

*Departamentul de Cercetare*

# *Caietele Bibliotecii UNATC*

*volumul 1/nr. 1/2010*

**GOETHE**

**CLASICISMUL DE LA WEIMAR  
ȘI  
« REGULILE PENTRU ACTORI »**



**UNATC PRESS**  
**ISSN 2065 – 7455**

# *Caietele Bibliotecii UNATC*

**2010**

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică  
“I.L. Caragiale” București*

*Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru*

*Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 1/nr. 1/2010*

**Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu**

**Traducerea documentului: Cornel Huțanu & Mihaela Bețiu**

**Consultant de specialitate: conf. univ. dr. Carmen Stanciu**

**Editare: Mihaela Bețiu**

**Tehnoredactare: Irina Lungu**

**[mihaela.betiu@yahoo.com](mailto:mihaela.betiu@yahoo.com)**



**www.unatc.ro**

**UNATC PRESS**

**ISSN 2065 – 7455**

**GOETHE**

**CLASICISMUL DE LA WEIMAR  
și  
« REGULILE PENTRU ACTORI »**

Traducerea: Cornel Huțanu și Mihaela Bețiu

Textul original reprezintă capitolul "Weimar Classicism" din:

**"A SOURCE BOOK IN THEATRICAL HISTORY"**

**Twenty-five centuries of stage history  
in more than 300 basic documents  
and other primary material  
(Dover/ISBN: 0 - 486 - 20515 - 0)**

Autor: **A.M. NAGLER**  
Yale University School of Drama

© 1952 by A.M. Nagler

## **CUPRINS**

- 1. Publicul de la Weimar**
- 2. Directoratul lui Goethe**
- 3. Selecția actorilor**
- 4. “Regulile pentru actori”**
- 5. O hangiță bărbat**
- 6. Idealitatea scenei**
- 7. Educația estetică a spectatorului**
- 8. Modelul scenic neoclasic**
- 9. Schemele scenice de culoare**
- 10. Funcția corului**

## 1. Publicul de la Weimar

În 1775, Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) a acceptat invitația ducelui Karl August de a-și stabili la Weimar reședința permanentă. În 1791, el și-a asumat conducerea noului Teatru Ducal al Curții, un post pe care l-a deținut pe o perioadă de 26 de ani. Publicul teatrului de la Weimar avea o reputație bună chiar și înainte de numirea lui Goethe. Condițiile în care putea să continue această educație sunt descrise într-un ziar din Berlinul anului 1785:

Teatrul se numără printre nenumăratele plăceri de care ne bucurăm la Weimar și care îi conferă acestui mic oraș un avantaj în comparație cu altele, mai mari, din Germania. Aici teatrul este îndrăgit și frecventat mai mult ca oriunde. Încă de pe vremea lui Koch, Weimarul a avut un teatru bun și asta explică de ce, în ceea ce privește scena, la fel ca și în multe alte lucruri, partea mai educată a populației și-a dezvoltat un gust rafinat și solid, care s-a rasfrânt treptat și asupra claselor sociale inferioare. Drept urmare, o companie teatrală prea puțin pregătită ar avea succes oriunde, numai aici nu. Fiindcă, deși n-ar trebui să se teamă că va fi alungată cu fluierături de pe scenă – deoarece o asemenea comportare nu a fost niciodată permisă aici – audiența ar scădea considerabil în scurt timp. Nicăieri, totuși, o companie mai puțin pregătită nu se poate transforma în una mai bună decât la Weimar. Deoarece, lăsând la o parte faptul că fiecare actor trebuie să dea ce are mai bun în fața unei mulțimi de oameni care a văzut tot ce e mai bun în Germania, trebuie de asemenea să se teamă și de critica experților, ale căror opinii au o mare importanță pentru publicul din Weimar, la fel ca în întreaga Germanie.

## 2. Directoratul lui Goethe



Teatrul din Weimar condus de Goethe se adresa unei elite culturale, o împletire echilibrată între clasa de mijloc și elementele aristocratice, asemănându-se astfel cu publicul reunit al clasicismului francez, *la court e la ville*. În Weimar, acest hibrid între o reședință regală și un sat de țară unde conviețuiau zece mii de poeți și doar câțiva locuitori, nu puteau exista, după cum îi explica Goethe lui Eckermann, prea multe discuții despre oamenii obișnuiți. Conducerea era mulțumită că nu trebuie să se preocupe de gloată. Goethe se regăsea față în față cu publicul său ideal în sezonul de vară din Lauchstädt. Toamna, compania se întorcea la Weimar ca să joace pentru o audiență mai generală: nobilime în loje, oamenii prosperi și extrem de cultivați din clasa mijlocie și studenții la parter, servitorii și tinerii ucenici la galerie. Deoarece Goethe

se afla în poziția de a furniza piese care satisfăceau doar elita, aici putea, cu conștiința curată, să pună în scenă și piese mai potrivite gustului general. A încercat să dezvolte versatilitatea actorilor săi și considera o astfel de adaptabilitate de dorit în aceeași măsură și pentru public. Când Eckermann i-a lăudat odată conducerea în cadrul Teatrului Ducal, Goethe a formulat câteva dintre principiile care l-au ghidat:

Nu am căutat un decor magnific și o garderobă strălucitoare, ci am căutat piese bune. De la tragedie la farsă, fiecare specie a fost binevenită, piesa trebuind să aibă ceva în favoarea ei pentru a-mi atrage atenția – a fost îndeajuns să fie măreață și inteligentă, veselă și grațioasă și, mai ales, sănătoasă și cu miez. Tot ceea ce era morbid, slab, lacrimogen, sentimental, ca și tot ceea ce era înfricoșător, oribil și ofensator pentru etichetă, a fost cu desăvârșire exclus. Îmi făceam griji că astfel de tertipuri ar putea strica și actorii și publicul.

