o lance ucigaşă. Poporul în sufletul căruia este înfiptă această lance, seamănă cu Amfortas cel suferind, care trebuie să bolească mereu, până când se apropie salvatorul său, cu puterea vindecătoare a lancei. Parsifal a dus lancea salvatoare înapoi, în cetatea Graalului, pe care o furase Klingsor ameninţând s-o nimicească. Nouă, salvatorul ne-a venit în persoana lui Rudolf Steiner, care ne redă puterea vindecătoare şi acţiunea magică a cuvântului, care ne închid rănile cu radiaţia săgeţii solare, cu aruncătura lancei, prin cuvânt.

Când va veni ziua care ne va restitui simţul de a sesiza forţele vindecătoare şi magice ale cuvântului, tălăzuirea spiritualităţii, care se deschid sub el, luând amploare? A trăi în respiraţie, a modela respiraţia, a plăsmui forme în aer cu dalta respiraţiei şi a simţi tremurul, vibraţiile fine ale substanţei aeriene şi eterice, ale tonurilor şi subtonurilor, ale celor mai subtile intervale, când încep să se facă auzite vocalele alterate (umlaut), care devin transparente pentru spirit: o asemenea activitate creatoare artistică, desfăşurată în materia cea mai subtilă din câte există, este cu adevărat o muncă mai nobilă decât aceea de a da drumul afectelor umane, sub forma unor sunete apropiate de cele scoase de animale – obicei care domneşte azi prea adeseori pe scenă. Cât timp nu se va face distincţie între spiritualitate şi patosul gol, încă n-a fost deschisă calea ce duce, prin cuvânt, spre salvarea artei şi a ceea ce este mai bun în om. Imponderabilele care intră în considerare aici trebuie ridicate în conştienţă.

Germanul nu are nici o altă posibilitate de a-şi aduce la îndeplinire misiunea în cadrul evoluţiei lumii, decât pe aceea de a ridica şi pe tărâmul artei în conştienţa eului ceea ce alte popoare au mai putut face în mod instinctiv. Când actorii germani s-au apucat să copieze stilul elegant, bazat pe tradiţie, al francezilor, cu timpul au devenit patetici şi găunoşi. Când s-au unit cu naturalismul epocii actuale, li s-a întâmplat altceva: din cauza temeiniciei cu care au făcut-o, au alunecat treptat în sfera subumanului: mai întâi animal, apoi gramofon. Prin iluminarea conştienţei, pentru noi învie cunoaşterea legilor ce stau la baza vorbirii, fără a se fi revelat încă, facultatea de a le mânui, şi prin aceasta – dacă există suficient talent artistic – posibilitatea de a învinge ce este fals în patos şi de a face să învie o spiritualitate reală. Adevăr real – nu copie a accidentalului, în care nu există veridicitate; adevăr, care constă în sesizarea realului, care trebuie să constituie curentul subteran pe care accidentalul nu face decât mici vălurele şi care corespunde unei linii artistice care nu are voie să se rupă niciodată şi nu are voie vreodată, în elanul mişcării ei, să se îndepărteze de tendinţa voirii sale. Fiindcă vorbirea e mişcare în permanentă curgere, bazată pe muzicalitate interioară, învăluită în vraja unor imagini pline de culoare şi modelate plastic.

Dacă noi considerăm că vorbirea este doar un mijloc de comunicare, învelişul unui conţinut intelectualist, o ucidem din punct de vedere artistic. O ucidem bucată cu bucată, prin faptul că o adaptăm exclusiv intelectului nostru, în loc să facem în aşa fel încât intelectul să fie străluminat de ea. Atunci viaţa sunetelor ei se desfăşoară, cenuşie pe un fond cenuşiu, în loc să se aprindă multicoloră, în refracţie de raze diamantine – şi ritmurile, melodiile ei, formele plastice ale contururilor ei,

arhitectonica forţelor ei ce tind spre diferite direcţii, pasul ei răsunător sau cu metrica potolită, cadenţele ei mândre, linia care uneşte şi iar dezleagă totul şi se învârtejeşte printre forme – până când mişcarea, intensificându-se devine dans dionisiac, ori alunecă, în horă apolinică, luminoasă şi limpede… Toate acestea sunt, pentru cei mai mulţi dintre contemporanii noştri, nişte lumi moarte; dar sunt viaţă şi bogăţie pentru cei ce deţin cheia izvoarelor.

Cartea de faţă vrea să dea o cheie. Oare va fi recunoscut în ea Regele Spirit, cel care o redă vieţii pe frumoasa Lilie? (Personaj din basmul lui Goethe. n.t.) Ori chipul batjocoritor al satirului va bara drumul spre ea? – Dar şi satirul se lasă convertit şi se ia la întrecere, întruchipat în Marsyas, cu lâna lui Apollo. Să căutăm, deci, aceste căi, pe care grecul le avea în sânge, care-i erau dictate de corpul său eteric, să le căutăm din nou, în mod conştient, să le facem iar accesibile oamenilor, spre a putea să dăm mai departe comoara găsită, drept bun al cunoaşterii şi drept izvor de regenerare.

Şi să nu ne temem de recele cuvânt: conştienţă. El nu ucide arta. Îi dă profunzime, ridicând-o pe treapta eului, eliberând-o de cătuşele subiectivităţii, care-i aşterne pe chip o mască. Nu e nevoie decât să o îndreptăm, percepând, spre ceea ce, parcă, ne cuprinde cu braţe de foc, ne scoate din noi înşine. În focul acestei trăiri se întâmplă ceva, se formează ceva – şi se volatilizează iarăşi. Dacă e să fixăm acest ceva, să-l reţinem, să-l transformăm în bun nepieritor, trebuie să ne fie clar ce se petrece aici; trebuie să-l privim, apoi să-l separăm de noi, să-l punem în faţa noastră, să-l cunoaştem. După ce l-am cunoscut, îl recăpătăm sub o formă nouă, fiindcă vine spre noi ca ceva liber, independent, obiectivat. Se umple de bogăţia unor

lumi obiective, faţă de care viaţa noastră sufletească subiectivă nu e, totuşi, decât un domeniu foarte limitat.

Această viaţă sufletească subiectivă îi pare monotonă celui care a auzit curgând şi susurând bogăţia infinită a unor lumi obiective. Pe acestea vrea el să le trăiască, redate în mod nemijlocit într-o formă artistică, nu voalate de un colorit sufletesc personal – care caută să se impună cu tot dinadinsul în cazul anumitor roluri. Aşa ceva poate avea o îndreptăţire, nu însă când e vorba de poezii, fiindcă până şi dispoziţia estompată a unei poezii lirice o găsim mai uşor dacă lăsăm poezia să vorbească prin ea însăşi, prin elementele sale, prin ritmul şi sunetele în care se varsă conţinutul, decât prin părţile moi ale muşchilor inimii, sau din nervii sensibilizaţi într-un mod mai mult sau mai puţin maladiv. Aici se află punctul pornind de la care ne putem apropia de înţelegerea a ceea ce se vrea prin arta modelării vorbirii. Vieţuirea acţiunii sunetelor în mediul aerului, a respiraţiei ce se revarsă în afară, după ce s-a lucrat în direcţia stăpânirii proceselor de formare a sunetelor, a pregătirii pentru rostirea sunetelor, în mod corespunzător cu legităţile şi cerinţele organelor vorbirii, după ce toate acestea au devenit eveniment concret şi – realizare. E auzul a cărui finețe a fost dezvoltată foarte mult, ca să poată percepe intervalele dintre sunete, nuanţele timbrale, care, de exemplu, nu pot fi deloc ascendente, luminându-se, întinerind, atunci când linia cuvintelor, curba sufletească o ia în jos; acea linie sprijinită pe mişcare, care dă cuvântului, versului, strofei elanul lor; linia artistică, care e factorul stimulator, care impulsionează şi înflăcărează, care e inspirat din spirit, care e captat de eul înzestrat pentru artă. Ea nu are voie să încremenească niciodată. Nici în timpul pauzelor, al pauzelor atât de neapărat necesare, pe care trebuie să le modeleze şi în contact cu care,

recufundându-se în spirit, îşi ia elan nou. Prin permanenta cufundare în propriul spirit, mişcarea conţinută în linie este ucisă – predomină exclusiv linia autocontemplării pe care o cunoaştem atât de bine la Narcis. Oricum, există ceva nobil la Narcis, chiar dacă el se scufundă în admirarea propriei sale fiinţe; cel puţin, el e frumos. Azi a fi frumos nu este suficient – şi nici măcar frumuseţea nobilă – aşa ceva nu incită. Urâtul e, fără îndoială, mai picant; nervii suprasaturaţi ori supraexcitaţi au nevoie să fie biciuiţi; nici chiar cel suferind de o tuberculoză interesantă, dacă e doar ceva cu colorit melancolic, nu mai satisface – trebuie să fie, ceva care să se apropie de cretinism. Se simte nevoia de idioţenie sau de ceea ce provine din viaţa popoarelor primitive. Pentru fabricarea condimentelor picante, spectatorii îl savurează pe muribundul ce urlă răguşit – nu-i mai interesează cel ce se stinge în sunete plăcute. Ei se bucură dacă li se oferă ceva subsenzorial – demonic, provenit tot de la popoarele primitive.

Vi se pare că ceea ce spun e prea critic? Din păcate, e o realitate. Cine n-o vede, dovedeşte că vrea să-şi închidă ochii în faţa ei. Sau să fii atât de tocit sufleteşte încât să nu mai simţi lucrurile care au ajuns la această treaptă de decadenţă. În acest caz, cultura noastră a murit. Dar chemarea la schimbarea direcţiei se aude foarte tare; dorul de a găsi pământ nou, dorul de lumină, simplitate şi însănătoşire, dorul de a găsi un punct de sprijin sigur în abis.

Mişcarea antroposofică, venită în întâmpinarea foamei de spirit şi eliberare a oamenilor, foamei de rezolvare a enigmelor lumii, s-a văzut pusă şi în faţa unor oameni care sufereau greu din cauza a ceea ce este viaţa de teatru din epoca modernă, care nu găseau nicăieri un răspuns satisfăcător la întrebările ce-i chinuiau pe tărâmul

artei lor. Ei au venit cu problemele şi cu necazurile lor la Rudolf Steiner, cel care dădea ajutor pretutindeni. I-a ajutat şi pe ei. Bineînţeles, au fost nevoiţi să aştepte mult timp, până când au primit cursul de artă dramatică dorit, pe care-l oferim în această carte sub formă tipărită; fiindcă vremurile erau grele şi cereau rezolvarea şi mai imperios necesară a altor probleme. Dar Rudolf Steiner vedea în artă un factor de salvare a omenirii de o valoare inestimabilă. În jurul său şi sub îndrumarea sa se lucrase necontenit în sensul creării şi cultivării unor germeni de viitor şi pe tărâmul artei. De la începutul şi până la sfârşitul activităţii sale social-spirituale, totul e străbătut de această străduinţă, al cărei fir nu s-a rupt niciodată şi care şi-a creat, sub forma euritmiei, un nou impuls artistic, capabil să vivifieze şi să fertilizeze toate celelalte arte. Încă în ultima perioadă a activităţii sale el a ţinut – pe lângă multe altele – acest curs de modelare a vorbirii şi artă dramatică, la care au apărut atât de mulţi oameni dornici să-l audieze, încât el n-a putut fi limitat la actori. Poate că, dacă s-ar fi întâmplat aşa, cursul ar fi luat un caracter puţin diferit; aşa, el a dobândit suflarea largă care străbate întreaga omenire. La început, din motive deosebite, au fost admişi câţiva solicitanţi, cu titlu de excepţie; pe urmă, puhoiul n-a mai putut fi stăvilit.

