

## Ce e neobișnuit în dramaturgia lui Bertolt Brecht

O cercetare a trăsăturilor specifice originale ale teatrului brechtian trebuie să pornească de la teoria lui literară și teatrală. El a creat, conformându-se teoriei sale; putem afirma că teoria brechtiană constituie cel mai desăvârșit comentariu al operei dramatice brechtiane în ceea ce privește specificul acesteia. Sînt poeți care și-au confecționat o teorie, pentru că ea se potrivea cel mai bine talentului lor și pentru că tocmai în lăuntru limitelor ei, acești poeți își vedeau exercitându-se cel mai rodnic, aptitudinile artistice. Nu așa stau lucrurile cu Bertolt Brecht.

Geniul său i-ar fi îngăduit să ia în seamă și metode de creație cu totul diferite decît acelea pe care, călăuzindu-se după teoria lui, le-a folosit. Dimpotrivă; teoria lui, foarte complicată și contrazicînd toate concepțiile curente asupra teatrului, nu i-a ușurat creația; i-a îngreuiat-o substanțial. Brecht însă nici nu urmărea să-și ușureze munca; ceea ce voia el, înainte de toate, era ca piesele lui să aibă eficacitate; să aibă eficacitate politică, să fie de la un cap la altul propagandă politică — firește, cu mijloacele specifice teatrului. În condițiile epocii sale, el își socotea teoria teatrală pe care o elaborase, drept cea mai indicată pentru obținerea acestei eficiențe politice. A elaborat-o fără pretenția, îndeobște proprie teoreticienilor, de a fi etern valabilă, cu toate că o desemna uneori ca „teatru al erei științifice“ și-i prevestea, așadar, o lungă dăinuire.

După părerea lui Brecht, scopul teatrului nu este doar să difuzeze adevăruri sociale; el trebuie să le și facă practicabile, cu alte cuvinte, să înlesnească înțelegerea lor în rîndul maselor interesate în transformarea lumii. Teatrul trebuie să proclame aceste adevăruri, așa fel încît ele să poată fi preschimbate în fapte. Nu se cer proclamate orice adevăruri, ci numai acelea care sînt utile pentru schimbarea revoluționară a lumii. „Societatea nu are o vorbire comună, atîta vreme cît e împărțită în clase antagonice“<sup>1</sup>. Socialismul științific, dialectica materialistă au stat la baza orientării lui Brecht atît în teoria, cît și în creația sa.

Teoria lui Brecht este cunoscută sub denumirea de teorie a „teatrului epic“; de asemenea și a „efectelor de distanțare“. Fără o mai amănunțită explicație a lor, acești termeni nu pot fi înțeleși de la prima vedere, ba chiar pot induce în eroare.

Teoria lui Brecht se îndreaptă, înainte de toate, cu răiș polemic împotriva unor tendințe ale teatrului burghez din vremea elaborării ei. Acest teatru pe care îl vedea decăzut, ca o „ramură a comerțului cu stupefiante practicat de burghezii“<sup>2</sup>, încearcă să închidă spectacolul într-un cerc magic, să oprească gîndirea în loc, s-oucidă. Căci,

<sup>1</sup> „Mic organon pentru teatru“, 1948 „Eseuri, Caietul 12“, Aufbau-Verlag, Berlin, 1953, p. 130.

<sup>2</sup> Idem, p. 109.

periculos pentru orînduirea socială capitalistă este omul care gîndește. „Fascismul, cu tendința lui grotescă de a accentua elementul emoțional și, poate, într-o măsură tot atît de mare, declinul amenințător al factorului rațional pînă și în concepțiile estetice ale unor scriitori de stînga, ne-au determinat să accentuăm în chip deosebit factorul rațional“.<sup>3</sup>

Ceea ce vrea Brecht este „să se insufle spectatorului o atitudine circumspectă, critică, față de faptele ce-i sînt înfățișate“<sup>4</sup>. Participarea afectivă a spectatorului să nu fie împinsă atît de departe încît acesta să-și piardă facultatea de a raționa. „Nu se urmărește cufundarea publicului în transă, dîndu-i-se iluzia că asistă la o desfășurare firească, nestudiată. Pînă și „tendința publicului de a se lăsa prins de o atare iluzie“, trebuie „neutralizată“ prin anumite mijloace artistice“<sup>5</sup>.