Prin intermediul pieselor bune am educat actorii; fiindcă un studiu aprofundat și continua practică a excelenței trebuie neapărat să facă ceva dintr-un om pe care natura nu l-a lăsat neînțezat. Am fost, de asemenea, constant în ceea ce privește contactul personal cu actorii. Am participat la lecturi și i-am explicat fiecăruia în parte rolul; am fost prezent la repetițiile generale și am vorbit cu actorii în legătură cu numeroasele modificări ce ar putea fi făcute. Nu am lipsit niciodată de la o reprezentație și am indicat a doua zi tot ceea ce nu mi s-a părut a fi în ordine. Prin aceste mijloace i-am ajutat să progreseze artistic.

De asemenea, am căutat să ridic întreaga clasă a actorilor în ochii societății prin introducerea celor mai buni și mai promițători în propriul meu cerc social, arătând astfel întregii lumi că îi consider demni de o relație cu mine. Rezultatul acestui fapt a fost că restul înaltei societății din Weimar nu s-a lăsat mai prejos, iar actorii și actrițele și-au câștigat în scurt timp o intrare onorabilă în cercurile sociale cele mai înalte. Astfel, actorii și-au îmbogățit cultura personală, ca și felul în care sunt văzuți. Elevul meu Wolff din Berlin și Durand al nostru sunt oameni de cea mai mare diplomație în societate. Oels și Graff sunt îndeajuns de cultivați pentru a onora cele mai înalte cercuri sociale.

Schiller a urmat aceeași cale ca și mine. A comunicat foarte mult cu actorii și actrițele. Și el, ca și mine, a fost prezent la fiecare repetiție și, după fiecare reprezentație reușită a unei piese de-ale sale, avea obiceiul să lanseze o invitație actorilor și să petreacă o zi minunată cu ei. Se bucurau de ce-au reușit împreună și discutau despre ce ar putea să îmbunătățească data viitoare. Dar, când Schiller ni s-a alăturat, a găsit deja atât actorii, cât și publicul, cultivați la un nivel înalt. Și nu e mai puțin adevărat că acest fapt a dus la succesul rapid al pieselor sale.

### **3. Selecția actorilor**

Cu o altă ocazie, Eckermann l-a întrebat pe Goethe despre modul în care își alegea actorii:

„N-aș ști să-ți explic exact”, i-a răspuns Goethe; „Am avut mai multe metode. Dacă actorul nou avea reputație, îl lăsam să joace și vedeam cum se potrivea cu ceilalți; vedeam dacă stilul său de joc dăuna ansamblului sau dacă venea să completeze o deficiență. Dacă, totuși, era vorba despre

un tânăr care nu urcase pe scenă până atunci, luam în considerare mai întâi calitățile sale personale – dacă era ceva la el plăcut sau atrăgător și, mai ales, dacă avea control asupra propriei persoane. Fiindcă un actor care nu posedă stăpânire de sine și care nu poate să apară în fața unui străin în lumina cea mai favorabilă are, de obicei, prea puțin talent. Întreaga sa profesie cere în mod permanent o negare a sinelui și o existență continuă în spatele unei măști.

Dacă înfățișarea și comportamentul său mă mulțumeau, îl puneam să citească, pentru a-i testa puterea și răsunetul vocii, dar și capacitățile minții. Îi dădeam vreun pasaj sublim aparținând unui mare poet, pentru a vedea dacă este capabil să-i simtă și să-i exprime conținutul cu adevărat măreț; apoi ceva pasional și sălbatic, pentru a-și demonstra forța. Mă îndreptam apoi spre un text marcat de sens și istețime, ironic și plin de duh, pentru a vedea cum abordează astfel de lucruri și dacă posedă destulă libertate. Apoi îi dădeam un text în care era reprezentată durerea unei inimi rănite, suferința unui suflet mare, încercând astfel să descopăr dacă are puterea de a exprima patosul.



Dacă îmi era pe plac în toate aceste situații, puteam să am o speranță bine fondată că îl voi transforma într-un actor foarte important. Dacă părea a se descurca mai bine în anumite domenii decât în altele, remarcam pe cel în care era mai bine adaptat. De asemenea, îi observam și punctele slabe și doream să lucrez în special asupra lui, astfel încât să se corecteze singur. Dacă observam greșeli de dialect și regionalisme, îl atenționeam să renunțe la ele și îi recomandam să socializeze și să exerseze prietenește cu colegii care nu aveau astfel de probleme. Îl întrebam apoi dacă știe să danseze și să se dueleze; și dacă nu era cazul, îl lăsam pentru ceva timp pe mâna măștrilor de dans și scrimă.

Dacă acum era suficient de avansat pentru a-și face apariția, îi dădeam la început roluri potrivite pentru individualitatea sa și nu doream nimic altceva decât să se reprezinte pe sine. Dacă mi se părea o persoană pătimașă, îi dădeam roluri de personaje cu temperament flegmatic; dacă era calm și încet, îi dădeam personaje pătimașe și irascibile, ca să învețe astfel să se lase pe sine de-o parte și să-și asume o individualitate străină.”

#### 4. „Regulile pentru actori”

Fiecare indicație pe care Goethe o dădea în timpul repetițiilor era gândită pentru a avea un efect specific asupra spectatorului, pe care îl privea ca fiind personajul-cheie în teatru. Își făcea actorii să înțeleagă că nu exista al patrulea perete pe scena din Weimar și că trebuie să rețină că joacă pentru public.