M-am hotărât să editez acest curs sub forma în care textul a fost rostit. Rudolf Steiner nu se mai află printre noi, iar elevii săi simt nevoia intensă de a păstra cuvântul său în toată prospeţimea şi concreteţea în care a fost rostit. El n-a fost conceput în aşa fel încât să poată fi tipărit, iar în stenograme există unele omisiuni. Totuşi, eu trimit în lume cartea în această variantă, fiindcă lumea are nevoie de ea. Au apărut deja unele cărţi [Nota 90] în care se fac căutări în direcţia problemelor discutate aici; oamenii duc dorul

idealului şi se luptă să-l găsească. Doar că nu ştiu căile ce duc spre ţel.

Mulţi vor fi înclinaţi să întoarcă spatele acestei căi, din cauză că ea porneşte de la o anumită concepţie despre lume şi chiar foloseşte terminologia ei. Se crede aşa: arta şi concepţia despre lume sunt incompatibile una cu alta. Totuşi, în perioada ei de înflorire, orice artă a avut drept conţinut o concepţie despre lume. Acest conţinut este esenţialul. Dacă e să înţelegem ce ne-a fost dat în acest curs de modelarea vorbirii şi artă dramatică, trebuie să ne adâncim în conţinutul lumii, care zace ascuns în dosul aparenţei senzoriale. Dacă e să folosim din plin, în activitatea practică, ceea ce ne-a fost oferit, trebuie să vieţuim acest conţinut cosmic. Dacă nu aruncăm între el şi noi prejudecăţile noastre şi ura noastră, îl vom vieţui cu siguranţă, căci sunetele articulate sunt nişte soli spirituali, iar respiraţia este substanţă din substanţa zeilor. Arta dramatică însăşi s-a născut din misterii şi ea ne poate conduce înapoi, spre acestea.

Cartea de faţă va fi urmată în curând de o a doua [Nota 91], care constituie temelia a ceea ce a fost prezentat în aceste conferinţe. Ea va oferi diferite îndrumări practice, exerciţii de vorbire, o cale metodică bine structurată, pe care se poate ajunge într-o linie destul de dreaptă la ţel: stăpânirea artei modelării vorbirii şi a stilului. Cartea va fi, în esenţă, ceea ce mi-a fost îngăduit să ofer, sub o formă cam comprimată, în cadrul câtorva ore de exerciţii practice, care au precedat conferinţele. Şi aceste exerciţii de vorbire, prin care participanţii s-au străduit să aplice în mod concret cele auzite, ne-au fost date de Rudolf Steiner cu alte ocazii, la care el a adăugat diferite explicaţii şi sfaturi, prin care multe dintre cursurile ţinute de mine s-au umplut de viaţă. Toate acestea constituie, împreună cu

cartea de faţă, un tot unitar şi oferă o imagine de ansamblu a ceea ce poate lua locul metodelor fiziologic-mecaniciste, spre a elibera iarăşi în om forţele, ce ţâşnesc mereu vii, ale vorbirii şi a le ridica pe treapta de artă.

Dornach, 27 februarie 1926

Cuvânt înainte la ediţia a II-a

Mişcarea antroposofică întemeiată de Rudolf Steiner, care vrea să iasă în întâmpinarea strigătului de dor după spirit al oamenilor, de dor după eliberarea din cătuşele unui materialism pustiitor pentru suflete, de dor după dezlegarea misterelor lumii, s-a aflat pusă în faţa unor oameni care sufereau profund din cauza a ceea ce e viaţa de teatru din epoca modernă şi care nu găseau nicăieri un răspuns satisfăcător la întrebările chinuitoare din sfera artei lor şi a năzuinţei lor spre cunoaştere. S-au dus cu problemele şi cu necazurile lor la Rudolf Steiner, cel care dădea ajutor pretutindeni; el a ţinut pentru toţi aceşti oameni conferinţele despre modelarea vorbirii şi arta dramatică, pe care le reeditãm prin această carte, deoarece prima ediţie s-a epuizat de mult timp. Acei actori, căutători de noi drumuri, au fost nevoiţi să aştepte multă vreme fiindcă epoca întunecată cerea prelucrarea unor probleme şi mai acute. Totuşi, Rudolf Steiner a văzut în acest curs un mijloc de salvare a omenirii şi de însănătoşire sufletească de o valoare inestimabilă. El s-a străduit fără încetare să creeze şi să cultive asemenea germeni de viitori eliberatori şi pentru acest domeniu de activitate. De la începutul şi până la sfârşitul activităţii sale spiritual-sociale, totul este străbătut de acest fir roşu [Nota 92], care nu s-a rupt niciodată şi care în dramele-mister scrise de el şi-a găsit un punct culminant. Sub forma euritmiei el a dat un nou

impuls în domeniul artei, în care trăieşte forţa de a vivifia şi fertiliza toate celelalte ramuri ale artei. Chiar şi în ultima perioadă a activităţii sale, încărcate de muncă, Rudolf Steiner a ţinut, pe lângă multe altele, şi cursul de modelarea vorbirii şi artă dramatică, la care afluxul de oameni a fost atât de mare încât n-au putut fi admişi exclusiv actori, cum fusese intenţia iniţială. După ce, la rugăminţile arzătoare ale câtorva oameni sosiţi la Dornach, ne-am declarat de acord ca ei să participe în mod excepţional, puhoiul de vizitatori în curând n-a mai putut fi oprit. Poate că, dacă s-ar fi rămas la intenţia iniţială, cursul ar fi luat un caracter puţin diferit, mai de specialitate; dar aşa, i-a fost integrată pe lângă profunzime şi anvergura unei probleme ce priveşte întreaga omenire, iar unele fenomene caracteristice epocii au fost incluse, sub o formă umoristică, în acest mare ansamblu.

Deşi stenogramele luate la aceste conferinţe nu sunt excelente şi se simte prezenţa unor lacune, s-a ivit nevoia arzătoare de a le avea în faţa ochilor sub formă de carte tipărită spre a se putea lucra în mod concret la prelucrarea impulsurilor primite. Şi, odată ce am luat această hotărâre, a apărut şi nevoia de a păstra cuvântul rostit în întreaga prospeţime şi concreteţe în care l-am auzit atunci, cu toate că eram conştienţi de faptul că ar fi trebuit să i se dea o altă formă, dacă ar fi existat intenţia ca acest curs să fie redat în scris. Rugăm cititorul să-şi aducă aminte că asemenea cuvinte, care sunt rostite într-un cerc de prieteni, se formulează pornindu-se de la situaţia dată şi că ele trebuie să ţină seama de dispoziţiile sufleteşti care trăiesc în auditori, ca şi de întrebările lor nerostite.

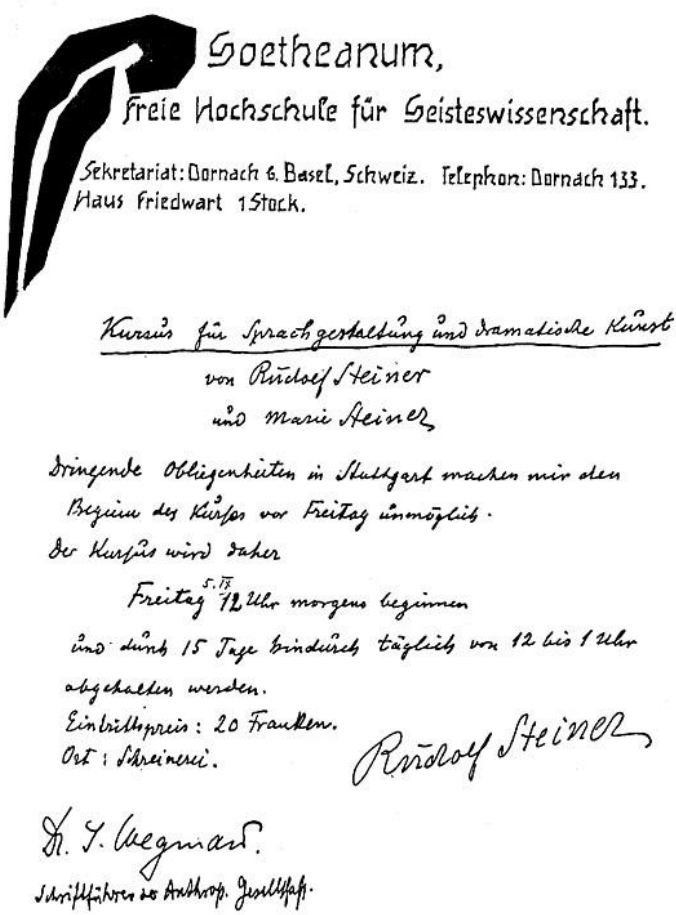
Mulţi vor fi înclinaţi să respingă impulsurile date aici, din cauză că la baza lor se află o anumită concepţie despre lume – şi doar aşa ceva e de dispreţuit. Chiar şi

terminologia ei e folosită adeseori. Este necesar, deci, ca cititorul să-şi formeze o imagine despre alcătuirea fiinţei umane, ca trup, suflet şi spirit. El va trebui să studieze aceste lucruri. Există o bogată bibliografie care-i stă la dispoziţie. Pe lângă lucrările strict spiritual-ştiinţifice ale lui Rudolf Steiner [Nota 93], pot fi folosite în special scrierile sale pedagogice. Azi oamenii cred aşa: arta şi concepţia despre lume sunt incompatibile între ele. Totuşi, în perioada ei de înflorire, orice artă a avut conţinutul viu al unei concepţii despre lume. Acest conţinut este esenţialul, dacă e să fie depăşite fenomenele de decadenţă ale unei culturi agonizante. Ca să înţelegem ce ne-a fost dăruit prin acest curs de modelarea vorbirii şi artă dramatică, trebuie să ne putem adânci în spiritualitatea concretă a lumii, care se ascunde în dosul apariţiei senzoriale. Şi dacă e să transpunem în practică ceea ce ne-a fost oferit aici, trebuie să vieţuim acest conţinut al lumii. Nu e voie ca, aici, prejudecăţile noastre şi ura împotriva spiritului, născute din frică, să ne bareze drumurile. Dacă ne păstrăm o privire liberă, limpede, vom putea vieţui sunetele vorbirii drept maeştri divini, iar respiraţia drept substanţă cosmică, activă din punct de vedere sufletesc, care lucrează în noi. Ele sunt materialele şi uneltele artistului modelator de vorbire. Prin ele, acesta se simte înrădăcinat în spirit şi poate urmări căile spiritului cufundat în materie şi în istoria lumii. Vede cum, într-un trecut îndepărtat, arta dramatică se naşte din misterii, o vede formând sufletele umane, umplându-le, trezindu-le din somn şi purificându-le, pierzându-se apoi în defileele joase ale civilizaţiei….şi, îşi dă seama fortificat sufleteşte şi trezit în eul său, datorită darurilor şi cuceririlor aduse de nişte epoci îndelungate de evoluţie, că lui îi revine sarcina

de a o reda misteriilor. Străfundurile tainice ale vorbirii, care se dezvăluie treptat, îi arată drumul.

