

KỸ THUẬT MỚI CỦA NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU

■ Bertol Brecht*, Huỳnh Văn** dịch

Về cái kỳ lạ và cái đáng xem

Những người trẻ tuổi đến với sân khấu phần nhiều duy chỉ có nguyện vọng là được tận hưởng cuộc sống theo một cách thức đặc biệt, được bộc lộ sức mạnh cảm xúc của họ hay sự thanh lịch trang nhã của sự xuất hiện của họ trước mắt công chúng, nói tóm lại họ là một kiểu công chúng đã trở nên năng động, không còn thỏa mãn với việc từ hàng ghế khán giả nhập thân một cách đơn giản vào những số phận xa lạ và không còn muốn có được điều đó một cách gọi cảm. Để hiểu được tâm tính của những người trẻ tuổi thì ta hãy quan sát phim ảnh của thời đại chúng ta. Các hãng phim ít hay nhiều đều chọn làm diễn viên các kiểu người phổ biến, họ tự thân diễn vai, không cần đến bất kỳ sự biến tấu nào, mặt nạ nào, sự thể hiện tính cách nào và trải qua những hoàn cảnh mà cả công chúng cũng mong trải qua – chí ít là trong tưởng tượng.

Bởi ở đây sân khấu xuất hiện chỉ như là sự thay thế bằng nghệ thuật cho cuộc sống hiện thực, hay tốt nhất chỉ là sự bổ sung, nên thế giới ảo ảnh này là một thế giới thuần túy mơ ước và hoàn toàn dành cho những ước mơ của công chúng. Nó có thể có hình dạng như nó muốn, bởi chung nó phải có hình dạng mà công chúng muốn nó có. Tất cả những gì xảy ra trong nó không bắt buộc phải xảy ra ở bất kỳ nơi nào, ngoại trừ xảy ra trong nó. Thế giới đó là một xứ sở thần tiên, nơi mà những mơ ước của con người có thể được thỏa sức tung hoành và nơi mà tất cả những quy luật có thể nhận thấy ở cuộc sống hiện thực đều mất hết hiệu lực. Điều

đó đương nhiên không có nghĩa là thế giới ảo ảnh này không cho phép hồi tưởng về thế giới hiện thực, nó thậm chí còn phải làm việc đó, nó còn phải nêu lên nhiều nét “hiện thực” như có thể được; bảo rằng nó chỉ là một ảo ảnh thì điều đó cần phải được dấu kín một cách cẩn thận như có thể được. Nó phải được nhận thấy như là một thế giới đích thực, đích thực hơn là thế giới đích y thực, y như ta mơ ước về thế giới đích thực, như thế giới đích thực phải thế, nếu nó phải là đích thực. Do vậy cho nên cái hư ảo trong phim không phổ biến, và sự hoài nghi rằng ở đây có sự phù phép, sẽ phá hỏng ảo mộng.

Sự biểu diễn sân khấu loại này, cái loại mà trong thời đại của chúng ta đã được thực hiện có kết quả nhất trong phim ảnh, thăng hoặc đôi khi cũng đã bị công kích. Người ta gọi nó là một thứ kinh doanh ma túy và chứng minh rằng nó, dấu hiệu của một thời kỳ suy đốn, đã ảnh hưởng nguy hại tới công chúng bằng cách tạo ra những ảo tưởng về cuộc sống hiện thực và những ảo tưởng về những tình trạng thực tế. Nhưng sự phản đối đó không làm tổn hại gì đặc biệt cho loại trình diễn sân khấu này. Thế thì tất cả những sự phản đối ấy giúp được gì, khi mà tất cả chúng ta đều cần đến ma túy, và trong một thời kỳ suy đốn thì người ta cần phải tạo ra những dấu hiệu nào cho một thời kỳ xây dựng? Liệu có ích gì sàm báng một sản phẩm thay thế là đường xaccarin khi mà sản phẩm “đích thực” là đường mía lại không có.

Nếu người ta không thể chấm dứt được một cách tốt đẹp việc diễn kịch theo cái lối được mô tả, nếu người ta phải chỉ ra cho nó

* Nhà viết kịch, lý luận kịch, đạo diễn kịch và nhà thơ nổi tiếng người Đức (1898-1956).

