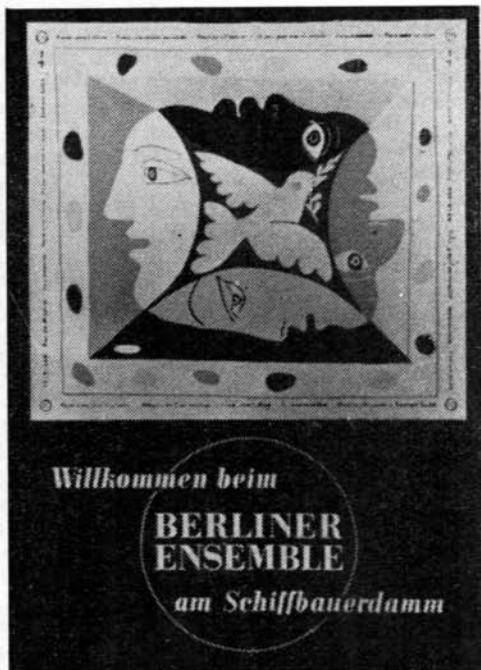


Stema Teatrului „Berliner Ensemble“ cu  
urarea: „Bun venit la BERLINER EN-  
SEMBLE pe Schiffbauerdamm“

Florin Tornea

## BRECHT ȘI TEATRUL LUI\*



Cind prin 1915, un an de la izbucnirea primului război mondial, se înfățișa sfios la redacția unei gazete locale din orașul său natal Augsburg, cu un caiet de versuri, Bertolt Brecht avea 16 ani și era încă gimnazist. Versurile sale uimiră însă pe redactorul-șef al gazetei, poet și el (îl chema Wilhelm Brüstle), pentru caracterul lor cu totul neprevăzut; de două ori neprevăzut. Întîi, pentru maturitatea, precizia și limpezimea surprinzătoare a expresiei și limbii folosite; apoi, pentru caracterul total lipsit de epigonism, de convențional, total străin de lirica vremii — expresionistă, idealist expresionistă. Deși nu vorbeau despre război, versurile conțineau în ele un germen de înțelegere indignată a lumii din jur și a epocii. Era de pe atunci, încă din școală, atras de aripa stîngă a politicii, își amintește memorialistul. Ciudat. Căci tînărul gimnazist se născuse și trăia într-o casă de oameni înstăriți, ba chiar bogați. Tatăl său era director sau chiar proprietar al unei fabrici de hîrtie, iar educația pe care i-o dădea fiului său, îl destina pe acesta, mai departe, unei cariere și unei psihologii potrivite cu casa și clasa în care se născuse. Totuși, iată — așa cum însuși Brecht avea s-o mărturisească mai tîrziu — el recunoaște din fragedă tinerețe găunoșia clasei și a mentalității celor din clasa sa, și o părăsește:

*Am crescut fecior  
De oameni cu stare. Părinții mi-au pus  
Guler la gît și m-au educat  
În deprinderile omului ce se lasă slujit  
Și mi-au dat învățătură arta de a porunci. Dar  
Cînd am ajuns să am mintea-ntreagă și am privit în juru-mi,  
Nu mi-a plăcut lumea clasei mele,  
Nici deprinderea de a porunci, nici de a fi slujit.  
Și așa mi-am părăsit clasa și m-am legat  
De lumea celor de rînd...*

„Lumea celor de rînd“ nu l-a ispitit sentimental. Brecht avea o sociabilitate lucidă. Vedeau din chiar primul an al războiului, consecințele lui, atît „în lumea celor de rînd“ cît și „în lumea celor cu guler“. Și cîntărea. Încă din școală,

\* Extrase din conferința rostită în ziua de 18 mai 1959, la Casa oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale.

această cîntărire a consecințelor era să-l primejduiască : se manifestase deschis, în lucrările sale scrise, împotriva războiului și numai faptul că profesorii știau de unde vine și cine e, și că i-au taxat ieșirile lui drept ale unui copil smintit și responsabil, l-a salvat de la exmatriculare.

Dar războiul a durat un an, doi, trei, patru, cinci... vreme în care „cel izgonit cu temei” din clasa sa, cum se socotea Brecht, avea să urmeze cursurile Facultății de medicină din München și, în 1918, student medicinist, avea să fie trimis asistent într-un lazaret militar. Aci are iarăși prilejul să vadă : să vadă iarăși „lumea celor de rînd”, s-o cunoască mai bine, să trăiască cu ea și alături de ea, ororile și rava- giile — materiale, umane, sufletești — ale războiului imperialist. Alături de „lumea celor de rînd” și cu ea, avea iarăși să cîntărească și să înțeleagă : cine sînt făptașii și profitorii războiului, cine sînt victimele lui. Ceea ce fusese în anii copilăriei școlărești scribă de „deprinderea de a porunci și a fi slujit”, devine în acești ani indignare și revoltă, un sentiment tragic al grotescului și al durerii, a cărui di- mensiune el nu găsea că poate fi exprimată decît într-o îmbinare de oroare și greață pentru cei de sus. Așa a fost concepută în stihuri de o revelatoare sprinte- neală populară *Balada soldatului mort*.