Dornach, septembrie 1941

Anunţarea cursului, scrisă de Rudolf Steiner
Dornach, 23 septembrie 1924


Goetheanum,
Freie Hochschule für Geisteswissenschaft.
Sekretariat: Dornach b. Basel, Schweiz. Telephon: Dornach 133.
Haus Friedwart 1 Stock.

Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst
von Rudolf Steiner
und Marie Steiner

Dringende Obliegenheiten in Stuttgart machen mir den Beginn des Kurses vor Freitag unmöglich.
Der Kursus wird daher
Freitag 5. IX 12 Uhr morgens beginnen
und durch 15 Tage hindurch täglich von 12 bis 1 Uhr abgehalten werden.
Eintrittspreis: 20 Franken.
Ort: Schreinerei.
Rudolf Steiner

M. Y. Wegman
Schriftführerin der Anthrop. Gesellschaft.

Goetheanum

Şcoală Superioară Liberă de Ştiinţă Spirituală
Secretariat: Dornach / Basel, Elveţia, Tel. Dornach 133
Casa Friedwart, et. I

Cursul de modelarea vorbirii şi artă dramatică
prezentat de Rudolf Steiner
şi Marie Steiner

Nişte îndatoriri presante din Stuttgart mă pun în imposibilitatea de a
începe cursul înainte de ziua de vineri.
De aceea, cursul va fi ţinut
cu începere de vineri, 5 IX, ora 12 a.m. şi zilnic între orele 12-1,
timp de 15 zile.

Preţul biletului de intrare: 20 SF
Locul: Atelierul de tâmplărie
Rudolf Steiner

Dr. I. Wegman
Secretara Societăţii Antroposofice

Anunţ pe tabla neagră de la atelierul de tâmplărie din Dornach

INDICAȚII

Marie Steiner, împreună cu care Rudolf Steiner a ţinut acest curs, a scris în septembrie 1926 că Rudolf Steiner a vrut „încă pe patul de boală să revadă aceste conferinţe, spre a le da tiparului. Dar n-a mai putut face acest lucru." Apoi, în aprilie 1926, a apărut prima ediţie sub formă de carte a cursului de artă dramatică, aşa cum este numit el în general, urmată, în septembrie 1941, de o a doua ediţie. Astfel, una dintre ultimele dorinţe ale lui Rudolf Steiner a fost aceea ca aceste conferinţe să fie editate. La 9 noiembrie 1924 el aminteşte într-o scrisoare adresată, de pe patul de boală,[1] Mariei Steiner: „Printre cărţile pe care le-am răsfoit acum – dar în acest caz, într-adevăr, numai le-am răsfoit – se află şi cartea „Teatrul extatic" de [Felix] Emmel, [2] cu scrisoarea doamnei Dumont. E ceva interesant. Atâta doar că întreaga carte e numai un ţipăt, sau cel mult două ţipete, cauzat de decadenţa teatrului actual şi încă unul, care cere ca situaţia să se schimbe. Dar nimic nu se schimbă dacă trimiţi spre lume un strigăt de jale şi apelezi la un extaz instinctiv. Ci trebuie clădit podul care conduce spre înţelegerea aspectelor divin-cosmice din vorbire, gestică şi amenajarea scenei, aşa cum s-a încercat în cursul meu de artă dramatică." Aceste cuvinte arată că de-a lungul întregii sale vieţi şi până în ultima clipă, problemele teatrului modern erau foarte

[1] „Rudolf Steiner – Marie Steiner von Sivers, corespondenţe şi documente din anii 1901-1925", GA 262

[2] În anul 1919 au fost date primele exerciţii de vorbire. V. „Methodik und Wesen der Sprachgestaltung" (***Metodica și ființa modelării vorbirii***. *Expuneri din cadrul cursurilor, articole, notițe de la seminarii și conferințe, între 1919-1924*). GA 280

aproape de inima lui Rudolf Steiner, „pentru că eu privesc în viaţă această chestiune cu iubire şi respect", aşa cum se exprimă, sintetizând, în fraza de încheiere a ultimei conferinţe din 23 septembrie 1924.

Cursul a fost precedat de cinci ore dedicate exerciţiilor, ore ţinute de Marie Steiner cu cele câteva sute de auditori care aşteptau începerea cursului, în timp ce Rudolf Steiner era nevoit să mai rămână câteva zile în Stuttgart, după călătoria făcută în Anglia. Aceste ore i-au introdus pe cursanţi direct în munca ce fusese deja începută, de mai mulţi ani, de către diverse grupuri sau persoane: exersarea indicaţiilor date pentru modelarea vorbirii. [3] Dar şi în legătură cu interpretarea operelor de artă dramatică Rudolf Steiner explicase unele lucruri, cu ocazia răspunsurilor date la întrebările ce-i fuseseră adresate în aprilie 1921, în cadrul celui de al doilea curs al Şcolii Superioare de Ştiinţă Spirituală, de către grupul lui Haaß – Berkov. Răspunsurile de atunci au fost aşezate la începutul cărţii de faţă.

La pregătirea ediţiei a 3-a textul a putut fi comparat cu stenograma şi corectat şi completat în multe locuri. În cadrul notelor finale, acolo unde este cazul, se relatează întâmplările despre care nu se mai poate presupune că sunt cunoscute. Trebuie să mai subliniem aici faptul că, aşa cum a arătat în conferinţa sa inaugurală, Rudolf Steiner a vrut iniţial să ţină cursul exclusiv pentru oamenii de teatru. Dar afluenţa mare de participanţi şi-a pus apoi amprenta asupra felului cum au decurs conferinţele, iar în ceea ce

[3] *Lucrările lui Rudolf Steiner*, apărute în Ediția Operelor Complete, sunt date în cadrul „indicațiilor" prin numărul bibliografic respectiv. Vezi și tabelul de ansamblu de la sfârșitul volumului.

privește terminologia, a fost necesar să se țină seama de auditoriul special care se formase.

Drept bază pentru întocmirea listei de persoane și denumiri s-a folosit un „Indice de nume proprii și de termeni", întocmit cu mulți ani în urmă de H.O. Proskaner și pus la dispoziție de acesta cu cea mai mare amabilitate.

Răspuns la întrebări: A avut loc după cel e al doilea Curs superior de Antroposofie, ținut la Goetheanum între 3-10 aprilie 1921. Gottfried Haass-Berkov a luat parte la acest curs, împreună cu trupa sa. Membrii trupei lui Haass Berkov lucraseră pe baza diferitelor cursuri ținute de D-na Marie Steiner cu începere din anul 1919. Problemele referitoare la arta dramatică s-au născut din munca lor. Foaia de hârtie pe care fuseseră notate cele 7 întrebări s-a găsit în arhivă și ea a putut fi depistată cu ajutorul d-lui Dr. G. Jacobi din Hanovra, care participase la acel curs și redactase întrebările. Rudolf Steiner și-a notat, în legătură cu primele trei întrebări, următoarele:

la 1 = a te situa deasupra

la 2 = a putea face mult

la 3 = numai să nu se reprezinte drame lipsite de viață

1. *în mica scriere*: „Prigoana împotriva Goetheanum-ului", Arlesheim 1920. Partea I: Conferință de Dr. Rudolf Steiner „Adevărul despre antroposofie și apărarea ei împotriva neadevărului"; partea a II-a: „O descriere conformă cu actele, făcută de dr. Roman Boos, a prigoanei împotriva Goetheanumului".

2. *Edouard Schüré*, 1841–1929. „Copiii lui Lucifer", Dornach 1955, tradusă din limba franceză de Marie Steiner și transpusă în ritm liber de Rudolf Steiner.

3. *în numărul următor al revistei „Die Drei"*: Caietul 1, anul 1. Ciclul de 9 conferințe poartă titlul ***Orientul în***

lumina Occidentului. *Copiii lui Lucifer şi fraţii lui Christos* (9 conferinţe şi o cuvântare, München 1909), GA 113

4. *propriile mele drame-mister*: „Vier Mysterien dramen" (***Patru drame-misterii***) (1910–13).

5. *Ernst Uehli*, 1875–1959. Profesor la Şcoala Liberă Waldorf din Stuttgart, editor al revistei lunare „Die Drei" şi membru în Consiliul de conducere al Societăţii Antroposofice din Germania.

6. *inconştienţa lui Goethe*: Comp. „Die Annalen der Tag – und Jahreshefte" din 1803, în care Goethe scrie referitor la orele ţinute cu doi elevi din şcoala de actorie: „...am început cu ei nişte didascalii temeinice, dezvoltându-mi şi mie arta lor din elementele cele mai simple şi avansând treptat în studiu, pe baza progreselor făcute de cei doi învăţăcei, astfel încât mi-a devenit mie însumi mai limpede o treabă căreia până atunci mă dăruisem în mod mai mult instinctiv. Gramatica pe care mi-am dezvoltat-o, am urmărit-o apoi împreună cu mai mulţi tineri actori; câteva din toate acestea s-au păstrat sub o formă scrisă." Reguli pentru actori.

7. *„Borowsky, Heck!"*: Aluzie la humoresca „Die Behvde" de Christian Morgenstern, care era reprezantată pe atunci deseori sub formă euritmică.

8. *Joh. Froitzheim*, născut în 1847, profesor de istorie şi de istoria literaturii. Comp. „Friederike von Sessenheim", conform cu izvoarele istorice. 1893, Gotha, Fr. A. Perthes.

9. *Joseph Lewinski*, 1835–1907, actor, excelent interpret de caractere [dramatice], a fost angajat de Heinrich Lambe la Wiener Burgtheater, pe scena căruia a jucat până în 1906.