** PGS.TS, Trường ĐH Văn Hiến.

thấy được một sự cần thiết nhất định trong thế giới của chúng ta như nó hiện nay, mặc tất cả những khiếm khuyết và tác hại có thể có, và không được chờ đợi là sân khấu của cái loại được mô tả này sẽ chấm dứt, trước khi thế giới này thay đổi hay đáng phải tự thay đổi, thì người ta cũng không thể nào nói được rằng ngày nay một kiểu biểu diễn sân khấu khác là không có thể có được hoặc là hầu như vô nghĩa.

Quả thật có một kiểu loại khác. Đó là một kiểu loại biểu diễn sân khấu, nơi mà ở đó thế giới, cái thế giới được biểu hiện không phải là một thế giới thuần mong ước, nơi mà ở đó thế giới không được thể hiện như nó cần phải thể mà như nó đang thể.

Đó là sự trình diễn sân khấu hiện thực.

Mô tả ngắn gọn về một kỹ thuật mới của nghệ thuật sân khấu có thể đem lại một hiệu quả lạ hóa

Sau đây sẽ thử mô tả một kỹ thuật của nghệ thuật sân khấu đã được một số nhà hát áp dụng¹ nhằm làm cho các sự việc được thể hiện bị lạ hóa đối với khán giả. Mục đích của kỹ thuật tạo *hiệu quả lạ hóa* này là đem lại cho khán giả một thái độ tìm hiểu, phê phán đối với sự việc được thể hiện. Phương tiện của nó là phương tiện nghệ thuật.

Điều kiện đối với sự vận dụng hiệu quả lạ hóa để đạt được mục đích đã nêu là sân khấu cũng như khán phòng phải được tẩy sạch khỏi mọi trò “ảo thuật” và không để hình thành những “môi trường thoải mái”. Do vậy không tiến hành tìm cách để tạo ra không khí của một không gian nào đấy trên sân khấu (căn phòng lúc chiều tối, đường phố vào mùa thu), cũng như việc tìm tòi một

nhịp điệu được điều chỉnh của giọng nói để tạo không khí; công chúng không những không bị “kích lên” bởi sự buông lỏng tính khí mà cũng không bị “lôi cuốn vào uy lực mê hoặc” bởi trò diễn căng cơ bắp, nói gọn lại là không cố gắng đưa công chúng vào trạng thái thoải mái và đem lại cho họ cái ảo tưởng là họ đang tham dự vào một sự kiện tự nhiên, không bị dàn dựng. Như ta sẽ thấy thì cái khuynh hướng của công chúng thích lao vào một ảo tưởng như vậy cần phải được trung tính hóa bằng biện pháp nghệ thuật nào đó.

Điều kiện để tạo ra hiệu quả lạ hóa là diễn viên phải đem lại cho việc anh ta phải chỉ ra điều mà anh ta cần phải chỉ ra bằng một cử chỉ, điệu bộ² rõ rệt của sự chỉ ra. Việc hình dung một bức tường thứ tư ngăn cách một cách giả tạo sân khấu với công chúng mà từ đó ảo tưởng hình thành, tiến trình sân khấu diễn ra trong hiện thực mà lại không có công chúng, việc đó đương nhiên phải được xóa bỏ. Trong tình thế như vậy, về nguyên tắc mà nói, diễn viên vẫn có thể trực tiếp hướng tới công chúng.

Như đã biết, bình thường ra thì sự tiếp xúc giữa công chúng và sân khấu vốn hình thành trên cơ sở của sự *nhập cảm*. Để đem lại hành vi tâm lý này người diễn viên câu nệ quy tắc thường tập trung cố gắng một cách hoàn hảo đến mức mà người ta có thể nói rằng anh ta chỉ nhìn thấy mục tiêu nghệ thuật chủ yếu của mình ở trong đó mà thôi. Ngay từ những lưu ý mở đầu của chúng ta cũng đã chỉ ra rằng cái kỹ thuật nhằm đem lại hiệu quả lạ hóa là hoàn toàn ngược với kỹ thuật nhằm mục đích nhập cảm. Người diễn viên qua đó sẽ được ngăn cản để không thực hiện

¹ Đây là số thứ tự được Brecht ghi trong văn bản (tổng cộng có 19 số) để ông giải thích thêm trong phần phụ lục của bài viết. Phần này dài hơn gấp rưỡi phần chính văn, không phù hợp với quy định của tạp chí nên xin được lược bớt (Người dịch).