Preceptele sistemului său regizoral s-au păstrat în așa-numitele *Reguli pentru actori*. În 1803, Goethe a pregătit doi actori de la Weimar, Pius Alexander Wolff și Karl Franz Grüner, care au păstrat o însemnare a indicațiilor sale. În 1824, Eckermann a aranjat aceste notițe și le-a publicat cu



acordul lui Goethe sub forma unui abecedar actoricesc. Principiile de bază care stăteau în spatele acestor reguli au ieșit la iveală într-una dintre conversațiile lui Goethe cu Eckermann<sup>1</sup>, când Goethe a spus: „Actorul trebuie să învețe de la sculptor și de la pictor. Căci, pentru ca un actor să reprezinte un erou grec, el trebuie mai întâi să studieze sculpturile antice care ne-au rămas și să-și imprime în minte grația naturală a așezării, posturii și a mersului acestora. Dar elementul trupesc e insuficient. El trebuie, de asemenea, printr-un studiu metodic a celor mai buni autori antici și moderni, să-și cultive mintea. Asta nu-l va ajuta numai să-și înțeleagă rolul, dar va oferi, de asemenea, și o ținută superioară întregii sale ființe și comportamentului său.”

Partea pe care Goethe a dedicat-o purificării vorbirii poate fi omisă aici, dar indicațiile sale referitoare la mișcarea scenică (corporală) trebuie considerate încercări valoroase de a lupta împotriva realismului și de a apăra zona sacră a dramei poetice:

35. Înainte de toate, actorul trebuie să fie conștient că nu doar imită natura, dar și că o portretizează ca fiind ideală, deci, în jocul său, unește adevărul cu frumosul.

36. Prin urmare, actorul trebuie să aibă control total asupra fiecărei părți a corpului său, astfel încât să-și poată folosi fiecare membru în mod liber, armonios și grațios, în conformitate cu expresia cerută.

37. Poziția corpului trebuie să fie următoarea: pieptul sus, partea superioară a brațelor până la coate apropiată oarecum de corp, capul întors ușor spre persoana către care vorbește. Întoarcerea capului trebuie să fie cu adevărat discretă, astfel încât trei sferturi din față să fie mereu îndreptate spre public.

38. Fiindcă actorul trebuie mereu să-și amintească că se află pe scenă de dragul publicului.

39. Actorii nu trebuie să joace între ei ca și cum o a treia persoană nu ar fi prezentă. Acesta ar fi un caz de naturalețe înțeleasă greșit. Ei nu trebuie niciodată să joace în profil și nici să-și întoarcă spatele spre spectatori. Dacă acest lucru se face în interesul creării personajului sau din necesitate, atunci trebuie făcut cu discernământ și grație.

40. Actorul trebuie să fie mereu atent să nu vorbească spre fundul scenei, ci întotdeauna înspre auditoriu. Fiindcă actorul trebuie să fie mereu conștient de două elemente – și anume: de persoana cu care vorbește și de spectatori. Mai degrabă decât să întoarcă capul complet, poate mișca ochii.

41. Este important ca atunci când doi actori joacă împreună, vorbitorul să se îndrepte spre spatele scenei, în timp ce cel care s-a oprit din vorbit trebuie să meargă în direcția opusă. Dacă această mișcare avantajoasă este făcută cu îndemânare – și prin antrenament ea poate fi făcută cu multă ușurință – atunci se va reuși cel mai bun efect pentru ochi ca și pentru înțelegerea declamației. Un actor ce stăpânește această tehnică va obține un efect foarte frumos atunci când joacă cu doi parteneri la fel de antrenați. El va avea un mare avantaj în fața celor ce nu respectă această regulă.

42. Dacă două persoane își vorbesc, cea care stă în stânga trebuie să fie atentă să nu se apropie prea mult de cea din dreapta. Persoanele cu rang social mai înalt (femei, persoane în vârstă, nobili) se așează întotdeauna în partea dreaptă. Chiar și în viața de zi cu zi se păstrează o anumită distanță față de o persoană. Contrariul denotă lipsă de educație. Actorul trebuie să fie o persoană educată și trebuie, prin urmare, să respecte mereu această regulă. Cel ce stă în dreapta trebuie să fie ferm pe

---

<sup>1</sup> vezi Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, traducerea Lazăr Iliescu, ELU, 1965 (n.n)

poziție și să nu se lase împins către culise; trebuie să stea nemișcat, semnalizând cu mâna dreaptă persoanei care îl obstrucționează, să se dea la o parte.

43. O frumoasă poză contemplativă (pentru un bărbat tânăr spre exemplu): pieptul și întregul corp ridicat și în poziție dreaptă, picioarele în a patra poziție de dans, capul oarecum înclinat într-o parte, ochii fixați în podea și amândouă mâinile atârându-i lejer pe lângă corp.

44. Actorul nu trebuie să folosească niciodată baston, ca să aibă mereu posibilitatea de a mișca mâinile și brațele liber.

45. A se evita: moda mai nouă de a ascunde o mână după reverul hainei.

46. Este foarte nepoliticos să ții mâinile una peste alta, să le ții pe burtă sau să bagi una sau pe amândouă în vestă.

47. Mâna nu trebuie să formeze niciodată un pumn și nici nu trebuie lipită de coapsă (cum fac soldații). Unele degete trebuie ținute ușor îndoite, altele drepte; în niciun caz nu trebuie să rămână rigide.

48. Cele două degete mijlocii trebuie ținute mereu lipite, în timp ce degetul mare, arătătorul și degetul mic trebuie să fie ușor îndoite. În acest fel mâna se află în poziția corectă și gata de orice mișcare.

49. Jumătatea superioară a brațului trebuie să fie întotdeauna ceva mai apropiată de corp; trebuie să se miște într-un unghi ceva mai mic decât jumătatea inferioară care trebuie să aibă cea mai mare agilitate. Deoarece, dacă îmi ridic mâinile ușor atunci când discuția se referă la lucruri obișnuite, se poate obține un efect mult mai puternic când le ridic în sus. Dacă nu-mi conformez gesturile cu tonul mai scăzut al monologului, atunci nu voi avea suficientă putere pentru accentele puternice pierzând astfel efectul de gradație.

50. Mâinile nu trebuie să se întoarcă în poziția de repaus înainte de încheierea monologului, ci gradual, pe măsură ce acesta se apropie de sfârșit.