10. *cum violonistul îşi cunoaşte vioara sa*: Comp. Ernst Ginsberg „Abschied" [Bun-rămas], Arche-Velag 1965,

capitolul „Punerea sub tutelă a actorului”. La sfârşitul vieţii sale, în această carte, Ginsberg nu exprimă doar gândul exprimat aici de Rudolf Steiner, ci el cere ca, la fel cum această cerinţă există faţă de muzician, actorul să aibă o „partitură a piesei”. Vezi expunerile de la p. 215 ș.u.

11. *Aristotel*, 384-322 î.Chr., comp. şi expunerile lui Rudolf Steiner despre arta fizionomiei, în conferinţa din 15 ian. 1918, în „Wesen und Bedeutung der illustrativen Kunst”

12. *Ulrich von Wilamowitz- Mollendorff*, 1848-1931, profesor de lingvistică.

13. *Hermann Grimm*, 1828-1901, s-a ocupat de istoria culturii. În „Heinrich von Treitschkes”, „Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte”

14. *Henrik Ibsen*, 1828–1906, dramaturg norvegian, comp. Rudolf Steiner ***Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900***, GA 29.

15. *August Strindberg*, 1849–1912, scriitor suedez.

16. *Hermann Bahr*, 1863–1934. Nu s-a putut afla despre ce conferinţă a lui Bahr e vorba aici.

17. *folosim muzica*: Comp. compoziţiile lui Adolf Arenson, create pe baza indicaţiilor date de Rudolf Steiner pentru Dramele-mister. Reducţie pentru pian de L. Mouravieff, Paris, Ed. Freies Geistesleben, Stuttgart.

18. *pentru a se dezvolta simţul mişcării proprii*: Comp. conferinţa din 28 oct 1909, Berlin, „Das Wesen der Kunste”, în vol. ***Artă și cunoașterea artei***, GA 271.

19. *Maurice Maeterlinck*, 1862–1949, poet şi scriitor belgian. „L ‘Intruse” [Intrusul] în germană de Otto Erich Hartleben, Berlin 1898. Comp. ***Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie. 1889-1900***, GA 29.

20. *Max Burckhard*, 1854–1912, scriitor austriac, director la Burgtheater. „Die Bürgermeisterwahl. Eine ländliche Komödie", Viena 1897. Comp. ***Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie. 1889-1900***, GA 29.

21. *Juliana Déry*, 1864–1899, scriitoare de origine maghiară. „Cele şapte vaci slabe" 1896.

22. *în Societatea Teatrală*: Comp. „Mein Lebensgang" [***Viaţa mea***] (1923-25), cap. XXV, GA 28.

23. *Karl Julius Schröer*, 1825–1900, profesor la Şcoala Tehnică Superioară din Viena; scriitor, dialectolog şi istoric literar.

24. *Curs de arta vorbirii*: Notiţele cu adevărat lacunare din timpul cursului au putut fi refăcute pe baza stenogramelor luate de d-na Helene Finckh, Dr. Otto Wienner şi de editorul volumului de faţă. Cursul a avut loc în sala arhiplină de la Atelierul de tâmplărie. D-na Dr. Steiner şedea pe scenă, iar actorii erau risipiţi prin sală. – Cu aceştia ea făcuse mai ales exerciţii practice. Ea făcea recitarea – model, iar ceilalţi rosteau după ea exerciţiul. Din cauză că nu toţi participanţii erau familiarizaţi cu exerciţiile, au apărut, în orice caz, şi surprize, care au declanşat adeseori ilaritate în rândurile celorlalţi cursanţi. Dintre corecturi, din păcate, nu s-a păstrat nimic; azi, fără îndoială, am fi putut învăţa multe din ele. Acesta a fost ultimul curs de arta vorbirii pe care l-a ţinut Marie Steiner. După moartea lui Rudolf Steiner ea a lucrat apoi în mod sistematic cu elevii ei în actorie, la fel cum făcuse înainte cu euritmistele.

25. *Stephane Mallarmé*, 1842–1898.

26. *„Cântă, o, muză...."*: Începutul „Iliadei" lui Homer. Comp. ***Arta recitării şi declamaţiei.*** *Conferinţe, cuvântări, seminar, 1912–1928*, GA 281, conferinţa a 2-a, Dornach, 6.10.1920.

27. *Empuse*: Personaj din Noaptea clasică a Valpurgiei, „Faust", partea a II-a.

28. *„Hoch klingt das Lied ..."*: Baladă de G. A. Bürger.

29. *câteva persoane*: Claus Clausen. Edwin Fröbose. Max Gümbel-Scheling. Gottfried Haaß-Berkoow. Georg Kugelmann. Otto Wiemer. – Au venit la Rudolf Steiner, de asemenea, şi unii cântăreţi vocali. În timpul Cursului de Artă Dramatică Rudolf Steiner a promis să ţină în anul 1925 şi un curs de cânt vocal. Moartea sa a făcut imposibilă ţinerea acestui curs.

30. *prin diferitele cursuri*: Vezi ***Metodica şi fiinţa modelării vorbirii*** (Expuneri din cadrul cursurilor, articole, notiţe de la seminarii şi conferinţe, între 1919–1924). GA 280.

31. *Câteva grupe de oameni*: Trupa lui Haaß-Berkov, pe atunci în Gelsenkirchen, unde Gottfried Haaß-Berkov era intendent al teatrului din oraş şi care a venit, apoi, cu o parte a ansamblului său, la Cursul de Artă Dramatică. – „Neukünstlerische Bühnenspiele" Rostock, sub conducerea lui Georg Kugelmann. Întreaga trupă a venit la cursul din Dornach.

32. *din anul 1912, arta euritmiei*: Vezi ***Die Entstheung und Entwickelung der Eurythmie*** (Curs în Bottmingen 1912 şi în Dornach 1915. Cuvântări, programe, anunţuri şi articole.) GA 277a.

33. *o trupă de actori ambulanţi*: Aceasta a fost ideea iniţială. Când, spre sfârşitul cursului, nişte membri ai ansamblului Haaß-Berkov au arătat în faţa d-lui Dr. Rudolf Steiner şi a d-nei Marie Steiner, pe scena atelierului de tâmplărie, câte ceva din munca lor (fără costum şi fără mască), Rudolf Steiner a spus la sfârşit: „Acum duceţi-vă iarăşi pentru un timp afară, în lume, şi lucraţi, şi dacă o să vă întoarceţi, peste un an, de-abia atunci voi fi bucuros să

repet cu dumneavoastră o piesă de teatru". – Trupa lui Kugelmann reprezentase la Breslau, în timpul activităţilor de la Koberwitz şi Breslau, „Iphigenia" lui Goethe. (Cronica lui Rudolf Steiner în „Nachrichtenblatt" [Foaia informativă], 22 iunie 1924. Vezi ***Die Konstitution der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und der Freien Hochschule für Geisteswissenchaft***, GA 260 a.) După această reprezentaţie Rudolf Steiner a fixat data Cursului de Artă Dramatică şi a invitat trupa la Dornach. Cu câteva zile mai înainte, Otto Wienner avusese o convorbire de lungă durată cu d-na Marie Steiner, la Halle, cu ocazia unei reprezentaţii de euritmie; el i-a arătat necesitatea de a se ţine un asemenea curs, iar d-na Dr. Steiner a promis că se va fixa data pentru începutul lunii septembrie.

34. *aveam bani*: Dat fiind faptul că nu se vedea nici o speranţă de a se înfăptui o reformă fundamentală în cadrul teatrelor germane deja existente, a luat naştere planul de a se întemeia un teatru propriu. Rudolf Steiner nu s-a arătat închis faţă de această idee, din moment ce o serie de artişti ai scenei erau hotărâţi s-o pornească pe acest drum. Până la urmă, toate eforturile lor s-au risipit, şi din cauză că n-au fost găsite mijloacele financiare necesare.

35. *la Berlin a existat un profesor*: Ernst Curtius, 1814–1896, arheolog şi istoric.

36. *traducerii făcute de Voß, din Homer*: făcute de Johann Heinrich Voß, 1751–1826, poet şi traducător.

37. *d-ra Senft*: Emica Mohr-Senft, euritmistă.

38. *Charles Marie Leconte de Lisle*, 1818–1894, poet francez, „Hypatie et Cyrille", scena a III-a.

39. *Johann Gottfried von Herder*, 1744–1803, „Der Cid", cântat după nişte epopei spaniole.

40. *Gotthold Ephraim Lessing*, 1729–1781, „Faust", fragment dramatic; din *Scrisori literare*, scrisoarea a 18-a, 16.2.1759.

41. *în care apare maiorul Tellheim*: În „Minna von Barnhelm sau norocul soldatului", o comedie.

42. *Ernst von Wildenbruch*, 1856–1912, autor de drame naţionale.

43. *Otto Brahm*, 1856–1912, a fost unul dintre întemeietorii „Scenei libere" şi conducătorul Teatrului German din Berlin.

44. *Charlotte Wolter*, 1834–1897, actriţă de frunte la Burgtheater din Viena, din 1874 căsătorită cu contele O' Sullivan.

45. *Schiller a putut găsi o formulare scurtă*: textual: „Prin urmare, adevăratul mister artistic al maestrului constă în faptul că el distruge materia prin formă". – Educarea estetică a omului", scrisoarea a 22-a.

46. *Franz Theodor Kugler*, 1808–1858, poet şi istoric de artă. Din poezia „An der Saale hellem Strande".

47. *Ferdinand Freilingath*, 1810-1876, poet.

48. *Johann Peter Hebel*, 1760-1826, poet, a scris în dialect. Din poezia „Die Überaschung im Garten".

49. *Jean Baptiste Molière*, 1622- 1673, „Misanthrope", Paris 1688.

50. *există o reinhardterie*: Max Reinhardt, 1873–1943, scriitor, regizor şi director de teatru; a pus şi bazele unei şcoli de actorie; a devenit celebru mai ales prin reprezentaţiile pe care le-a dat la Teatrul German din Berlin.

51. *Auguste Wilbrandt-Baudius*, 1845-1937, actriţă la Burgtheater din Viena.

52. *Robert Hamerling*, 1830-1839, „Danton şi Robespierre", tragedie, 1871. În august 1941 piesa a fost

reprezentată integral pe scena atelierului de tâmplărie – din cauză că în timpul războiului scena din Goetheanum fusese închisă – sub conducerea Mariei Steiner.

53. *să se modifice întru câtva formele vechi*: Rudolf Steiner n-a mai putut să dea aceste exerciţii, adaptate pentru omul modern. Comp. „Rudolf Steiner – Marie Steiner-von Sivers. Briefwechsel", Bibl. Nr. 262, Dornach 1967, p. 237 şi 239.

54. *„reinhardteză"*: În 1919 Circul Schumann din Berlin fusese renovat, el a devenit „Sala mare de teatru" a oraşului.