² Khái niệm cử chỉ điệu bộ mà chúng tôi dịch từ chữ *Gestus* là khái niệm do Brecht tạo ra, mượn từ chữ *Gestus* của ngôn ngữ La tinh, có nghĩa là cử chỉ điệu bộ. Từ *Gestus* này được Đức hóa thành từ *Geste* có cùng nghĩa. Nhưng khái niệm *Gestus* có nghĩa rộng hơn từ *Geste*, nó có hàm nghĩa rộng hơn là sự vận động của cơ thể. Nó bao hàm, như Brecht quan niệm, cả cử chỉ, điệu bộ, giọng nói, vẻ mặt và đặc biệt nó mang tính chất xã hội, thể hiện những mối quan hệ xã hội, được xác định trên cơ sở tính xã hội của các nhân vật sân khấu... (Người dịch).

hành vi nhập cảm.

Tuy vậy trong sự cố gắng của mình anh ta cần thể hiện những nhân vật nhất định và chỉ ra cách ứng xử của những người ấy mà không hoàn toàn khước từ phương tiện nhập cảm. Anh ta sử dụng phương tiện này chỉ đến mức như bất kỳ người nào đó không có tài năng diễn xuất và không hám danh làm diễn viên vẫn sử dụng để thể hiện một người khác, tức là chỉ ra cách ứng xử của người ấy. Sự chỉ ra cách ứng xử này của những người khác xảy ra hằng ngày trong vô vàn cơ hội (người làm chứng của một vụ tai nạn diễn lại hành vi của người bị nạn cho những người mới đến, người hay bông phèng bắt chước bước đi khôi hài của một người bạn, vân vân...), những người đó không tìm cách đưa khán giả của mình vào bất kỳ ảo tưởng nào. Tuy nhiên họ luôn luôn nhập cảm vào những người đó để hấp thụ đặc điểm của họ.

Như đã nói, diễn viên cũng sử dụng hành vi tâm lý này. Song, ngược với cách thức thông thường của sự trình diễn sân khấu, ở đó hành vi ấy được thực hiện ngay trong trình diễn, và rõ ràng nhằm mục đích tác động vào khán giả để làm cho khán giả cũng có hành vi tương tự, thì anh ta chỉ thực hiện hành vi nhập cảm trong một giai đoạn chuẩn bị, vào một thời điểm nào đó lúc thử vai trong khi tập vở.

Để tránh việc thể hiện các nhân vật và sự việc một cách “ngẫu hứng”, có tính chất phê phán thì có thể tiến hành tập dượt nhiều hơn thông thường. Diễn viên cần từ bỏ sự tự thích nghi trước đây và làm việc lâu như có thể được với tư cách người đọc (chứ không phải với tư cách người trình đọc). Một thủ tục quan trọng là *nhớ lại ấn tượng ban đầu*.

Diễn viên nên đọc vai diễn của mình với thái độ của một người ngạc nhiên và phản đối. Không chỉ sự hình thành của các sự việc anh ta đọc được mà cả thái độ của nhân vật kịch mà anh ta nắm bắt được phải được anh

ta cân nhắc kỹ và hiểu rõ đặc điểm của nó; không một điều gì được anh ta chấp nhận là đã xong, là điều “hoàn toàn không thể xảy ra khác được”, là điều “tất phải được chờ đợi trong tính cách của nhân vật này”. Trước khi anh ta nhớ lại các lời thoại, anh ta cần phải nhớ lại là anh ta đã ngạc nhiên và đã phản đối điều gì. Tức là anh ta phải nắm chắc yếu tố này trong sự thể hiện của anh ta.

Khi anh ta bước lên sân khấu thì bên cạnh tất cả các chỗ chủ yếu đối với những điều mà anh ta thực hiện, anh ta còn phải tìm ra, còn phải làm cho có danh tính, có gốc gác và có thể đoán định được những gì anh ta không thực hiện; có nghĩa là anh ta diễn làm sao để người ta nhận thấy rõ nhất như có thể được sự lựa chọn, làm thế nào để cho sự trình diễn của anh ta làm cho người ta đoán được là còn có những khả năng khác nữa, là mới chỉ có một trong những phương án có thể có đã được diễn. Thí dụ anh ta nói: “Cái đó anh còn phải trả giá với tôi” mà *không* nói: “Tôi tha cho anh đó”. Anh ta căm ghét con cái của anh ta, và *không* có chuyện anh ta yêu chúng. Anh ta đi về phía trước bên trái và *không* phải phía sau bên phải. Những gì mà anh ta không làm phải được chứa đựng và lưu giữ trong những gì anh ta làm. Như thế có nghĩa là tất cả những lời nói và động tác, điệu bộ là những cái đã được quyết định, nhân vật kịch đã được kiểm tra và thử nghiệm. Sự thể hiện kỹ thuật đối với phương thức này có tên là: *Cố định cái không phải-mà là*.