51. Mișcarea brațelor trebuie făcută în etape. Mai întâi trebuie mișcată mâna, apoi cotul și abia apoi întregul braț. Mâinile nu trebuie niciodată ridicate brusc, fiindcă orice mișcare ce nu urmează aceste etape determină o rigiditate neplăcută.

52. Este un mare avantaj pentru începător să-și țină coatele lipite de trup, astfel încât să obțină controlul asupra acestei părți a corpului. Chiar și în viața de zi cu zi actorul începător trebuie să exerseze îndoind brațele către spate sau chiar să ținându-le încrucișate la spate, atunci când este singur. În timp ce merge sau în momente de relaxare, actorul trebuie să-și miște mereu degetele.

53. Gesturile descriptive cu mâna trebuie făcute cumpătat, căci nu pot fi omise cu desăvârșire ...

55. Gesturile descriptive nu pot fi evitate, dar trebuie realizate într-un mod în care să nu pară premeditate ...

57. Actorul trebuie să fie foarte atent să nu-și acopere fața sau corpul atunci când își mișcă mâinile.

58. Dacă trebuie să întind mâna, iar dreapta nu este neapărat specificată, pot să întind și mâna stângă, deoarece pe scenă nu există stânga sau dreapta. Trebuie să încercăm să nu distrugem compoziția picturală printr-o poziție stângace. Dacă sunt totuși forțat să întind mâna dreaptă și sunt plasat astfel încât trebuie să trec mâna peste corp, atunci trebuie să fac un pas înapoi și s-o întind astfel încât să-mi arăt toată partea frontală publicului.

59. Actorul trebuie să țină cont pe ce parte a scenei joacă, astfel încât să-și poată adapta corespunzător gesturile.

60. Cel ce stă în partea dreaptă trebuie să acționeze cu stânga și viceversa, astfel încât pieptul să fie cât mai puțin posibil acoperit.
61. Regulile de mai sus trebuie respectate chiar și în scenele pasionale, când ambele mâini sunt în acțiune.
62. În acest scop și pentru ca pieptul să fie mereu în întregime în văzul spectatorilor, este recomandabil ca actorul din partea dreaptă să-și plaseze piciorul stâng în față, în timp ce actorul din stânga să aibă piciorul drept în față ...
65. Pentru a dobândi aptitudini pantomimice și pentru a-și face brațele suple, începătorul va trage multe foloase încercând să joace rolul în fața unei alte persoane doar prin pantomimă și fără cuvinte; pentru că asta îl va forța să aleagă cele mai potrivite gesturi.
66. Pentru a obține o mișcare a picioarelor ușoară și potrivită rolului, actorul nu trebuie să poarte niciodată cizme pe durata repetițiilor.
67. Actorul, în special cel care joacă îndrăgostiți și alte roluri ce presupun grație, trebuie să folosească o încălțăminte ușoară (papuci de casă) în care să repete și va observa în scurt timp rezultate foarte bune.
68. În repetiții nu trebuie tolerat nimic ce n-ar trebui să apară în spectacol.
69. Actrițele trebuie să-și lase deoparte gentuțele lor.
70. Nici un actor nu trebuie să repete în palton, ci să aibă mâinile și brațele libere ca în spectacol. Pentru că paltonul nu numai că îl împiedică să facă gesturile potrivite, dar îl forțează să-și asume gesturi greșite pe care le va repeta mecanic în spectacol.
71. În repetiții actorul nu trebuie să facă nici o mișcare care nu este potrivită rolului.
72. Cel ce își înfinge mâna după rever în timpul repetiției unui rol tragic este în pericolul de a căuta o gaură în armură în timpul reprezentației.
73. O greșeală care trebuie evitată: când actorul se ridică trăgându-și scaunul după ce în prealabil l-a pipăit trecându-și mâinile printre coapse. Aceasta este o jignire adusă nu numai idealului de frumusețe, dar și decenței.
74. Pe scenă, actorul nu trebuie să scoată batista, să-și sufle nasul sau să scuipe. Este groaznic ca, în sfera unei opere de artă, să amintim de astfel de necesități fizice. Pentru a preveni o urgență, actorul trebuie mereu să aibă la îndemână o batistă mică, lucru care mai nou e oricum la modă ...
82. Scena și sala de teatru, actorii și spectatorii reprezintă împreună entitatea teatrală.
83. Scena trebuie privită ca un tablou fără figuri; actorii aduc figura.
84. Prin urmare, nu trebuie niciodată să jucăm prea aproape de culise.
85. De asemenea, nu trebuie să depășim avanscena. Aceasta este cea mai mare greșeală, deoarece figura părăsește chiar spațiul în care formează un întreg compozițional cu scena și ceilalți actori.
86. Un actor care stă singur pe scenă trebuie să-și amintească că rolul său este de a umple scena cu prezența sa, cu atât mai mult atunci când atenția este îndreptată asupra sa.
87. La fel ca și proorocii care cu toiagurile lor au împărțit cerul în arii diferite și actorul, în mintea sa, poate descompune scena în spații diferite care în mod experimental pot fi reprezentate pe hârtie sub formă de pătrate. Podeaua scenei devine astfel un soi de tablă de șah. Actorul poate să decidă în care pătrat va intra. Își poate nota acestea pe hârtie și cu siguranță, în scenele emoționale, nu se va agita inestetic înainte și înapoi pe scenă, ci va îmbina frumosul cu semnificativul.

88. Cel ce își face intrarea pentru un monolog printr-o culisă din spate trebuie să se miște pe diagonală ca să ajungă în partea opusă a avanscenei. Mișcările în diagonală sunt de obicei foarte plăcute ochiului.

89. Cel ce vine în avanscenă din ultima culisă pentru a se alătura unei persoane ce este deja în scenă, nu trebuie să meargă paralel cu culisele, ci ar trebui să se miște încet spre sufleur.