55. *Corona Schröter*, 1751-1802, cântăreaţă, actriţă şi compozitoare. A fost prima care a interpretat-o pe Iphigenia, la Weimar.

56. *celebrelor cuvinte*: „Moartea lui Wallenstein", actul III, scena 18.

57. *Heinrich Laube*, 1806-1884, scriitor; între 1849–1867 director la Burgtheater, Viena.

58. *Alexander Strakosch*, 1846-1909, profesor de artă dramatică şi recitator, în timpul lui Laube, la Viena; mai târziu a activat la Berlin, în şcoala de actorie a lui Reinhardt.

59. *cărţile apărute pe baza ştiinţei actuale*: Această constatare a lui Rudolf Steiner e confirmată şi de lucrarea Dr. Helmuth Pleßner, născut în 1892, profesor la Rijksuniversiteit Groningen, apărută în 1941 în editura A. Francke din Berna, pe tema „Râsul şi plânsul, o cercetare despre limitele comportamentului uman". Expunerea lui Pleßner, care în mod neîndoios nu poate fi considerată superficială, în legătură „doctrina comportamentului uman", în măsura în care acesta se manifestă prin râs şi plâns, ajunge tot numai la concluzia că e vorba aici de o „lume aproape total nedescoperită."

60. *Eleonore Duse*, 1859-11924, celebră actriţă italiană.

61. *Teatrului i s-a dat numele unui ... clasic*: Teatrul Lessing din Berlin, întemeiat în 1888. Întemeietorul şi conducătorul său a fost Oskar Blumenthal, vezi nota 69.

62. *Manifestare de bucurie în rândurile auditorilor*: Dr. Steiner anunţase că acest curs se va desfăşura „de-a lungul a 15 zile". Participanţii, în special oamenii de teatru, erau entuziasmaţi, se gândeau însă şi la faptul că sfârşitul cursului se apropia. De aici uralele cu care a fost întâmpinată vestea: au mai urmat în total 7 ore de curs.

63. *aşa cum a arătat deja Aristotel*: în „Poetica" sa.

64. *în articolul referitor la cursul nostru de arta vorbirii*: Vezi ***Metodică şi fiinţa modelării vorbirii*** GA 280, Ed. 1964, p. 213 ş.u.

65. *să punem în scenă misteriile noastre*: Cele patru drame-mister ale lui Rudolf Steiner au fost prezentate la München, vara, după cum urmează: în 1910 în clădirea teatrului, în 1911 şi 1912 în teatrul din Gärtnerplatz, în 1913 la Volkstheater. Spectacolele începeau la ora 10 dimineaţa şi durau până după-amiaza târziu. Erau reprezentaţii destinate numai membrilor Societăţii Antroposofice.

66. *Franz Schönthan*, 1849-1913, autor dramatic; a scris comedii, în colaborare cu Gustav Kadelburg. *Gustav Kadelburg*, 1852-1925, actor, autor dramatic (comedii).

67. *Otto Brahm*: Vezi trimiterea 44. *Paul Schlenther,* 1854-1916, scriitor şi director de teatru. Fraţii *Heinrich* (1855-1906) şi *Julius Hart* (1859-1930) s-au numărat printre întemeietorii curentului naturalist în literatură.

68. *Oskar Blumenthal*, 1852-1917, scriitor şi director de teatru. Piese scrise în colaborare cu Kadelburg, de ex. „Im weißen Rößl" ş.a.

69. *Paul Lindau*, 1839-1919, scriitor, director de teatru şi critic.

70. *Gerhart Hauptmann*, 1862-1946, scriitor german. „Die Weber" [Ţesătorii], Berlin 1892.

71. *Josef Kainz*, 1858-1810, actor, din 1883 la Teatrul German din Berlin, din 1889 la Burgtheater, Viena.

72. *Aristofan din Atena*, pe la 450–385 î.Chr., a scris comedii.

73. *El spune: veiw*: Aşa stă scris pe tablă şi în caietul de note. Dr. Steiner rostea această silabă accentuând puternic diftongul.

74. *„Cântă, eternule suflet ..."*: Începutul eposului „Messias" de Friederich Goltlieb Klopstock.

75. *Pitagora*, pe la 582–507 î.Chr., filosof grec.

76. *Josef Misson*, 1803-1875. Din cântul I al micii epopei, scrise în dialect „Da Naz, a niederösterreichischer Bauernbui, geht in d`Fremd", Viena, 1850. Comp. şi ***Von Menschenrätsel***, GA 20, Dornach, 1957, p. 125 ş.u.

77. *Dacă se fac exerciţii*: Vezi ***Metodică şi fiinţa modelării vorbirii*** GA 280.

78. *„L'Intruse" de Maetelinck*: Vezi nota 20.

79. *„ker-kerrizează" şi „hardenizează"*: Referire la cei doi critici berlinezi, Alfred Kerr, 1867-1948 şi Maximilian Harden, 1861-1927.

80. *Levysohn*: Dr. fil. Arthur Levysohn.

81. *A. Strakosch*: Vezi nota 58.

82. *H. Laube*: Vezi nota 59.

83. *reprezentaţiile care ne-au fost arătate*: Vezi nota 34. Unul dintre actori a rostit monologul lui „Hamlet".

84. *Emmerich Robert*, 1847-1899, actor şi regizor.

85. *pe urmele lui Lessing*: „Hamburgische Dramaturgie" [Dramaturgie hamburgheză]. Lessing caută să indice nu numai bazele creaţiei dramatice, ale piesei de teatru, ci şi pe acelea ale jocului de scenă, ale interpretării; dar acest din urmă lucru nu i-a fost posibil. De-abia Rudolf Steiner a adus la îndeplinire, prin cursul de faţă, postulatul lui Lessing.

86. *dacă ele ar fi prelucrate*: La scurt timp după încheierea cursului, d-na Dr. Steiner a început deja să lucreze, împreună cu câţiva actori, la Dornach. Boala şi moartea prematură (30.3.1925), l-au împiedicat pe Rudolf Steiner să mai dea nişte indicaţii speciale, aşa cum intenţionase, de ex. în ceea ce priveşte exerciţiile de gimnastică. Comp. trimiterea la p 145. – A început acum o muncă sistematică de formare a artiştilor scenei sub conducerea Mariei Steiner. Cercul celor ce învăţau arta de actor s-a mărit repede. Sarcina cea mai urgentă era aceea de a pregăti spectacolele cu cele patru drame-mister ale lui Rudolf Steiner, pentru festivitatea de inaugurare a noului Goetheanum.

87. *Gottfried Haaß-Berkov*, 1888–1957, actor şi regizor. Reprezentaţiile date de trupa Haaß-Berkov erau cunoscute, în anii 20, mai ales în Germania, pe o arie foarte largă. Spre sfârşitul vieţii a fost intendent al Teatrului din landul Württemberg.

88. *Albert Steffen*, 1884–1963, poet elveţian, conducător al Secţiei pentru Ştiinţe Frumoase de la Goetheanum; după moartea lui Rudolf Steiner a preluat funcţia de preşedinte al Societăţii Antroposofice Generale.

89. *au apărut deja unele cărţi*: Vezi observaţiile aşezate înaintea acestor trimiteri, „Das ekstatische Theater" de dr. Felix Emmel, de ex.

90. *Cartea de față va fi urmată în curând de o a doua*: ***Metodică și ființa modelării vorbirii*** GA 280.

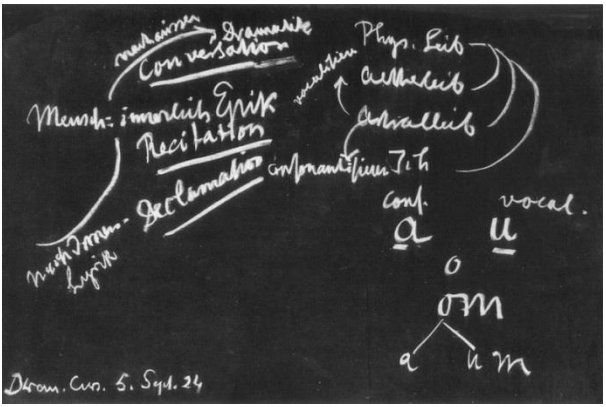
91. *acest fir roșu*: Vezi „Mein Lebensgang" (1923–1925) GA 28 și ***Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie. 1889-1900***, GA 29.

92. *Pe lângă de lucrările strict spiritual-științifice*: Vezi tabelul lucrărilor din Ediția Operelor Complete ale lui Rudolf Steiner.

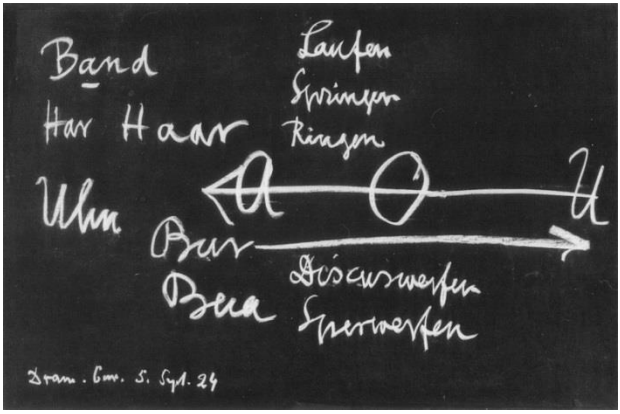
DESENELE ȘI NOTAȚIILE ORIGINALE DE PE TABLĂ

Desenele şi notaţiile originale de pe tablă ale lui Rudolf Steiner s-au păstrat începând din toamna anului 1919, deoarece la dorinţa auditorilor tabla a fost acoperită cu hârtie neagră, care s-a putut păstra ulterior. De multe ori lui Rudolf Steiner îi stăteau la dispoziţie două sau chiar trei table pregătite în felul acesta. În urma unei conferinţe, desenele executate cu creta albă sau colorate erau fixate pe hârtie, datate şi păstrate. În felul acesta s-au menţinut circa 1100 de „table", preponderent de la conferinţele şi cursurile ţinute la Dornach. În cadrul Ediției Complete Rudolf Steiner („Rudolf Steiner Gesamtausgabe„), ele se găsesc, drept completări la conferinţe, în seria Rudolf Steiner, *Desene la tablă de la conferinţe* («Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk»), GA K 58/1 – 58/30, reproduse fotografic la dimensiuni micşorate.