Era cea dintîi formulare precisă a sentimentelor lui de clasă : sentimente pe care și le va mărturisii de-atunci încolo mereu mai profund, mai lucid, mai clarvăzător, de-a lungul timpului, de la marea înfrîngere a Reichului lui Wilhelm, pînă la marea înfrîngere a Reichului nazist și, mai departe, în perspectiva renaș- terii întru dreptate socială, întru pace și construcție pașnică a unei noi Germanii democratice, liberă de exploatare și de porniri revanșarde. Acest sentiment îi va fi alimentat, de-a lungul vremii, de izbucnirea și apoi trădarea mișelească și năbușirea în sînge a revoluției comuniste germane (ecou direct al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie), și de mișcarea muncitorească de care se apropia și pe care va căuta s-o priceapă în toată semnificația, adîncimea și necesitatea ei isto- rică. Va studia cu scrupulozitatea omului de știință, care dubla în el pe poet, lucrările clasice ale socialismului, lucrările lui Marx, Engels, Lenin. Și va înțelege că revolta și indignarea nu sînt decît începutul și vestmintul, că singure ele nu pot duce la dezlegarea marii probleme a „lumii celor de rînd” ; că e nevoie să se altoiască pe aceste sentimente explozive conștiința necesității solidarității de clasă, a luptei și urii de clasă, a înțelegerii lucide a perspectivelor și căilor care duc spre aceste perspective.

Era epoca în care amarurile crizei financiare și ale cumplitei exploatare îndurate de muncitorime din pricina acestora, se profilau și mai crunte prin pregătirile mereu mai puțin camuflate ale unui nou război. Demascarea substratului mîrșav și profitor al războiului imperialist și al ațîțătorilor la război apărea neîndestu- lătoare, ca și demascarea lumii exploataatoare ca atare.

Recunoscut, îndată după război, printr-un premiu acordat dramei sale *Tobe în noapte* (premiul Kleist) drept un scriitor de mari resurse artistice, Brecht se vedea însă, pe sine — după ce dăduse și povestea înstrăinatului *Baal*, și a avataru- rilor sărmanului hamal Galy Gay din *Omul e om*, și a nefericirilor *Din desșul orașelor* — se vedea, repet, neîndestulător sie însuși : „Lumea celor de rînd” era privită fragmentar, pe cazuri izolate, de la periferia ei, nu în esența ei și nu în totalitatea ei. Proletariatul nu-i apărea încă lîmpede ca o clasă în ascensiune, desti- nată — și istoricește în stare — să cucerească pentru sine, și pentru lumea în- treagă asuprită, libertatea de sub asuprire, nedreptate și ignoranță. Perspectivile proletariatlului îi rămăseseră înnegurate, pe atunci, de prezența mai directă și zgo- motoasă, anarhică, a lumpenproletariatului. Accentele și fețele acestei „lumi de rînd” apar în acea „palmă pe gustul oficial”, cum o numise Maiakovski și pe care Brecht o dă lumii capitaliste prin *Opera de trei parale*. Opera aceasta avea să-i aducă notorietate mondială. Ce greșală comisese autorul ei că, în ciuda poziției de-a dreptul „obraznice” cu care trata pe stăpînitorii banului, opera încintase în loc să supere pe acești stăpînitori ai banului ? În nici un caz încercarea de a da o lovitură teatrului „culinar”, teatrului mușcăit în formele și tematica bulevar- dieră, prin folosirea unei tehnici, unei compoziții și construcții dramatice și sce- nice neobișnuite ; nu inaugurarea „teatrului epic” care, de la această *Operă de trei parale*, începe să-și fundamenteze principiile. Ci faptul că „opera” rămăsese — ca și lucrările anterioare — o operă critică, numai critică. Ceea ce, pentru oficia-

litate, pentru publicul oficial, obișnuit, al stalurilor teatrale, era, oricât de îndrăzneală, o poziție cuminte (ba chiar vrednică de tratat cu un suris amuzat). Publicul oficial se complăcea în a se vedea caricaturizat; scandalul nu-i plăcea, firește scandalul fără urmări. Și *Opera de trei parale* asta realizase: un scandal, de ordin artistic, fără urmări. Căci ea nu trecea, prin mesajul ei, granițele îngăduite de așezarea socială pe care o demasca, nu propunea — în afara batjocurii — răsturnarea ei; nu vorbea despre puțința acestei răsturnări și mai puțin despre necesitatea de a face ceva pentru răsturnarea ei. Pe atunci, Brecht era un materialist, dar un materialist încă mecanicist; ura clasa și așezările clasei burgheze, dar nu avea încă perspectiva clară, justă, ci perspectiva anarhică a răsturnării sale. Această poziție încă întârziată a lui Brecht apare limpede în șarja autobiografică pe care și-o face, în poemul închinat *Sărmanului B. B.*

Caracterul dialectic și istoric materialist al vederilor lui nu va întârzia însă să se arate. Din ce în ce mai vădit, mai nedomolit. Mai întâi în poezie. Într-o poezie în care distingem nu numai o temperatură mult ridicată a verbului său față de cele mai tari împrecății din alte versuri satirice anterioare, ci și sentimentul greu al înțelegerii depline a realităților dure, sentimentul unei responsabilități poetice față de aceste realități, dublat de convingerea că ele pot și mai ales trebuie să fie schimbate.