## 5. O hangiță bărbat

Ca director, Goethe considera binevenite piesele care aminteau spectatorului “că întreaga esență a teatrului este jocul actorului, pe care trebuie să-l privească din exterior, fără ca din acest motiv să se bucure mai puțin, dacă vrea să beneficieze estetic și, desigur, moral.” Italia este locul în care Goethe a descoperit teatrul ca fiind o instituție dedicată senzualității. La Roma, la o punere în scenă a piesei lui Goldoni, *La Locandiera*, a fost surprins să vadă bărbați interpretând roluri de femei. Odată ce senzația inițială de uimire a dispărut, Goethe a experimentat deosebită plăcere estetică pe care trebuie să o fi resimțit și spectatorii elisabetani când vedeau băieți în rolurile Julietei și Cressidei:

Am mers la comediile italiene nu fără prejudecată, dar m-am trezit curând fără să vreau, împăcat. Am descoperit o plăcere de care până acum am fost străin și am observat că mulți alții simțeau același lucru. Am reflectat asupra cauzei și am ajuns la concluzia că, în cazul particular al reprezentației la care am asistat, ideea imitației, a artei era susținută cu însuflețire și că, pe de altă parte, cu toată excelența interpretare, se producea doar un soi de iluzie conștientă.

Noi, germanii, ne amintim spectacolele în care rolurile de bătrâni erau interpretate de vreun tânăr abil păcălind aproape total, lucru care ne oferea o plăcere dublă. Și în acest caz farmecul era dublu, deoarece aceste persoane nu erau femei, dar jucau roluri de femei. Vedeam un tânăr care a studiat idiosincraziile caracterului și comportamentului sexului feminin; a învățat să le înțeleagă și să le reproducă artistic; actorul nu se juca pe sine, ci o a treia natură, cu adevărat străină. Ajungem astfel la o mai bună înțelegere a sexului feminin, pentru că cineva l-a observat și a meditat asupra lui și nu procesul însuși, ci rezultatul procesului ne este prezentat.

Toată arta fiind, sub lumina acestei considerații, foarte deosebită de imitație, rezultă că, respectând caracterul special al acestui spectacol, ar trebui să experimentăm un soi special de plăcere și să trecem cu vederea anumite imperfecțiuni în execuția întregului. Desigur, este de la sine înțeles, după cum s-a arătat mai sus, că piesele alese trebuie să fie potrivite pentru acest tip de reprezentație.

Publicul nu a putut să refuze să aplaude unanim *Locandiera* lui Goldoni. Tânărul care a jucat rolul hangiței a exprimat excelent diferitele fațete ale unui astfel de personaj – răceala de netulburat a fetei care-și protejează afacerea, care este politicoasă, prietenoasă și îndatoritoare cu toți, dar nu iubește și nici nu dorește să fie iubită, deși își apleacă urechea la insistențele pasionale ale oaspeților; cochetăriile tandre și secrete pe care le oferă pentru a-și captiva din nou oaspeții bărbați; mândria ei rănită atunci când unul din ei este insensibil; multele dezmierdări mieroase prin care îl atrage, și, în final, triumful de a fi reușit să scoată ce-i mai bun în el.



Sunt convins, și chiar am văzut personal, că o actriță inteligentă și talentată ar putea să interpreteze cu succes acest rol, dar scenele de final, reprezentate de o doamnă, vor fi întotdeauna jignitoare. Expresia acelei răceli de neînving, a acelei dulci senzații de răzbunare, a acelei plăceri arogante și răuvoitoare, atunci când este manifestată în fața noastră în realitatea imediată, ne trezește indignarea. În fine, faptul că, în final, își oferă mâna lacheului, pentru a avea doar un singur servitor bărbat în casă – ar fi o încheiere jalnică a piesei ce ar da o satisfacție minimă. Dar în piesa italiană,

nu observai lipsa de iubire, răceala sau aroganța femină; spectacolul doar amintea de ele. Oamenii se puteau consola cu ideea că măcar de data asta n-a fost adevărat; aplaudau veseli prestația tânărului, bucurându-se că el cunoștea atât de bine calitățile periculoase ale sexului iubit și că, printr-o foarte reușită imitație a comportamentului său, ne răzbunase pe noi cei corecți de toate răutățile pe care le suferisem.

## 6. Idealitatea scenei

Până la întoarcerea sa din Italia (1788), Goethe privea cu dezgust realismul crud care invadase scena germană. Ideea “cutiei italiene” fusese importată din Franța, acolo unde Diderot și Beaumarchais amenințau idealitatea scenei, ceva ce francezii obținuseră cu mare efort. Goethe a respins ideea “cutiei italiene” care, în viziunea lui, putea să ofere plăcere doar unui needucat, care confunda o operă de artă cu o lucrare a naturii:

Cea mai importantă problemă a oricărei arte este aceea de a materializa iluzia unei realități superioare. Dar, a realiza apariția iluziei înainte de a obține ceva ce numim cu toții real este un demers fals. Ca spațiu ideal, scena a obținut cel mai mare avantaj prin aplicarea legilor perspectivei așezând flancurile unul în spatele celuilalt; și tocmai acest câștig ei doresc să-l abandoneze în mod absurd, închizând laturile scenei pentru a forma pereți reali. Cu un astfel de aranjament al scenei piesele, jocul actorilor, totul, într-un cuvânt, va coincide pentru a da naștere unui teatru cu totul nou.

## 7. Educația estetică a spectatorului

Crezul artistic al lui Goethe în ceea ce privește teatrul poate fi dedus din dialogul cu adevărat platonice pe care poetul l-a publicat în 1798 – *Die Propyläen*:

Într-unul din teatrele germane era zugrăvită un amfiteatru oval, cu lojele pline de spectatori pictați, ce păreau foarte preocupați de ceea ce se întâmpla pe scenă. Mulți dintre spectatorii reali de la parter și din loje erau nemulțumiți, considerându-se păcăliți de acest lucru pe care-l considerau fals și puțin probabil. În acest sens s-a purtat următoarea conversație al cărei conținut îl redăm mai jos.