Diễn viên không để cho xảy ra trên sân khấu sự *hóa thân hoàn toàn* vào nhân vật được diễn. Anh ta không phải là Lear², không phải là Harpagon², không phải là Schwejk², anh ta chỉ biểu lộ những nhân vật này. Anh ta thể hiện những lời nói của họ chân thật như có thể được, anh ta trình diễn cách thức ứng xử của họ thật tốt như kiến thức về con người của anh ta cho phép, nhưng anh ta không tìm cách tạo cho mình (và thông qua

² Các nhân vật trong những vở kịch: “Vua Lear” của Shakespeare, “Lão hà tiện” của Moliere (lấy tích từ vở “Cái nồi” của Plautus), “Schwejk trong chiến tranh thế giới thứ hai” của Brecht (dựa theo tiểu thuyết “Anh lính Schwejk đừng cảm” của Jaroslav Hasek) (Người dịch).

đó, cho những người khác) nghĩ là ở đây anh ta đã hóa thân hoàn toàn. Các diễn viên sẽ được biết là người ta có ý gì khi người ta dẫn ra cách diễn của đạo diễn hay của bạn diễn, người ấy diễn làm mẫu cho họ một chỗ đặc biệt để làm thí dụ về một cách diễn không có sự hoá thân hoàn toàn. Vì đó không phải là vai diễn của người ấy nên người này không hóa thân hoàn toàn, người ấy làm nổi bật mặt kỹ thuật và giữ tư thế của người chỉ đưa ra đề nghị.

Nếu từ chối sự hóa thân thì người diễn không trình bày lời kịch của mình như là lời ứng khẩu mà như là một trích dẫn. Bên cạnh đó rõ ràng là trong trích dẫn này diễn viên có thể thể hiện tất cả các âm sắc, sự biểu cảm cụ thể, tròn đầy của con người; cũng như cử chỉ, điệu bộ mà anh ta trình diễn và giờ đây là một bản sao, phải có hình hài đầy đặn của cử chỉ, điệu bộ của con người.

Ba biện pháp hỗ trợ có thể giúp ích trong cách diễn không hoàn toàn hóa thân nhằm đạt được sự lạ hóa sự biểu lộ cũng như hành động của nhân vật được trình diễn:

1. *Sự dịch chuyển sang ngôi thứ ba.*
2. *Sự dịch chuyển vào thời quá khứ.*
3. *Nói cùng lúc cả hướng dẫn diễn xuất và lời bình luận.*

Việc đặt định ngôi thứ ba và thời quá khứ tạo điều kiện cho diễn viên giữ thái độ gián cách một cách đúng đắn. Ngoài ra diễn viên còn cần tìm những hướng dẫn diễn xuất và những phát biểu bình luận đối với kịch bản của anh ta và cùng nói ra trong khi tập vở (“Anh ta đứng lên và nói một cách giận dữ vì anh ta không được ăn...” hay “Anh ta nghe điều ấy lần đầu tiên và không biết đó có phải là sự thật không...” hay “Anh ta mỉm cười và nói hết sức dửng dưng:...”). Việc cùng nói cả những chỉ dẫn diễn xuất ở ngôi thứ ba

tạo điều kiện cho hai ngữ điệu va chạm vào nhau, qua đó ngữ điệu thứ hai (tức văn bản đích thực) được lạ hóa. Ngoài ra cách diễn cũng được lạ hóa bằng cách nó thực sự diễn ra sau khi nó đã được biểu thị và thông báo bằng lời. Việc ấn định thời quá khứ hơn nữa còn đặt người nói vào một chỗ mà từ chỗ đó anh ta ngoái nhìn lại câu nói. Như thế câu nói cũng được lạ hóa tương tự mà không cần người nói nhận lấy một chỗ đứng phi thực tế nào ví anh ta, ngược với người nghe, đã đọc hết kịch bản và như vậy có thể từ phía cuối, từ các kết quả, đánh giá câu nói được tốt hơn người kia, người biết được ít hơn, người cảm thấy xa lạ hơn với câu nói.