E neîndoișor că această poezie a fost rezultatul contactului lui Brecht nu numai cu viața, cu necazurile și oamenii muncii, ci și al contactului, care i-a luminat vederile, cu învățătura marxist-leninistă, contact stimulat spre fructificare artistică de exemplul poetic și cetățenesc al lui Gorki. Romanul lui Gorki, *Mama*, în anul de ajun al înscăunării fascismului hitlerist, avea să-i fie material pentru drama cu același titlu. Drama venise să cristalizeze căutările înnoitoare ale poetului și dramaturgului, ale teoreticianului și practicianului de teatru; căutări, toate, și din capul locului, menite să slujească altui public decât celui „oficial”, altor rosturi decât celor sterili desfățătoare: publicului muncitor și rosturilor lui politice, educării și întăririi conștiinței sale revoluționare. Ziarul Partidului Comunist din Germania, „Die Rote Fahne”, nota în adevăr, discutând reprezentarea într-un cerc muncitoresc cu actori amatori a *Mamei*: „Acesta este un Bert Brecht nou. El a străbătut și ieșit din deșertul instituției teatrale burgheze și acum luptă alături de clasa muncitoare. N-a rupt încă toate legăturile care-l țin încătușat de trecut. Dar o va face. Va trebui s-o facă și curînd”. În ochii presei burgheze, surprinsă de această cotitură în creația lui Brecht (deși tot ceea ce scrisese și încercase pînă la *Mama* vestea această cotitură), dramaturgul era taxat drept „Kulturbolschewist”, bolșevic al culturii. Și așa va rămîne de atunci încolo — în pofida tuturor încercărilor criticii oficiale de atunci (și de mai tîrziu!) de a dilua conținutul operei sale, de a-l atrage pe dramaturg în tabăra vederilor și practicilor capitaliste în domeniul artei.

De la *Mama*, și pe măsură ce se înăspreau și în țara lui și peste hotare condițiile de viață și de muncă ale scriitorului dornic să trească în lumea burgheză adevărul, opera lui Brecht se va dezvolta mai departe, neabătut, pe linia curajoasă pe care i-a prevestit-o partidul, de care el era acum atît de apropiat. Opera lui va deveni, începînd cu *Mama*, o adevărată „oglinză a luptei timpului nostru”, cum avea să i-o definească Konstantin Fedin. Această luptă, văzută fie în problematica relațiilor dintre clase, fie în problematica păcii și războiului, fie în problematica aspirațiilor omenerii spre mai bine, fie în problematica patriotismului național, a fost neîncetat urmărită și dusă din unghiul de vedere al progresului, al triumfului noului în lume, al convingerii că lumea poate și trebuie să se schimbe, că omul poate și trebuie să cunoască și să stăpînească propria sa devenire, să cunoască, să stăpînească și să dirijeze devenirea lumii; din unghiul de vedere al clasei muncitoare, al aspirațiilor și convingerilor ei, din perspectiva marxist-leninistă, socialistă.

*Mama* n-a avut parte de un spectacol de mare anvergură. A fost interzisă, înainte încă de întunecarea hitleristă a Germaniei. Satira anticapitalistă *Sfînta Ioana din abatoare*, care a urmat *Mamei*, n-a putut fi jucată nici ea pe pămîntul german, căci în 1933 regimul hitlerist îl silește să treacă granița, să intre în emigrație, să colinde țări și orașe — Viena, Paris, Copenhaga, Helsinki, New York, Hollywood... O emigrație plină de surprize amare, de neliniște. În țara lui, cărțile sale, alături de ale altor scriitori democrați, sînt arse în străzi de gealații culturii lui Göbbels; în Spania e dezlănțuit și susținut cu arme fasciste și bani ai demo-

Helene Weigel în rolul titular din „Mama” de B. Brecht, după romanul lui Maxim Gorki



Ernst Busch în Mefisto din „Faust” de Goethe

crațiilor „neintervenționiste”, războiul civil. Sînt invadate Austria și Cehoslovacia; vine apoi rușinea de la München și, cu invazia Poloniei, se pornește războiul: cîmpirea criminală a Uniunii Sovietice, apoi Stalingradul, retragerea, prăbușirea. Înfrîngerea — a doua mare înfrîngere a militarismului german, scindarea Germaniei...