*Reprezentantul artiștilor:* Hai să vedem dacă nu cumva putem să cădem de acord.

*Spectatorul:* Nu văd cum o astfel de reprezentare ar putea fi apărută.

*Reprezentantul:* Spuneți-mi, când intrați într-un teatru nu vă așteptați ca tot ce vedeți să fie adevărat și real?

*Spectatorul:* În nici un caz! Cer doar ca ceea ce văd să pară adevărat și real.

*Reprezentantul:* Iertați-mă dacă vă contrazic cele mai profunde convingeri și îmi mențin părerea că în nici un caz nu așteptați asta.

*Spectatorul:* Asta e de-a dreptul ciudat! Dacă nu cer asta, atunci de ce e nevoie ca pictorul să depună atâta efort pentru a desena perfect fiecare linie, în conformitate cu regulile perspectivei și să reprezinte fiecare obiect în conformitate cu propria idee despre perfecțiune? De ce se pierde atâta timp studiind costumele? De ce se pierde atâta timp pentru a le asigura adevărul, astfel încât eu să pot fi transportat înapoi, în acele timpuri? De ce actorul este laudat cel mai mult atunci când exprimă cu adevărat un sentiment care, în vorbire, gesturi și comportament se apropie cel mai mult de adevăr și mă convinge că am în fața ochilor nu o imitație, ci chiar adevărul?

*Reprezentantul:* Exprimați ceea ce simțiți în mod admirabil, dar e mai greu decât credeți să ai o înțelegere adecvată asupra sentimentelor. Ce ați spune dacă v-aș răspunde că reprezentațiile teatrale în nici un caz nu vă par reale, ci au mai degrabă o aparență a adevărului?

*Spectatorul:* Aș răspunde că propuneți o subtilitate mai mult decât un joc de cuvinte.

*Reprezentantul:* Iar eu îmi mențin părerea că, atunci când vorbim de mișcările sufletului, nici un cuvânt nu poate fi îndeajuns de delicat și de subtil; și că acest tip de joc de cuvinte exprimă o nevoie a sufletului, care, nefiind capabilă să dezvăluie ce se întâmplă înlăuntrul nostru, operează prin antiteză, oferă un răspuns fiecărei părți a întrebării și astfel găsește o cale de mijloc.

*Spectatorul:* Foarte bine. Numai că v-aș ruga să-mi explicați mai bine prin intermediul exemplelor.

*Reprezentantul:* Voi fi bucuros să mă folosesc de ele. De exemplu, când sunteți la operă, nu simțiți o satisfacție vie și completă?

*Spectatorul:* Da, atunci când totul este în armonie, satisfacția este una din cele mai complete.

*Reprezentantul:* Dar atunci când acei oameni se adună și se complimentează reciproc cu un cântec, cântă după partiturile pe care le țin în mână, vă cântă dragostea lor, ura lor și toate pasiunile lor, luptă cântând și mor cântând, puteți să spuneți că întreaga reprezentație sau orice parte a sa este adevărată? Sau, dacă-mi permiteți, lasă măcar impresia realității?

*Spectatorul:* De fapt, dacă stau să mă gândesc, n-aș putea spune că da. Nici unul dintre aceste lucruri nu pare adevărat.

*Reprezentantul:* Și totuși sunteți complet mulțumit și satisfăcut de spectacol?

*Spectatorul:* Fără îndoială. Încă îmi aduc aminte cum opera era ridiculizată din cauza improbabilității sale ridicate și cum, cu toate astea, mi-a oferit mereu cea mai mare satisfacție și cum îmi plăcea tot mai mult, pe măsură ce spectacolul devenea mai bogat și mai complet.

*Reprezentantul:* Prin urmare, nu sunteți complet înșelat când mergeți la operă.

*Spectatorul:* Înșelăciune? Nu acesta este cuvântul potrivit... Da și nu.

*Reprezentantul:* Aici sunteți în totală contradicție, ceea ce e mult mai rău decât ambiguitatea.

*Spectatorul:* Haideți să continuăm; vom vedea în curând lumina.

*Reprezentantul:* Imediat ce vom ieși la lumină, vom cădea de acord. Și dacă tot am ajuns în acest punct, îmi permiteți să vă mai pun niște întrebări?

*Spectatorul:* Este datoria dumneavoastră ca, odată ce m-ați chestionat în această problemă, să întrebați din nou.

*Reprezentantul:* Senzația pe care o aveți la o reprezentație de operă nu ar putea fi numită înșelăciune.

*Spectatorul:* Sunt de acord. Este totuși o formă de înșelăciune; ceva apropiat de asta.

*Reprezentantul:* Spuneți-mi, nu aveți senzația că uitați de sine?

*Spectatorul:* Nu cu totul, dar aproape, când întregul sau o parte este excelentă.

*Reprezentantul:* Sunteți vrăjtit?

*Spectatorul:* Mi s-a întâmplat, și nu o dată.

*Reprezentantul:* Puteți să-mi explicați în ce condiții?

*Spectatorul:* În atât de multe că mi-ar fi greu să le povestesc.

*Reprezentantul:* Și totuși, spuneți că e cel mai probabil să se întâmple când totul e în armonie.

*Spectatorul:* Fără doar și poate.

*Reprezentantul:* Acest spectacol complet este în armonie cu sine sau cu altă operă a naturii?

*Spectatorul:* Cu sine, desigur.

*Reprezentantul:* I-am negat operei posesia unui anumit tip de adevăr. Am susținut că nu este în niciun caz fidelă față de ceea ce pretinde că reprezintă. Dar îi putem nega un anumit adevăr interior, care reiese din caracterul ei complet ca operă de artă?