Thông qua phương pháp phối hợp này, kịch bản sẽ được lạ hóa trong khi tập, và nhìn chung cũng được giữ nguyên trong khi trình diễn. Đối với cách nói thực sự thì tính chất tất yếu và khả năng biến đổi, xét ở phương diện tầm quan trọng nhiều hay ít mà câu nói phải đem lại, là xuất phát từ mối liên hệ trực tiếp với công chúng. Một thí dụ là cách nói của người làm chứng trước tòa án. Sự nhấn mạnh, sự xác định các nhân vật ở sự biểu hiện của các nhân vật đó phải nhằm mang lại hiệu quả nghệ thuật đặc biệt. Nếu việc hướng vào công chúng đạt hiệu quả thì đó phải là một sự hướng vào đầy đủ và không được có “lời tự bạch”³ hay kỹ thuật độc thoại của sân khấu cũ. Để tạo ra một hiệu quả lạ hóa trọn vẹn từ hình thức của câu thơ thì diễn viên đã làm được một việc tốt nếu trong buổi diễn tập người diễn viên ấy tái hiện lại được nội dung của câu thơ trước tiên trong hình thức văn xuôi thông thường. Đồng thời nếu có thể cả động tác điệu bộ nào đó đối với câu thơ ấy. Một cách kiến trúc đẹp và mạnh bạo nào đó các hình thức ngôn ngữ sẽ làm lạ hóa kịch bản (văn xuôi có thể được lạ hóa bằng việc

³ Đây là hướng dẫn diễn xuất được các tác giả kịch bản ghi chú trước một số lời thoại, theo đó một diễn viên bộc lộ suy nghĩ của nhân vật mình diễn với khán giả trong khi (những) diễn viên cùng diễn (các) nhân vật khác làm như không nghe thấy (Người dịch).

dịch sang phương ngữ bản xứ của diễn viên).

Về cử chỉ điệu bộ sẽ được bàn tiếp bên dưới, tuy nhiên ở đây cũng cần nói rằng tất cả những gì thuộc về tình cảm cần phải được biểu hiện ra bên ngoài, tức là phải được phát triển thành cử chỉ điệu bộ. Diễn viên phải tìm ra một sự biểu lộ rõ rệt, bên ngoài đối với những xúc cảm của nhân vật của mình, nếu có thể thì một hành động làm lộ những sự việc bên trong nào đó của nhân vật. Cảm xúc ấy phải xuất hiện ra, phải phát triển ra để cho có thể xử lý nó một cách trác việt. Sự thanh lịch, sự mạnh mẽ và thanh nhã đặc biệt của cử chỉ điệu bộ đem lại hiệu quả lạ hóa.

Nghệ thuật sân khấu Trung Quốc thành thạo trong việc xử lý cử chỉ điệu bộ. Bằng việc quan sát một cách rõ ràng hành động của mình, người diễn viên Trung Quốc đạt được hiệu quả lạ hóa.

Những gì người diễn viên cung cấp về cử chỉ điệu bộ, và về cấu tạo câu thơ,... phải là hoàn bị và mang dấu ấn của cái đã được tập luyện và hoàn tất. Cần làm xuất hiện ấn tượng về sự dễ dàng, sự dễ dàng của những khó khăn đã được khắc phục. Cả cái nghệ thuật riêng của anh ta, sự khắc phục của anh ta về kỹ thuật thì người diễn viên cũng phải làm cho công chúng tiếp thu nhẹ nhàng. Bằng phương thức hoàn thiện anh ta trình diễn sự việc cho khán giả một cách hoàn hảo như nó có thể diễn ra hay đã có thể diễn ra theo ý của anh ta. Anh ta không che dấu là anh ta đã tập dượt nó không ít hơn diễn viên nhào lộn che dấu sự tập luyện của mình, và anh ta nhấn mạnh rằng những điều bên trên là lời phát biểu, là ý kiến, là sự kiến giải của anh ta, của diễn viên về sự việc.

Vì anh ta không đồng nhất mình với nhân vật anh ta diễn, nên anh ta có thể chọn một chỗ đứng nào đó đối với nhân vật, bày tỏ ý kiến của mình về nhân vật đó, đòi hỏi khán giả, người cũng không được mời đến để đồng nhất, phải có sự phê phán đối với nhân vật được trình diễn.