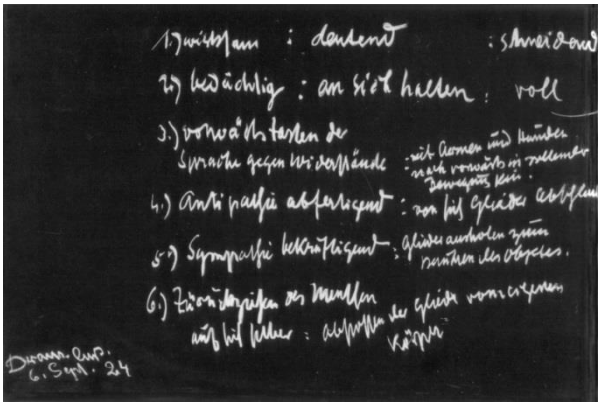
Notaţiile la tablă din acest ciclu de conferinţe se gasesc în volumul XX (GA K58/20), „Conferinţe despre modelarea vorbirii", împreună cu desenele şi notaţiile aferente ciclului de conferinţe GA 281.



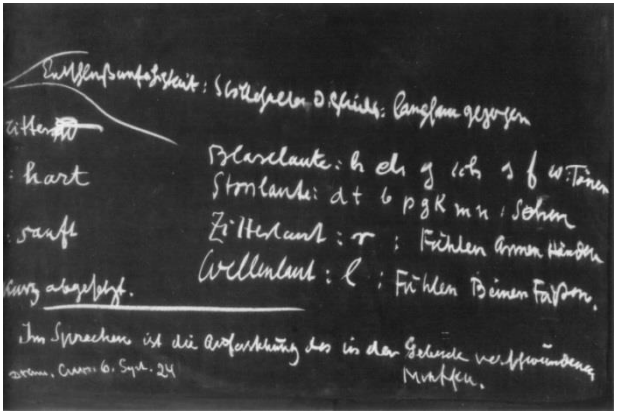
- Tabla 1
- Conferința 1 — Dornach, 5 septembre 1924



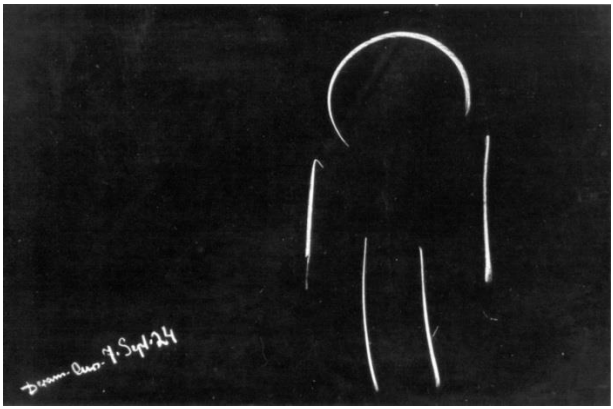
- Tabla 2
- Conferința 1 — Dornach, 5 septembre 1924



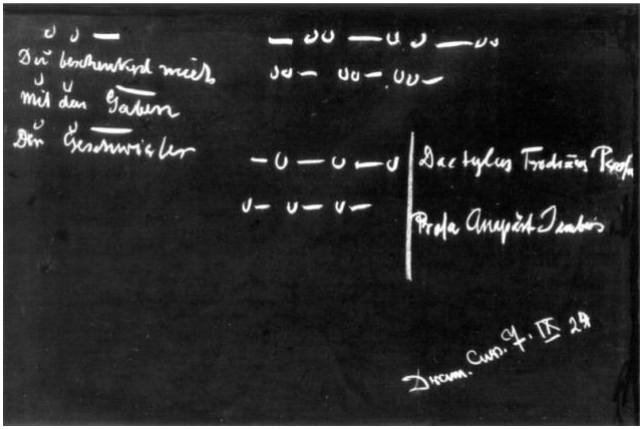
- Tabla 3 (cu continuare în Tabla 4)
- Conferința 2 — Dornach, 6 septembrie 1924



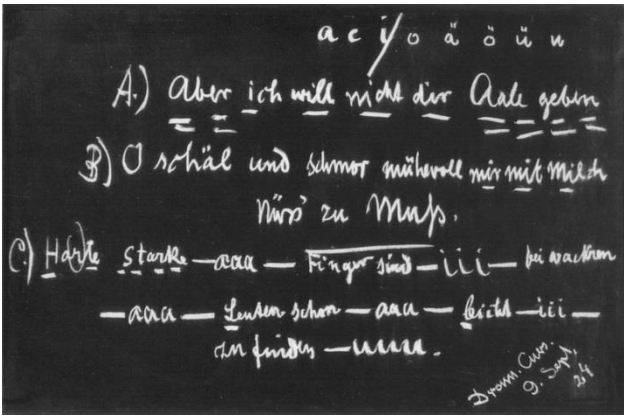
- Tabla 4 (în continuarea Tablei 3)
- Conferința 2 — Dornach, 6 septembrie 1924



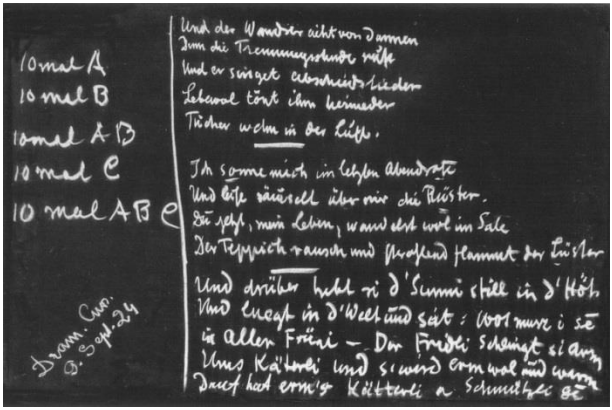
- Tabla 5
- Conferința 3 — Dornach, 7 septembrie 1924



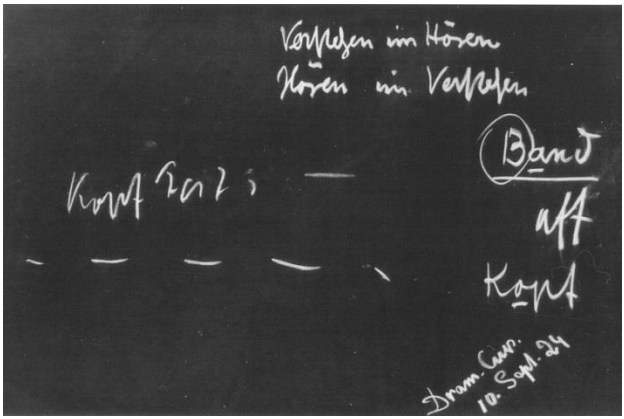
- Tabla 6
- Conferința 3 — Dornach, 7 septembrie 1924



- Tabla 7
- Conferința 5 — Dornach, 9 septembrie 1924



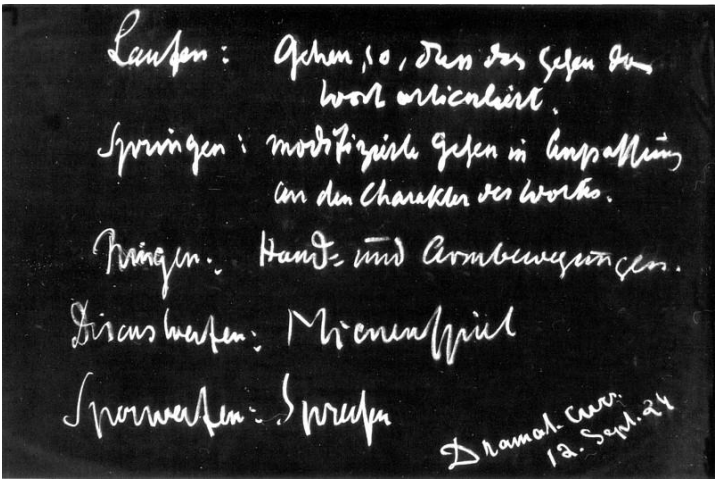
- Tabla 8
- Conferința 5 — Dornach, 9 septembrie 1924



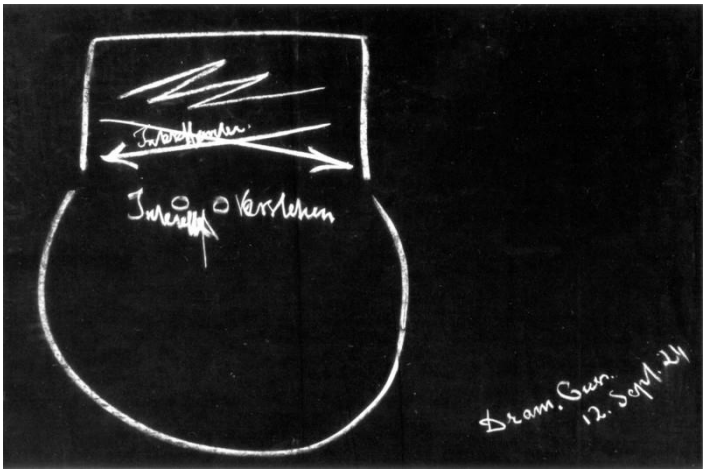
- Tabla 9
- Conferința 6 — Dornach, 10 septembrie 1924



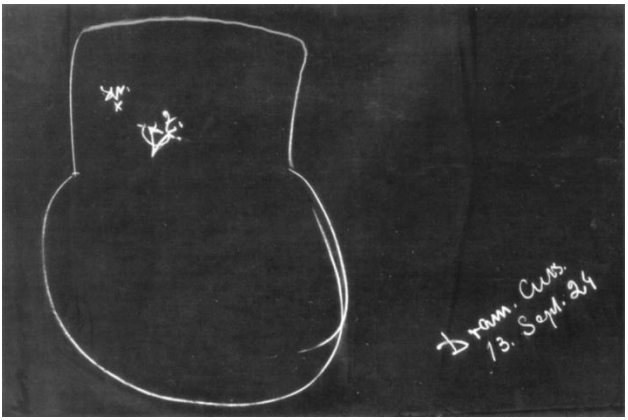
- Tabla 10
- Conferința 6 — Dornach, 10 septembrie 1924



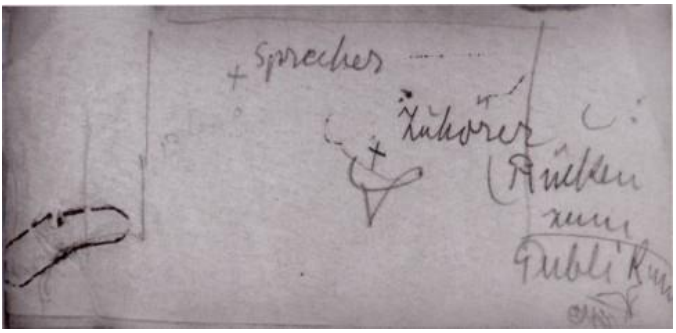
- Tabla 11
- Conferința 8 — Dornach, 12 septembrie 1924