N-a fost eveniment în acest timp de grele tristeți, pe care Brecht să nu-l fi consemnat în datele semnificației lui cele mai esențiale, pe care să nu-l fi folosit spre clarificarea omenirii, spre prevenirea dezastrelor, spre întărirea nădejdelor și a conștiințelor cinstite luptătoare. Războiul civil din Spania prilejuiește *Puștile Terzei Carrar*: — nu poți sta neutru într-o luptă în care e în joc cauza clasei tale. Ajunul războiului îi inspiră *Mutter Courage*: — războiul de agresiune e o afacere murdar negustorească, în care cad răpuși oamenii din lumea de rînd, împotriva căruia doar conștiințele oarbe sau dîmpe pot fi scutite să lupte. Apoi, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*: — nu există punte de legătură, de împăcare între exploatator și exploatat, între stăpîn și slugă; argații „stăpîn își vor găsi ușor, cînd vor fi ei stăpîni pe soarta lor”. Apoi, *Omul cel bun din Siciuan*: — nu poți fi bun în orînduirea răutății, a capitalismului; răstoarnă orînduirea ca să afli binele în lume. Apoi, *Mizeriile celui de-al treilea Reich*: — „sarcina noastră e foarte grea, dar e cea mai mare din cîte există: să eliberăm omenirea de asupritorii ei”. Apoi, *Ascensiunea de zăgăzuit a lui Arturo Ui*: — avertisment. Hitler a luat puterea, dar putea fi oprit, mai poate fi oprit să se întindă. Apoi, *Capetele rotunde și capetele fugiate*: — rasismul e o diversivă criminală a stăpînitorilor. Apoi, *Soldatul Șveik în cel de-al doilea război mondial*: — înfrîngerea lui Hitler e inevitabilă. Apoi, *Nălucirile Simonei Machard*: — dușmani nu sînt doar cîmpitorii țării, ci și cei care fraternizează cu ei. Apoi, *Cercul de cretă caucazian*: — dreptatea e de partea muncii și dragostea de om, nu de partea huzurului și a inumanului. Apoi, *Viața lui Galilei*: — a lupta pentru adevăr e un act de eroism, greu de îndeplinit; dar adevărul trebuie să învingă, el îți luminează calea spre transformarea lumii. Apoi, *Zilele Comunei*: — avertisment proletariatului, zîmbrele capitaliștilor sînt ucigătoare, nu te încrede în ele.

...Tot ce a scris și rostit Brecht — la posturile de radio, în conferințe, în dezbateri publice — în tot acest încercat și amar-nic răstimp de peregrinări, a fost scris și rostit cu curaj, de pe cea mai nobilă po-



ziție umană — a păcii în lume; de pe cea mai avansată poziție socială — a clasei muncitoare. De aceea, desigur, anii New-Yorkului și Hollywoodului n-au fost pentru Brecht ani de tihnă — câtă tihnă putea găsi un emigrant — nici materială, nici, cu atât mai puțin, morală. De aceea, acești ani s-au sfârșit cu intervenția brutală a Comisiei pentru cercetarea activității antiamericane, în cugetul și în convingerile lui Brecht, silindu-l să părăsească Statele Unite ale Americii. De aceea, „experiențele” teatrale începute în 1928 pe scena de pe malul Sprei — la Schiffbauerdamm — au fost anevoie continuate în emigrație și nu au putut atinge cristalizarea decât după intrarea poetului, din nou, în 1948, în patria sa, în Republica Democrată Germană.

Mai găsisse aici, în 1948, urmele greu de șters ale ruinelor; resimțea cu durere în preajmă-i lipsa feciorilor țării sale, mulți, otrăviți cu ani în urmă de minciunile murdare ale fascismului, rețezați apoi de urgia măcelului. Mama care-și legănase pruncul cu 25 de ani în urmă și care-l prevenise împotriva minciunilor murdare, care-i ceruse „să se țină lângă ai lui” ca nu cumva să ajungă să afirme de vreo sirmă ghimpată..., își plîngea acum copilul mort în bruna „cămașă a morții”...

Îl întâmpina însă bucuria de a vedea desfășurându-se cu elan munca de reconstruire materială și sufletească a poporului muncitor. Îl întâmpinau revoluția culturală și sprijinul neprecupețit al guvernului democrat al Germaniei, pentru a pune în practică și a-și dezvolta munca creatoare, în teatrul întemeiat și condus de el și de soția sa Helene Weigel. Animatorul în teatru era și animator al unei culturi, al unei arte închinată fără ocol luptei pentru pace, împotriva războiului în lume. Omul de teatru care-și punea opera sa dramatică și scenografică sub egida porumbelului păcii al lui Picasso, porumbel care caracterizează esența însăși a activității colectivului teatral „Berliner Ensemble”, se va adresa ca scriitor scriitorilor și ca artist artiștilor, cerându-le să dezbată următoarele cinci propuneri:

1. — Libertate deplină cărții,  
cu o restricție;
2. — Libertate deplină teatrului,  
cu o restricție;
3. — Libertate deplină artei plastice,  
cu o restricție;
4. — Libertate deplină muzicii,  
cu o restricție;
5. — Libertate deplină filmului,  
cu o restricție;



Helene Weigel în rolul titular din  
„Mutter Courage” de B. Brecht

*restricția : nici o libertate scrierilor și operei artistice care preamăresc războiul ori îl prezintă drept ceva de neînălțurat...*

Scrisoarea deschisă adresată scriitorilor și artiștilor se încheia cu un memento mori :

*Marea Cartagină a purtat trei războaie,  
Mai era puternică după cel dintîi,  
Încă în stare să fie locuită, după al doilea,  
Ștearsă de pe pămînt și de negăsit, după al treilea.*

Premiul Lenin pentru Pace, ce i-a fost acordat în 1954, a venit ca o distincție care încununa, pe drept, eforturile creatoare, viața, lupta, convingerile și realizările lui Brecht.