Quan điểm mà anh ta đại diện là *quan*

điểm phê phán xã hội. Trong việc tổ chức các sự việc của anh ta và trong việc cá tính hóa nhân vật thì anh ta phải tìm ra những nét thuộc trong khu vực quyền lực xã hội. Như thế sự trình diễn của anh ta trở thành một cuộc hội thảo (về tình trạng xã hội) với công chúng mà anh ta hướng đến. Anh ta khơi gợi để khán giả tùy theo giai tầng của mình mà bênh vực hay cự tuyệt tình trạng ấy.

Mục đích của hiệu quả lạ hóa là lạ hóa cử chỉ điệu bộ có tính chất xã hội làm cơ sở cho mọi sự việc. Nói đến cử chỉ điệu bộ mang tính chất xã hội là nói đến sự biểu hiện bằng động tác, vẽ mặt và cử chỉ điệu bộ các mối quan hệ xã hội mà ở đó con người của một thời đại nào đó ứng xử với nhau.

Sự trình bày sự việc cho xã hội, sự định hướng của nó nhằm trao chia khóa cho xã hội sẽ trở nên dễ dàng với việc tìm ra tựa đề cho các lớp kịch. Tựa đề này phải có tính chất lịch sử. Với điều này chúng ta đi đến một kỹ thuật có tính chất quyết định, kỹ thuật *lịch sử hóa*.

Diễn viên phải diễn các sự việc như là sự việc lịch sử. Sự việc lịch sử là sự việc chỉ xảy ra duy nhất một lần, có tính chất nhất thời, gắn với một thời kỳ nhất định. Cách ứng xử của nhân vật trong các sự việc đó không phải là cách ứng xử duy chỉ mang tính con người, không thay đổi. Nó có những đặc điểm nhất định, trải qua tiến trình lịch sử nó có tính chất của cái đã qua và có thể vượt qua và được phán xét xuất phát từ quan điểm của thời đại nào đó tiếp theo sau. Sự phát triển thường trực làm khác đi cách ứng xử của những người sinh ra trước chúng ta.

Vậy thì diễn viên phải có cái khoảng cách này đối với những sự kiện và cách ứng xử, cái khoảng cách mà các nhà sử học vốn có, đối với các sự kiện và cách ứng xử của thời đại bây giờ, Anh ta phải lạ hóa những sự kiện và nhân vật này với chúng ta.

Những sự việc và con người của cuộc sống thường nhật, gần gũi trực tiếp là cái gì tự nhiên đối với chúng ta, vì là cái quen

thuộc. Lạ hóa chúng là để phục vụ cho việc làm cho chúng nổi bật lên với chúng ta. Cái kỹ thuật tạo sự lạ lẫm ngạc nhiên đối với những sự việc thông thường, “đương nhiên”, không bao giờ bị hoài nghi, vốn đã được khoa học xây dựng kỹ lưỡng, và không có lý do gì nghệ thuật lại không tiếp thu cách ứng xử bổ ích vô cùng này. Đây là một cách ứng xử mà khoa học nhận được từ sự phát triển của sức sản xuất của con người, và cũng chính từ cơ sở đó nó mang lại kết quả cho nghệ thuật.

Về những gì có liên quan đến cảm xúc thì những tìm tòi với hiệu quả lạ hóa trong các buổi trình diễn ở Đức của Nhà hát tự sự đã cho thấy rằng thông qua cách trình diễn này cũng đã gây nên những xúc cảm, dù đó là những xúc cảm thuộc loại khác so với xúc cảm của sân khấu thông thường. Một thái độ

phê phán của khán giả là một thái độ hoàn toàn có tính nghệ thuật. Sự mô tả hiệu quả lạ hóa hoàn toàn gây cảm giác không tự nhiên bằng sự trình diễn hiệu quả ấy. Tất nhiên cách diễn này không có gì liên quan đến sự “cách điệu hóa” thông thường. Ưu thế chính của sân khấu tự sự với hiệu quả lạ hóa của nó, cái hiệu quả vốn theo đuổi mục đích duy nhất là thể hiện thế giới rằng nó có thể luận giải được, chính là tính tự nhiên và tính trần thế của nó, là sự hài hước và sự khước từ của nó đối với tất cả những gì là huyền bí vẫn gắn chặt với sân khấu thông thường từ các thời kỳ xưa cũ.

Dịch từ cuốn “Bertolt Brecht (Tập 5) Những bài viết”, NXB Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1973, các trang từ 285 đến 294.

1997

VAN HIEN
UNIVERSITY