- Tabla 12
- Conferința 8 — Dornach, 12 septembrie 1924



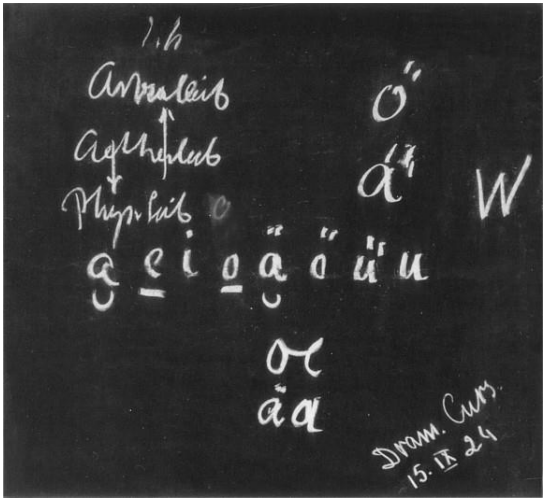
- Tabla 13
- Conferința 9 — Dornach, 13 septembrie 1924



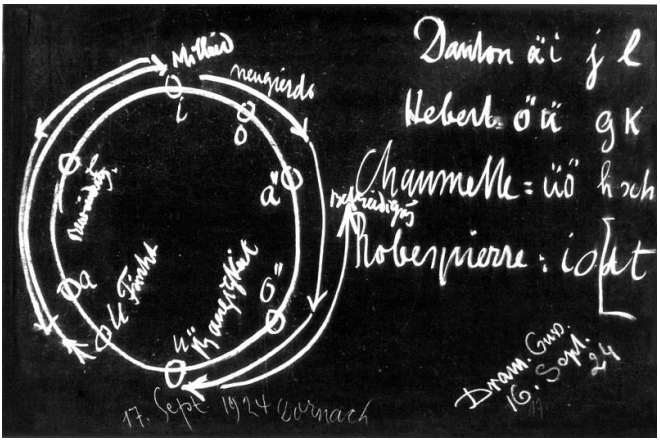
- notiță pe hârtie pentru Tabla 13
- Conferința 9 Dornach, 13 septembrie 1924



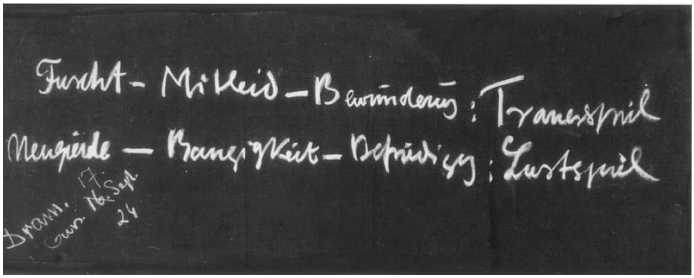
- Tabla 14
- Conferința 10 — Dornach, 14 septembre 1924



- Tabla 15
- Conferința 11 — Dornach, 15 septembre 1924



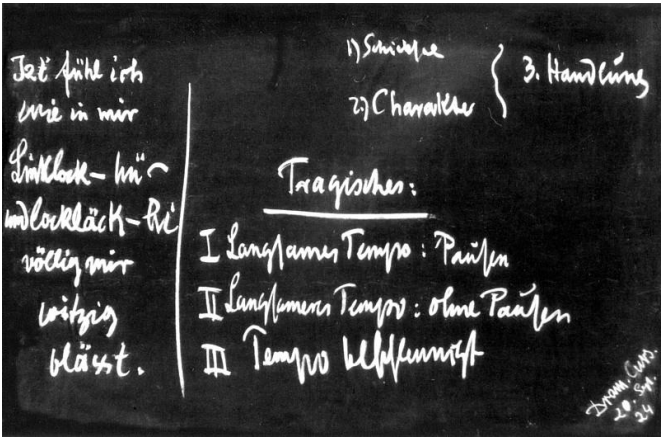
- Tabla 16
- Conferința 13 — Dornach, 17 septembrie 1924



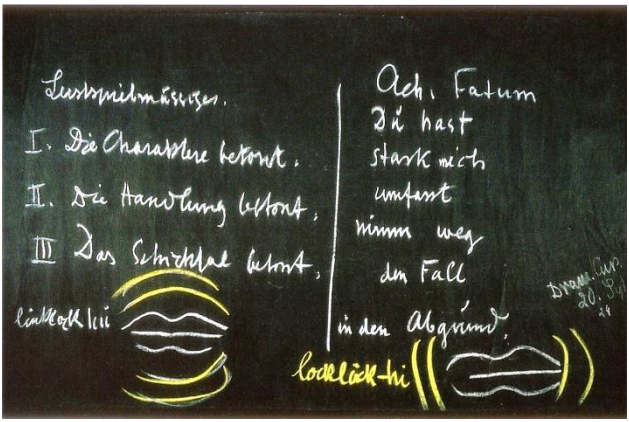
- Tabla 17
- Conferința 13 — Dornach, 17 septembrie 1924



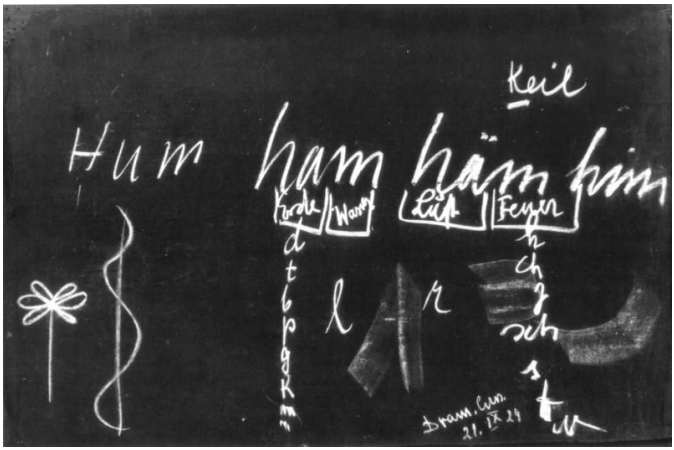
- Tabla 18
- Conferința 15 — Dornach, 19 septembre 1924



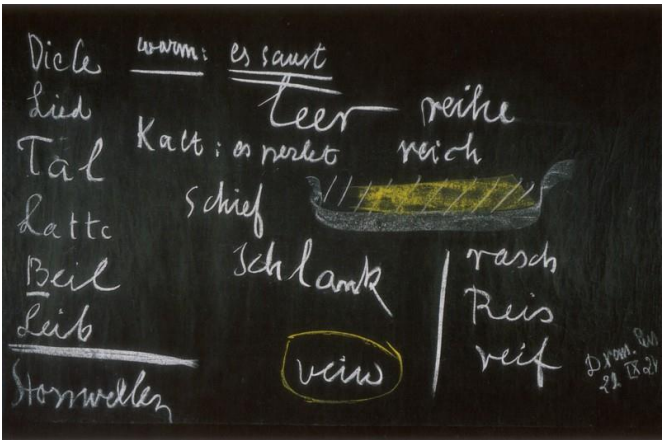
- Tabla 19
- Conferința 16 — Dornach, 20 septembre 1924



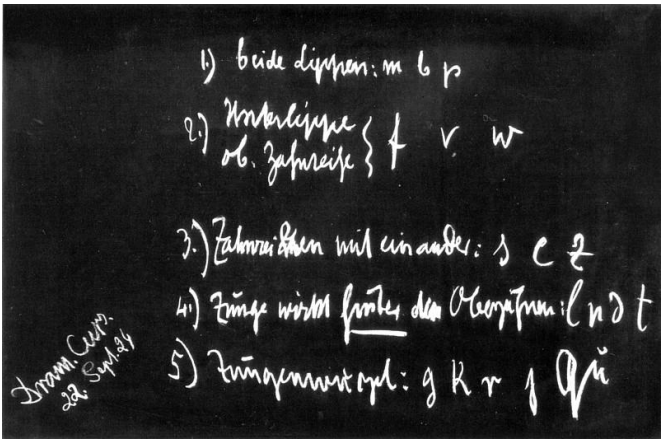
- Tabla 20
- Conferința 16 — Dornach, 20 septembre 1924



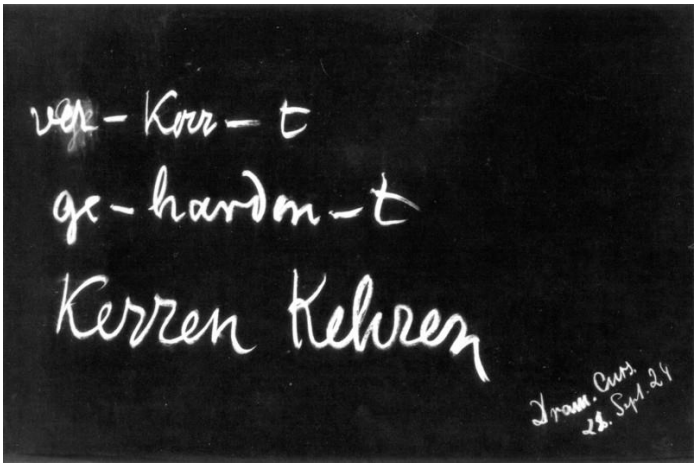
- Tabla 21
- Conferința 17 — Dornach, 21 septembre 1924



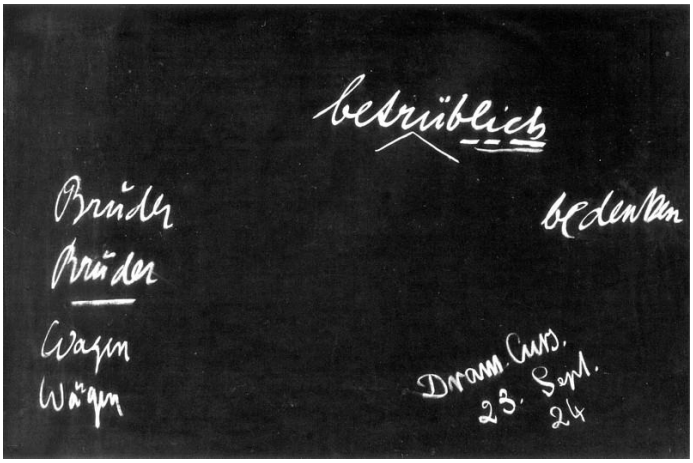
- Tabla 22
- Conferința 17 — Dornach, 21 septembrie 1924