\*\*\*

Această concentrată trecere în revistă a carierei de cetățean și scriitor a lui Brecht mi s-a părut utilă nu numai pentru cunoașterea și prețuirea unei vieți exemplare, dar și pentru înțelegerea lesnicioasă a ceea ce pare, la prima vedere, complicat și greu de priceput în creația și practica sa artistică. În adevăr, *modalitatea* artistică a teatrului brechtian nu poate fi abordată cu folos decît punînd-o în subordine și în relație dialectică cu conținutul și tendințele ei. Așa abordată, se va înțelege din capul locului că prin forma tehnică, căutată și experimentată de dînsul, Brecht s-a străduit să dea relief și eficacitate funcției social-socialist-educative a teatrului. Se cuvine să subliniez : este vorba de experimente, deși în lumea teatrului, o anumită terminologie și anumite orientări tehnice sînt socotite principii definitorii și definitiv nu numai formulate, dar și cristalizate de Brecht. În realitate, în pofida unui „Mic organon pentru teatru”, conceput în cîteva zeci de puncte-reguli explicative și uneori normative, teoriile teatrale ale lui Brecht s-au născut și s-au acumulat, de la piesă la piesă, de la o înscenare la alta, chiar de la o repetiție la alta, într-un proces continuu de căutări, de întrebări, de soluții, unele dintre ele completînd sau negînd altele anterioare. Din acestea nu se poate spune că a rămas un sistem, ci mai degrabă o orientare tehnică, artistică, rod al unei convingeri deopotrivă estetice, științifice, filozofice și politice. Această orientare cheamă nu la înțelegerea îngustă a soluțiilor sale, ci la înțelegerea creatoare, deci deschisă desăvîrșirii, a soluțiilor propuse.

Care e orientarea aceasta ? Este orientarea spre cuprinderea dialectică a fenomenelor vieții, ca și a actului teatral ; este apelul către realizarea unei imagini artistice — dramatice și scenice — în stare să prezinte lumea, și viața, și omul, nu în aspectele în care-i aflăm aparent, nu ca pe niște realități împietrite, ci în continuă devenire, realități istorice supuse pieirii sau transformării ; nu ca pe niște realități observate la suprafața lor, ci în esența lor, așadar în aspectele lor contradictorii. Orientarea aceasta nu s-a născut arbitrar în gîndirea și în practica lui Brecht. Ea este rezultatul unui lung și obiectiv proces de experiențe teatrale, începute încă din pragul veacului, și pe care Brecht le-a urmărit cu atenție în sensurile și în contribuția lor la dezvoltarea teatrului. Aceste experiențe erau pornite atît pe planul literaturii dramatice, cît și pe planul artei scenice, fie pentru a înnoi mijloacele de desfătare a publicului, fie pentru a adînci și îmbogăți mijloacele de instruire, de educare a publicului. Experiențele înnoitoare în teatrul modern s-au purtat pe aceste două direcții, ca pe direcțiile definitorii ale teatrului, dar în mod paralel, fără să se întîlnească. Ele au cultivat, pe de o parte, gustul unui anumit public dornic de „efecte”, venit — cum spunea Brecht — distrat la teatru ca să se distreze și, în care scop, teatrul trebuia să găsească mijlocul de a-i concentra atenția. Ele au tîns, pe de altă parte, să mulțumească setea de cunoaștere a omului, lărgind sfera tematică și a problematicii teatrului dîncolo de psihologia mărunț individualistă înspre mișcările sociale și chiar înspre mișcările revoluționare ale clasei muncitoare. Unele cultivau emoțiile pentru **emoție**, celelalte ajungeau însă, instruind, să se secătuiască de seva încîntării artistice. Problema se punea, în momentul în care Piscator (și Brecht alături de el) iniția „teatrul politic” ca un teatru al vremii, ca un teatru necesar mișcării muncitorești, cum să se îmbine aceste două linii funcționale ale teatrului. Toată bogăția de cuceriri tehnice pe care, de la Antoine, Brahm și Stanislavski pînă la Gordon Craig, Reinhardt, Jessner și Meyerhold, le-a cunoscut scena teatrală, Piscator le-a folosit, adăugîndu-le pe deasupra sisteme tehnice noi, grele și complicate

mașinării, factori artistici neuzitați până atunci în teatru, ca, de pildă, filmul, metode de lucru ce se voiau revoluționare, în care un spectacol se realiza în comun cu mai mulți dramaturgi, cu mai mulți scenografi etc. Totuși, efectele instructive-didactice, dacă se realizau pe această cale, se realizau împotriva a ceea ce se numește și se dorește a fi element artistic, împotriva celeilalte funcții — desfătătoare — a teatrului. Era o discrepanță între funcția de cunoaștere și această funcție de încântare, care chema spectatorul să se contopească cu viața, cu psihologia, cu destinul eroului pe care-l vedea pe scenă. Această contopire răpea pe spectator din propria lui viață, îl făcea s-o uite și să se uite pe sine, îl „narcotiza” prin sugestii, prin emoții sterile, prin iluzii amăgitoare. Se pune problema găsirii unui mijloc de a deștepta emoții în spectator care să nu-l desfacă de realitățile din jur, ci care să trezească în el sentimentul unei creșteri prin cunoaștere, sentimentul bucuriei de a fi mai puternic, de a acționa, de a interveni activ în viață, după contemplarea spectacolului. Așadar, se pune problema găsirii unui mijloc de a păstra, în cadrele știute ale teatrului, elementul emoțional completat și dinamizat de elementul lucidității, al gândirii active.