*Spectatorul:* Atunci când opera este bună, își creează o lume a ei în miniatură în care totul se desfășoară după legi fixe, o lume care trebuie judecată după propriile legi și simțită conform spiritului său.

*Reprezentantul:* Nu rezultă din asta că adevărul naturii și adevărul artei sunt două lucruri distincte și că artistul nu ar trebui să caute a da muncii sale aerul unei opere a naturii?

*Spectatorul:* Dar are totuși de multe ori aerul unui opere a naturii.

*Reprezentantul:* Asta nu pot să neg. Dar aș putea să răspund la fel de direct?

*Spectatorul:* De ce nu? Nu e momentul să ne complimentăm reciproc.

*Reprezentantul:* Mă voi aventura atunci să afirm că opera de artă poate să pară o lucrare a naturii numai unui spectator cu desăvârșire necultivat; un spectator pe care artistul îl apreciază, deși se află pe treapta cea mai de jos. Din nefericire, el poate fi satisfăcut doar atunci când artistul coboară

la nivelul său; niciodată nu se va ridica odată cu acesta, atunci când, împins de geniul său, adevăratul artist trebuie să-și ia zborul pentru a încheia ciclul muncii sale.

*Spectatorul:* Observația dumneavoastră este ciudată; dar continuați.

*Reprezentantul:* Nu m-ați fi lăsat să spun asta, dacă nu ați fi atins la rândul dumneavoastră o treaptă de înțelegere în plus.

*Spectatorul:* Permiteți-mi acum să judec eu și să iau locul celui ce întreabă pentru a avansa cu subiectul nostru.

*Reprezentantul:* Asta-mi place chiar mai mult.

*Spectatorul:* Spuneți că o operă de artă ar putea apărea ca o operă a naturii doar unei persoane necultivate?

*Reprezentantul:* Desigur. Vă aduceți aminte de păsările care au încercat să mănânce cireșele pictate de un mare maestru?

*Spectatorul:* Și nu arată asta că cireșele au fost în mod admirabil pictate?

*Reprezentantul:* În niciun caz. Mă convinge mai degrabă că acei cunoscători care judecau erau niște rândunici.

*Spectatorul:* Nu pot, totuși, din acest motiv să nu recunosc că munca sa e excelentă.

*Reprezentantul:* Să vă spun mai degrabă o poveste modernă?

*Spectatorul:* Aș asculta mai curând povești decât argumente.

*Reprezentantul:* Un mare naturalist care, printre altele, domesticise animale avea o maimuță pe care într-o zi a pierdut-o și pe care, după o lungă căutare, a găsit-o în bibliotecă. Acolo animalul stătea pe podea, înconjurat de ilustrațiile împrăștiate ale unei lucrări de istorie naturală despre maimuțe. Uimit de această nevoie zeloasă de cunoaștere, domnul s-a apropiat și a constatat, cu uimire și ciudă, că maimuța plină de grație își făcuse un fel de mâncare din gândacii desenați pe paginile lucrării.

*Spectatorul:* E o poveste amuzantă.

*Reprezentantul:* Și nimerită, sper. Nu ai mai compara aceste desene cu lucrarea vreunui mare artist, nu?

*Spectatorul:* Nu, într-adevăr.

*Reprezentantul:* Dar ați considera maimuța ca pe unul dintre amatorii necultivați?

*Spectatorul:* Da; și încă unul lacom! Ați trezit în mine o singură idee. Oare nu cumva un amator necultivat, în același fel, dorește ca o lucrare să fie naturală, astfel încât să se poată bucura de ea într-un mod natural, care este de obicei vulgar și comun?

*Reprezentantul:* Adevărat – sunt întru totul de acord!

*Spectatorul:* Și vă mențineți părerea că un actor se înjosește atunci când încearcă să obțină un astfel de efect?

*Reprezentantul:* De asta sunt ferm convins.

*Spectatorul:* Dar aici simt din nou o contradicție. Mi-ați făcut acum onoarea de a mă include în rândul spectatorilor cel puțin pe jumătate cultivați.

*Reprezentantul:* Printre cei care sunt pe cale să devină adevărați cunoscători.

*Spectatorul:* Atunci, explicați-mi. De ce o operă de artă perfectă îmi apare și mie ca una naturală?

*Reprezentantul:* Deoarece intră în armonie cu natura dumneavoastră cea mai bună. Deoarece este deasupra naturalului, fără a fi totuși nenaturală. O perfectă operă de artă este o lucrare a sufletului



omenesc și, în acest sens, este, de asemenea, o lucrare a naturii. Dar fiindcă reunește obiectele disparate dintre care le expune chiar și pe cele mai minuscule în toată semnificația și valoarea lor, este deasupra naturii. Poate fi înțeleasă doar de o minte formată și dezvoltată armonios, și o astfel de minte se descoperă în armonie cu tot ceea ce este perfect și complet armonios în opera de artă se găsește de asemenea în armonie cu el. Din contră, spectatorul de rând nu are habar de asta; el tratează o operă de artă la fel cum s-ar purta cu orice obiect pe care îl întâlnește la piață. Dar adevăratul cunoscător vede nu doar adevărul imitației, dar și excelența selecției, rafinamentul compoziției, superioritatea micului universului artei; el simte că trebuie să se ridice la nivelul artistului, pentru a se bucura de munca acestuia; simte că trebuie să se sustragă din haosul vieții, că trebuie să trăiască cu opera de artă, să o vadă iar și iar și, prin intermediul ei, să-și înalțe existența.

*Spectatorul:* Bine spus, prietene. Am făcut astfel de reflecții asupra picturilor, teatrului, asupra unor specii de poezie și am intuit aceste lucruri pe care le cereți. Pe viitor, voi da mai multă atenție operelor de artă și mie însumi. Dar, dacă nu greșesc, am lăsat în urmă subiectul disputei noastre. Doreați să mă convingeți că spectatorii pictați la opera noastră trebuie acceptați și nu văd încă, deși am ajuns la o înțelegere, din ce motive susțineți asta și cum pot să-i încadrez pe acești privitori zugrăviți.