- Tabla 23
- Conferința 18 — Dornach, 22 septembrie 1924



- Tabla 24
- Conferința 18 — Dornach, 22 septembre 1924



- Tabla 25
- Conferința 19 — Dornach, 23 septembre 1924

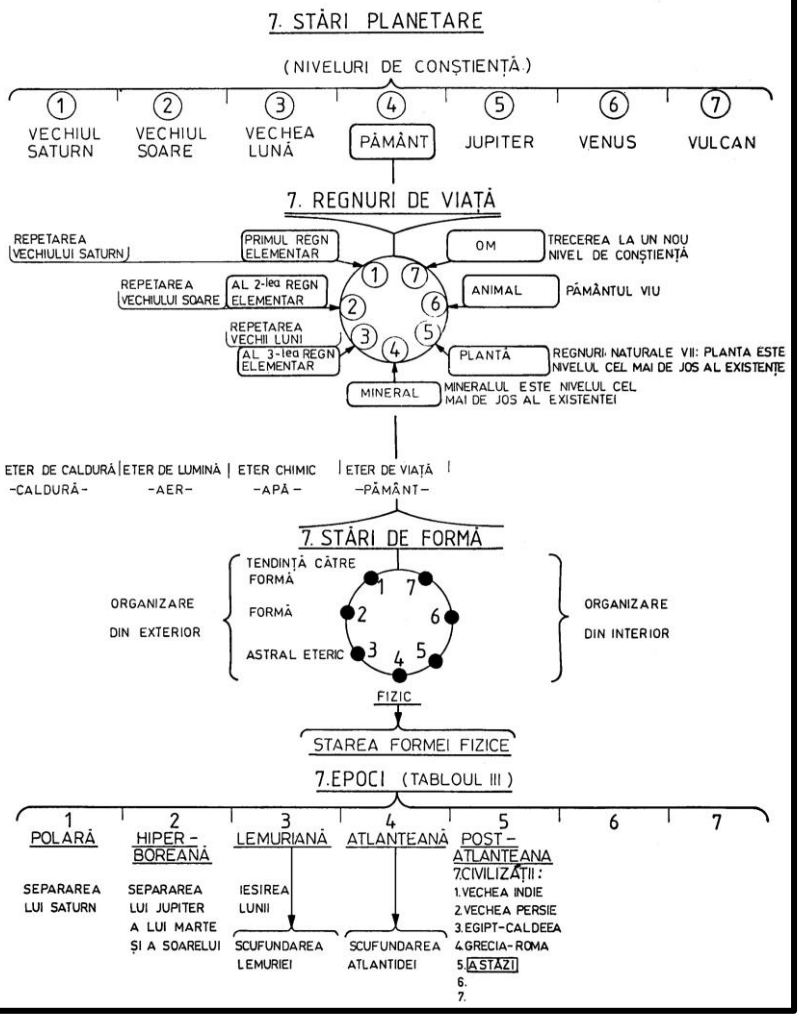
EPOCI DIN ISTORIA PĂMÂNTULUI ȘI PERIOADE GEOLOGICE

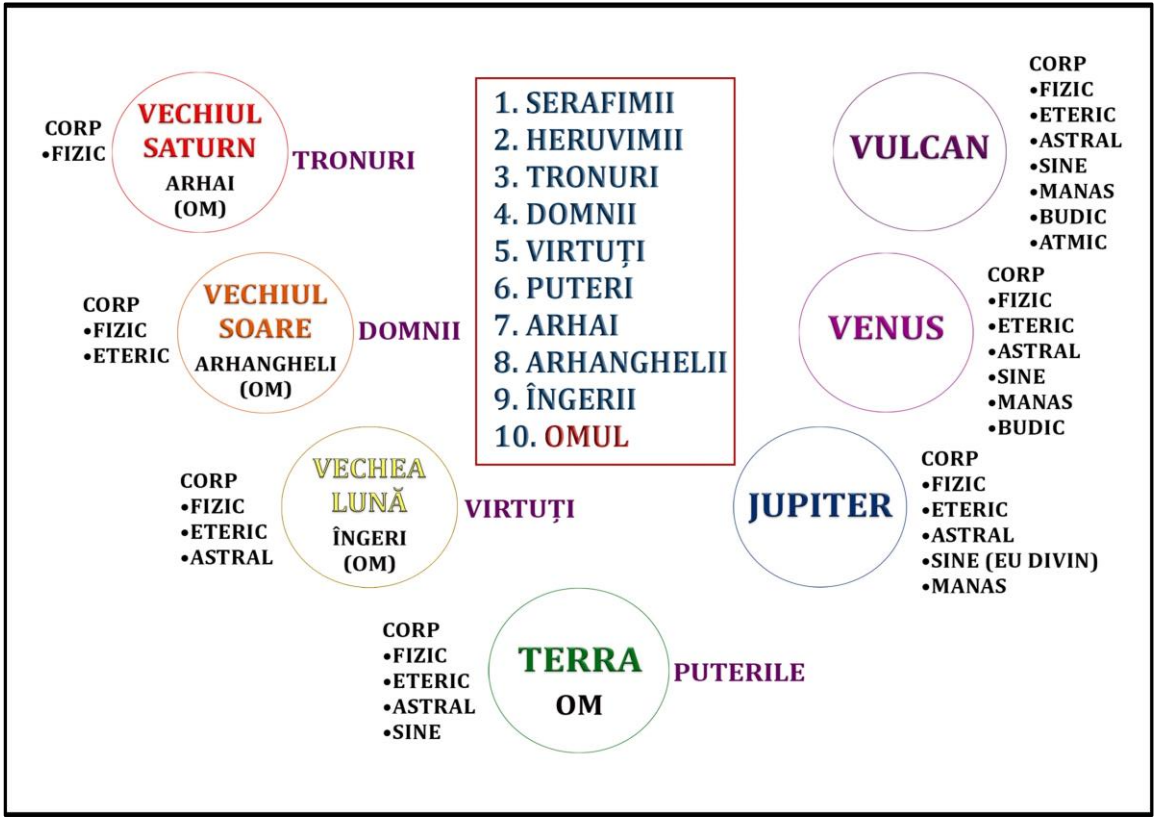
(cf. G. WACHSMUTH – Die Entwicklung der Erde)

REPETAREA FAZELOR MAI VECHI LA UN NIVEL SUPERIOR	ERA	ÎMPĂRȚIREA ÎN EPOCI			FAUNA	FLORA	FORMAREA ȘI STRUCTURA PĂMÂNTULUI
REPETAREA VECHIULUI SATURN	FAZE COSMICE	1. EPOCA POLARĂ		Stadii cosmice preliminare ale formării sistemului solar			
				Formarea sferei și a corpului lui Saturn			Diferențierea prin contracție a sferelor planetare
REPETAREA VECHIULUI SOARE		2. EPOCA HIPERBOREANĂ		Formarea sferei și a corpului lui Jupiter Formarea sferei și a corpului lui Marte Separarea Pământului și a Soarelui Pământul, organism planetar (înglobând și Luna) începe să evolueze în jurul Soarelui			
REPETAREA VECHII LUNI	PALEOZOIC	3. EPOCA LEMURIANĂ	INCEPUT	Epocă vitalizată Biosfera generatoare Diferențierea învelișurilor și a nucleului Archaic	Procese de schimb în atmosferă. Compuși albuminoizi Coloizi – suspensii		Formarea straturilor periferice. Atmosfera (TABLOU IV)
REPETAREA EPOCII POLARE ÎN EPOCA LEMURIANĂ					Primele forme animale și vegetale în atmosfera vitalizată.		Precipitare de substanțe primitive, viitoare roci primare
REPETAREA EPOCII HIPERBOREENE ÎN EPOCA LEMURIANĂ				Diferențierea internă și formarea straturilor Cambrian Silurian Devonian	Nevertebrate marine Trilobiți. Brahiopode. Corali. Pești primitivi Înmulțirea cochiliilor calcaroase	Forme vegetale primitive între două ape, alge, varec. Primele plante de uscat.	Sedimentare. Tendința de formare a unei suprafețe terestre plastice. Atmosferă apoasă și caldă.
MIJLOCUL EPOCII LEMURIENE			MIJLOC	Carbonifer	Amfibii	Ferigi Criptogame Lycopode	Cutarea suprafeței terestre (climat tropical în emisfera nordică)
				Permian Triasic	Reptile	Păduri de conifere	(Tendință puternică dar trecătoare de durificare)
SFÂRȘITUL EPOCII LEMURIENE	MEZOZOIC		SFÂRȘIT	Jurasic	Archeopterix Animale uriașe Saurieni Mamifere inferioare	Ferigi arborescente	Ieșirea Lunii Purificarea atmosferei Puternice transgresiuni marine.
				Cretacic Scufundarea Lemuriei	Păsări cu dinți Saurieni	Primii arbori foioși și plante cu flori angiosperme	Mobilitate reînoită a suprafeței terestre. Scufundarea Lemuriei
EPOCA ATLANTEANĂ	NEOZOIC (CENOZOIC)	4. EPOCA ATLANTEANĂ		1. Paleocen 2. Eocen 3. Oligocen Miocen Pliocen Terțiar	Primele copitate sălbatice. Mamifere superioare Vite Primate	Continuarea diferențierii plantelor până la flora actuală.	Atmosferă caldă încă, dar în curs de răcire. Deformarea plastică a Pământului până în Cuaternar. (TABLOU VII, VIII, IX)
				4. ♍ Diluviu 5. Cuaternar 6. ♍♏ Glaciații 7. Scufundarea Atlantidei (TABLOU XI)	(Schelete umane) Nici o nouă specie, însă modificări geografice ale florei și ale faunei.		Glaciații Scufundarea Atlantidei
EPOCA POST-ANTLANTEANĂ		5. EPOCA POST-ATLANTEANĂ		1. ♋ Vechea Indie 2. ♊ Vechea Persie 3. ♉ Egipt-Caldeea 4. ♌ Grecia – Roma 5. ♐ Astăzi 6. ♒ 7. ♑	Actuală	Actuală	Creșterea căldurii și micșorarea căldurii pe Pământ (TABLOU XI)

STADII PRELIMINARE ȘI PERIOADE EVOLUTIVE IN ORGANISMUL COSMIC

(cf. G. WACHSMUTH – Die Entwicklung der Erde)




1. SERAFIMII
2. HERUVIMII
3. TRONURI
4. DOMNII
5. VIRTUȚI
6. PUTERI
7. ARHAI
8. ARHANGHELII
9. ÎNGERII
10. OMUL
VECHIUL SATURN
ARHAI (OM)
TRONURI
CORP •FIZIC
VECHIUL SOARE
ARHANGHELI (OM)
DOMNII
CORP •FIZIC •ETERIC
VECHEA LUNĂ
ÎNGERI (OM)
VIRTUȚI
CORP •FIZIC •ETERIC •ASTRAL
TERRA
OM
PUTERILE
CORP •FIZIC •ETERIC •ASTRAL •SINE
VULCAN
CORP •FIZIC •ETERIC •ASTRAL •SINE •MANAS •BUDIC •ATMIC
VENUS
CORP •FIZIC •ETERIC •ASTRAL •SINE •MANAS •BUDIC
JUPITER
CORP •FIZIC •ETERIC •ASTRAL •SINE (EU DIVIN) •MANAS