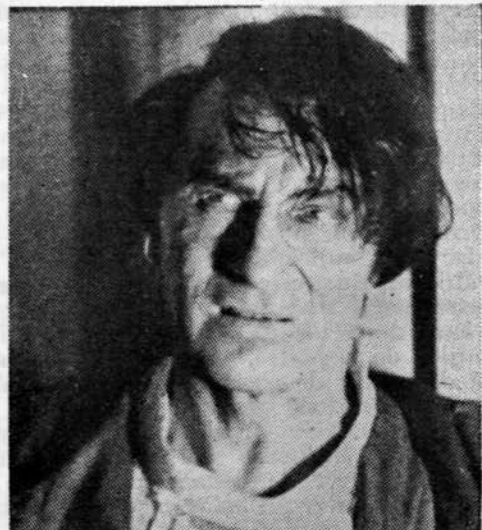
Ce metodă urma să se folosească pentru a se ajunge la înlocuirea desfătării gratuite prin emoția participativă, cu setea de a cunoaște, de a acționa, cu iscarea unei atitudini critice față de scenă? Punând întrebarea, am definit în rosturile lui, vestitul „efect de distanțare”, atât de discutat și în jurul căruia se învârteste îndeobște interesul, mai bine zis curiozitatea față de teatrul lui Brecht. Căci această metodă a distanțării a fost preconizată în teatrul modern — după participarea la experiențele lui Piscator — de Bertolt Brecht în teatrul lui. Nu e aici momentul, nici timpul nu îngăduie, să încercăm dezvoltări în jurul acestui efect de distanțare. El constă, ca să folosim pe scurt ilaturile lui Brecht însuși, în a reprezenta întâmplări și oameni ca date istorice, deci trecătoare, chiar dacă e vorba de contemporani; el înseamnă a privi cu neîncredere și curiozitate, a privi examinator, o înțimplare, un caracter, socotite altfel foarte cunoscute; înseamnă, așadar, să realizezi un teatru care „să nu mai îmbete” pe spectatori, să nu le mai ofere iluzii goale, un teatru care, departe de a-l face pe spectator să evadeze din viață ori să se împace cu soarta, îl pune în fața puținței de a o cunoaște, deci de a o stăpâni și dirija.

Firește, practic, realizarea dramatică (și scenică mai ales) a efectului de distanțare e o problemă complicată și care naște complicații. Deși principiul ei e doar aparent nou. Lenin îl descoperise într-un teatru de music-hall din Londra. Gorki povestește că „numerele excentrice”, urmărite de Lenin acolo, i-au fost explicate de Lenin „ca o formă deosebită a artei teatrale”, în care se folosește „un fel de atitudine satirică sau sceptică față de ceea ce e îndeobște admis”; în care „se vede tendința de a întoarce lucrurile pe dos, de a le deforma puțin, de a arăta absurditatea obișnuitului. Complicat, însă interesant” încheia Lenin explicația<sup>1</sup>. Distanțarea a fost folosită ca metodă și în teatrul clasic spaniol, și în teatrul elizabetan; este folosită și în teatrul chinez. Dar ea pune cu acuitate probleme în realizarea ei și în chiar rezultatele ei. Prejudecățile teatrului naturalist sînt, pe de o parte, prea puternice încă, pentru a fi lesne abandonate; pe de altă, disponibilitatea spre sărirea peste ea este și ea foarte frecventă: dovadă, pe plan teoretic, întrebarea, crucială, dacă nu cumva efectul de distanțare — la jocul actorului — duce sau înseamnă, poate, chiar adoptarea jocului „prin reprezentare”. Întrebarea se mai pune în legătură cu prezența emoției ca atare în teatrul de distanțare și așa mai departe. Întrebările acestea își au răspunsul lor, în însuși actul artistic teatral regizat și realizat de Brecht și elevii lui, deși răspunsul a fost dat în dese rînduri, și explicit, de dînsul. Poate însă că o lecție practică ar fi mai de folos decît încercarea de a da aici asemenea răspunsuri. O asemenea „lecție” a fost înaintată, într-o scrisoare-poem<sup>2</sup>, actorilor Teatrului Muncitoresc „Theatre Union” din New York, în anul 1936, după reprezentarea, într-o versiune engleză, a piesei *Mama*.

Sînt înfățișate în această lecție, alături de problema ca atare a distanțării, și o seamă de alte chestiuni anexe, care fac însă eșafodajul teoretic și practic al

<sup>1</sup> M. Gorki, schița *V. I. Lenin*, în „V. I. Lenin despre cultură și artă”, E.S.P.L.P., 1957, pag. 610.

<sup>2</sup> Traducerea a fost publicată în „Teatrul”, nr. 5, din 1959.