*Reprezentantul:* Din fericire opera se va repeta în seara aceasta; bănuiesc că nu vei lipsi.

*Spectatorul:* Sub nici o formă.

*Reprezentantul:* Și oamenii pictați?

*Spectatorul:* Nu mă vor goni, fiindcă mă consider mai mult decât o rândunică.

*Reprezentantul:* Sper că un interes reciproc ne va reuni curând.

## **8. Modelul scenic neoclasic**

În 1797, în drum spre Elveția, Goethe s-a oprit la Frankfurt, unde a vizitat atelierul designerului de scenă italian Giorgio Fuentes (1756-1822), ale cărui decoruri neoclasicе le admira. Neputând să-l convingă pe artistul milanez să vină la Weimar, Goethe a reușit, mai târziu (1815), să obțină pentru Teatrul Ducal serviciile unui student a lui Fuentes, Friedrich Beuther (1777-1834). În 1817, el a comentat această întâlnire în *Analele* sale: În acest moment se poate spune că teatrul din Weimar, în ceea ce privește recitarea pură, declamația puternică, jocul natural și în același timp artistic, a obținut un nivel considerabil de excelență. Viziunea exterioară s-a îmbunătățit de asemenea treptat; garderoba spre exemplu, prin întrecerea doamnelor, mai apoi a domnilor. Exact la momentul potrivit am câștigat un artist excelent în persoana decoratorului Beuther, care studiasse la școala lui Fuentes și care, prin intermediul perspectivei, a reușit să mărească spațiile noastre mici la nesfârșit; printr-o arhitectură caracteristică, le-a înmulțit; și, prin gust și rafinament, le-a făcut extrem de agreabile. Beuther subordona orice stil viziunii sale asupra perspectivei. În biblioteca de la Weimar a studiat arhitectura egipteană la fel ca și pe cea germană veche și a dat pieselor care necesitau o astfel de ilustrare o atractivitate și o deosebită splendoare.



Friedrich Beuther's Set for Mozart's *Titus* in Weimar

## 9. Schemele scenice de culoare

Goethe a subliniat ideile sale în privința folosirii culorilor pentru costume într-una din conversațiile cu Eckermann:

În general, scenele ar trebui să aibă un ton favorabil culorii rochiilor, ca în decorul lui Beuther, care are mai mult sau mai puțin o tentă maronie scoțând astfel în evidență culoarea rochiilor cu o proștețime perfectă. Dacă totuși pictorul este obligat să se îndepărteze de o nuanță atât de favorabilă și indecisă și să reproducă o cameră roșie sau galbenă, un cort alb sau o grădină verde, atunci actorii ar trebui să fie isteți și să evite culori asemănătoare în veșmintele lor. Dacă un actor într-o uniformă roșie și pantaloni verzi intră într-o cameră roșie, partea superioară a corpului său dispare și i se vor vedea doar picioarele; dacă, îmbrăcat la fel, intră în grădină, atunci picioarele îi dispar și i se va remarca partea superioară a corpului. Așa am văzut un actor într-o uniformă albă și pantaloni negri a cărui parte superioară dispărea complet lângă un cort alb în timp ce picioarele îi dispăreau pe fundalul închis la culoare.

## 10. Funcția corului

În campania sa împotriva realismului, Goethe a beneficiat de sprijinul lui Friedrich Schiller (1759 – 1805) care, influențat de lectura *Kritik der Urteilskraft* a lui Kant și de *Briefe über die Empfindungen* a lui Mendelssohn a abandonat confuzia din tinerețe dintre scenă și amvon. Sub influența lui Goethe, Schiller a făcut ultimul pas înspre o viziune purificată asupra artei teatrale. În prefața lui Schiller din *Die Braut von Messina* (1803) putem regăsi testamentul său estetic. Aici, poetul definește teatrul ca instituție simbolică. Iluzia teatrală, așa cum o înțelegea Diderot, pentru Schiller nu era nimic altceva decât „o mizerabilă înșelătorie de jongler”. A respins ideea unei acțiuni scenice reale, căci, la urma urmei, lumina zilei poate fi în teatru doar artificială, iar arhitectura doar simbolică. Pentru a înlătura ideea imitației naturii într-o lucrare de artă dramatică, Schiller a decis să introducă corul antic care servea drept perete viu, construit de tragedie în jurul său, cu scopul de a se deosebi de lumea reală:

Mintea spectatorului trebuie să-și păstreze libertatea de-a lungul celor mai pasionale scene; nu ar trebui să se lase pradă impulsurilor, ci să se detașeze calm și sobru de emoțiile pe care le simte. Obiecția cea mai comună adresată corului – aceea că distruge iluzia și știrbește sentimentele – este tocmai ceea ce îl recomandă; pentru că tocmai această forță oarbă a sentimentelor este disprețuită de adevăratul artist – el refuză să provoace acest tip de iluzie. Dacă loviturile tragediei se răsfrâng în piepturile noastre fără să fie urmate de o alinare, atunci pasiunea subminează acțiunea. Ne putem confunda cu problema prezentată de subiect și nu am mai putea-o privi detașat. Tocmai prin ținerea la distanță a celor două părți și prin diferențierea pasiunilor, corul reinstalează în noi libertatea, care altfel s-ar pierde în furtună. Personajele piesei au nevoie de această pauză pentru a se reculege; deoarece nu sunt ființe reale care se supun impulsului de moment, ci doar reprezintă oameni – dar persoane ideale și reprezentative ale speciei lor, care formulează lucrurile profunde ale umanității.



Schiller's *The Bride of Messina* in Weimar (1803). Goethe-Nationalmuseum, Weimar