*Ernst Busch în Iago din „Othello”  
de Shakespeare*

*Helene Weigel în „Puștile Terezei  
Carrar” de B. Brecht*

tehnicii teatrale brechtiene: teatrul brechtian tratează chestiunile mari, sociale, în chip adecvat, mare. La baza artei lui stau simplitatea, caracteristicul, precizia, reliefaarea esențialului, înlăturarea prisosului, a înfloriturilor, încrederea în receptivitatea spectatorului și deci în putința trezirii judecății sale lucide, sublinierea noului, părăsirea inerției în deprinderi vechi, în deprinderea mai ales de a rămâne la gustul dat al publicului, în loc de a devansa acest gust, de a urmări creșterea, educarea acestui gust.

Aceste linii directoare sînt doar, unele, în ansamblul muncii practice teatrale, preconizate, verificate și experimentate de Brecht încă din 1928, cînd lucra chiar în sediul actual al lui „Berliner Ensemble”, împreună cu Helene Weigel, Ernst Busch, Peter Lorre, Oscar Humolka, scenograful Neher și alții. Tendința teatrului brechtian, realizarea unei eficiențe maxime, a imprimat și artei actoricești — dicțiunii și gesticii — o înprospătare. Dicțiunea determină amploarea gestului, dar între gest și cuvînt există o legătură de reciprocă influențare. *Principiul gestic* în teatrul brechtian, ca și *principiul decorativ*, preconizat de Neher, urmăresc corespondența nu numai cu viața și cuvîntul personajelor, ci și înveșmîntarea personajelor, a acțiunii lor, potrivit cu perspectivele devenirii lor în spectacol; influențate de personaj, și gestul și decorul influențează la rîndul lor replica, modul de a replica și de a acționa al personajului. Legătura dialectică între gest și cuvînt, între acțiune și decor, între înscenare și text, între spectacol și public, este continuu urmărită. Îndeosebi, legătura dintre spectacol, deci dintre ansamblul artistic și tehnic al teatrului, și public este o legătură care se dorește a fi de influențare reciprocă. În



acest sens, vizitele, discuțiile în sate, în fabrici, sau în alte instituții, și la teatru, cu publicul, cu oamenii muncii, în chiar perioada de pregătire a spectacolelor, și după încheierea acestor pregătiri, sînt semnificative. Ele vorbesc nu numai despre o metodă de documentare din partea compului artistic, ci de o vădită dorință de a nu sta pe loc, de a merge mereu înainte, în descoperirea noului, a cărui neconținută cercetare a rămas ca o sarcină testamentară din partea maestrului.

\*\*\*

A fi în căutarea noului — dar mai cu seamă a-l descoperi — nu este o sarcină împlătoare. Ea ferește în primul rînd de rutinizare. Ea înlesnește apoi îmbogățirea și perfectarea — căutate de altfel neîncetat de Brecht în timpul vieții — a stilului său teatral, a forței de înfrînare a stilului său. Este o sarcină pe care „Berliner Ensemble” se străduiește s-o îplinească neobosit. Nu pentru că memoria lui Bertolt Brecht stăpînește încă proaspăt munca colectivului — de la cel mai mărunț factor pînă la cel mai de răspundere — dar pentru că în acest colectiv se află elemente a căror carieră artistică și viață, aidoma lui Brecht, au fost închinată noului.

Să nu pomenim decît despre conducătoarea teatrului, Helene Weigel, și despre actorul Ernst Busch, a căror prestigioasă artă o vom putea cunoaște peste cîteva zile. Începuturile lor artistice se confundă cu începuturile vieții lor cetățenești, și maturizarea lor artistică se confundă cu maturizarea vederii lor politice, cu atașarea lor deschisă de marea cauză a clasei muncitoare, a viitorului ei nou, revoluționar, socialist.

Ceea ce putem spune despre Helene Weigel și Ernst Busch — prima a trăit, împreună cu tovarășul ei de viață și de creație, căile aspre ale emigrației; celălalt, prin cîntecul său și cu arma în mînă, a înflăcărat și a participat la luptele clasei muncitoare, în brigăzile internaționale din Spania, în acțiunile de partid, iar din temniță își lăsa auzită spre mobilizare la încrederea în victoria finală a clasei muncitoare, vocea lui de cîntăreț al baricadelor, de „Tauber al baricadelor” cum i se zice —, ceea ce putem spune despre ei, putem spune, pe coordonatele lor personale, și despre actorii și regizorii mai tineri, elevi și emuli ai lui Bertolt Brecht, mădulare prețioase ale teatrului întemeiat de dînsul. Există la „Berliner Ensemble” în relațiile tovarășești și artistice dintre membrii colectivului, în disciplina și seriozitatea lor profesională, în simplitatea lor umană, în setea lor de a cunoaște și de a dezvolta cunoașterea, un climat îmbietor de muncă pe care numai conștiința unei misiuni înalte — greu de împlinit, dar plină de satisfacții — îl poate naște. E conștiința misiunii de educare a poporului, prin puterea transformatoare a artei.

\*\*\*

Spre sfîrșitul prematur al zilelor sale, Bertolt Brecht a socotit cu cale să pună capăt unor „erori” care circulă în jurul teoriilor și practicii sale teatrale. Această punere la punct nu făcea în fond decît să trimită spre o privire mai atentă și mai adîncă a operei sale, a conținutului ei, a intențiilor, tendințelor și obiectivelor ei: spre caracterul și substanța ei de clasă, spre poziția ei neabătut combativă împotriva orînduirii și reprezentanților societății capitaliste, împotriva eticii și esteticii sale; spre caracterul ei militant realist, închinat luptei pentru pace în lume, închinat clasei muncitoare și cauzei sale revoluționare. „Teoriile mele, spunea dînsul — sînt mult mai naive decît se socotea, decît modul meu de a mă exprima lasă să se presupună... Voiam doar să imprim teatrului un salt care să-l ducă de la interpretarea lumii la schimbarea ei. Schimbările care s-au iscat după această intenție... au fost, mari sau mici, înlăuntrul *actului teatral*. Cu alte cuvinte, o cantitate enormă de reguli vechi au rămas „firește” cu totul neschimbate. În acest cuvîntel „firește”, stă greșeala mea. N-am ajuns aproape niciodată să vorbesc și despre acele reguli ce rămîneau neschimbate, și mulți cititori ai indicațiilor și teoriilor mele presupun că aș fi vrut să le înlătur. Criticii ar face bine să-mi

privească teatrul așa cum o fac spectatorii — fără a cîntări mai întâi teoriile mele. Vreau să sper că atunci vor vedea teatrul pur și simplu, cu fantezie, cu umor, cu sens, și abia după o analiză a efectului lui, vor da peste ceva nou, peste ceea ce pot afla lămurit în explicațiile mele teoretice”<sup>3</sup>. „Forma unei reprezentări — mai spunea el — poate fi bună doar atunci cînd este forma conținutului ei. Și nu e bună cînd se înstrăinează de el”<sup>4</sup>. Așadar, primordialitatea conținutului, unitate între conținut și formă, așadar realism. Iată înainte de oricare înnoire, ceea ce pretinde explicit — în practică și în înțelegere — teatrul lui Brecht. Teatru „al epocii științifice”, cum îi place să-l numească, el apare astfel nou și actual, nu atît prin felul *cum*, ci prin ceea ce *oglindește* cu statornicie, prin ceea ce proiectează cu statornicie: perspectiva finală a victoriei clasei muncitoare în lupta cu așezarea burgheză capitalistă.

„Este acest stil nou de reprezentare, noul stil? — se întreabă Brecht; este o tehnică finită, cuprinzătoare, rezultatul ultim al tuturor experimentelor? Răspuns: Nu. Este doar una din căi, aceea pe care noi am străbătut-o. Încercările trebuie continuate. Problema privește toată arta și este uriașă. Dezlegarea către care s-a tîns aici este doar una dintre probabil multele soluții ale problemei, care sună așa: cum poate teatrul să fie în același timp desfătare și educație? Cum poate să se desfacă de negoțul narcozei sufletești și să devină dintr-o instituție a iluziilor o instituție a cunoscătoriei? Cum poate să-și dobîndească teatrul său omul veacului nostru, chinuitul și eroicul om, omul de care s-a abuzat atîta, omul atît de inventiv, omul care se poate schimba pe sine și care poate să schimbe odată cu sine lumea din juru-i, omul acestui înfricoșător și mare veac? Cum poate dobîndi acest om teatrul care să-l ajute a se stăpîni pe sine și a stăpîni lumea?”<sup>5</sup> Sînt cuvintele aflate într-un manuscris postum, din care înțelegem grija care l-a frămîntat statornic pe Brecht de a realiza o artă, un teatru pe măsura țintei către care el voia să înalțe pe spectatorul său: ținta comunistă. Spre acest teatru tinde, în strădania înnoitoare care-i este proprie, împreună cu întreaga cultură socialistă care se dezvoltă în lagărul nostru, și „Berliner Ensemble”. A prețui acest teatru dincolo de întrebările privind stilul și tehnica sa artistică proprie, în tendințele lui, înseamnă așadar a prețui desigur din nou pe Brecht care, în preajma morții, aflase totuși, ca o culminare a muncii și căutărilor sale, principiile de bază estetice în stare să ducă la definitivarea stilului și tehnicii căutate de dînsul: principiile realismului socialist. A prețui însă acest teatru înseamnă în primul rînd a constata, împreună cu Brecht, amploarea pe care Germania democratică a dat-o culturii socialiste în cei zece ani de la întemeierea ei. E o constatare pe care o facem cu grațitudine față de contribuția adusă de Republica Democrată Germană la mărirea patrimoniului artistic al lagărului socialist, patrimoniu artistic prin excelență legat de lupta și năzuințele tuturor popoarelor pentru pace și bine în lume. Și cu această grațitudine salutăm și aplaudăm prețiosul oaspete, teatrul lui Brecht, „Berliner Ensemble”.

<sup>3</sup> B. Brecht, *Discuții la o repetiție* (Notații la plesă Katzgraben), în „Scrieri despre teatru”, Ed. Suhrkamp, Frankfurt pe Main, 1957.

<sup>4</sup> B. Brecht, *Unele erori despre stilul de joc de la Berliner Ensemble* (mică conversație despre dramaturgie), apărut în „Sinn und Form”, număr special închinat lui Bertolt Brecht, 1956.

<sup>5</sup> B. Brecht, *Despre teatrul experimental* (studiu postum), apărut în „Studii” nr. 1/1959, supliment la revista „Theater der Zeit”, nr. 4/1959.