Spectatorului trebuie să i se amintească neîncetat că se află la teatru și că nu asistă la ceva real; actorul să nu se identifice cu personajul pe care-l interpretează, dimpotrivă, să-l privească cu ochi critic și să dea limpede de înțeles că joacă un rol învățat. Potrivit lui Brecht, o apreciere de felul acesteia: „nu l-a jucat pe Lear, a fost Lear“ este nimicioare<sup>6</sup>.

Brecht consideră drept prototip al teatrului epic, „acțiunea care se poate petrece la un colț oarecare de stradă: martorul ocular al unui accident de circulație demonstrează unui grup de cetățeni cum s-a petrecut catastrofa. Cei care îl înconjoară pot să nu fi văzut accidentul sau numai să fie de altă părere decît povestitorul, să fi „văzut altfel“; ceea ce importă e ca demonstrantul să imite în așa fel comportarea șoferului, sau a pietonului călcat, sau a ambilor, încît grupul care îl înconjoară să-și poată forma o părere despre accident“<sup>7</sup>. Demonstrantul nu va încerca niciodată să se identifice pe deplin cu persoana pe care o demonstrează. De asemenea, el nu va înfățișa decît atît cît e nevoie pentru ca cele petrecute să ajungă a fi înțelese. Ar dăuna scopului său, dacă ar face mai mult. „Demonstrația lui ar fi tulburată, dacă cei din jur ar fi cumva izbiți de darurile lui mimetice. În purtarea sa, el trebuie să se ferească de eventuala exclamație a vreunui din cei din preajmă: Cît de real știe să reprezinte pe șofer! Nu se cade „să captiveze“ pe nimeni. Nu are voie să smulgă pe nimeni din cotidian, momindu-l cu „sfere mai înalte“. Nu i se cere să fie înzestrat cu aptitudini deosebit de sugestive“<sup>8</sup>. „Un element esențial al scenei de stradă îl constituie comportarea de două ori firească, pe care o adoptă demonstrantul, acesta ține permanent seamă de o dublă situație. Se poartă în chip firesc ca demonstrant și înfățișează în chip firesc pe cel pe care îl demonstrează. Nu uită și nu-i lasă nici o clipă pe cei din jur să uite că el nu este cel a cărui acțiune



Copertă de program la „Mama Courage“ (Berliner Ensemble)

<sup>3</sup> „Despre criteriul rațional și criteriul emoțional“. „Eseuri, 25/26/35“. Berlin, 1955 p. 404.

<sup>4</sup> „Noua tehnică a artei teatrale“ (1940) „Eseuri, Caietul 11“, Berlin, 1955, p. 91.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> „Mic organon pentru teatru“, p. 127.

<sup>7</sup> „Scenă de stradă“, 1940, „Eseuri, Caietul 10“ Berlin, 1952, p. 125.

<sup>8</sup> idem, p. 126.

o demonstrează, ci că demonstrează numai. Cu alte cuvinte: ceea ce vede publicul nu este o fuziune între demonstrant și demonstrat, nu este nici un factor tert, autonom, scutit de contradicții, cu contururi realizate din contopirea unui factor 1 (demonstrantul) și al altui factor 2 (demonstratul), așa cum ni-l prezintă în producțiile sale teatrul obișnuit”<sup>9</sup>.

Aici e locul în care Brecht se depărtează de Stanislavski, pe care, de altminteri, și-l ia în multe privințe drept model.

Dar Brecht duce mult mai departe paralela dintre scena de stradă și teatru. Cel ce demonstrează cum s-a petrecut accidentul nu va urmări să trezească emoții de dragul emoțiilor, ci se va călăuzi de scopuri practice în demonstrația lui. Un element esențial al scenei de stradă, și care trebuie să fie prezent și pe scena teatrului, dacă vrea să-și merite calificativul de epic, e împrejurarea că demonstrația are o semnificație socială practică. Fie că urmărește să ne arate că accidentul este inevitabil dacă pietonul sau șoferul se comportă într-un anumit fel; fie că ține să înlesnească clarificarea răspunderilor; ori-cum, demonstrația de pe stradă urmărește scopuri practice, intervine pe plan social.

De scopul urmărit prin demonstrație depinde gradul de imitație. Demonstrantul nostru nu e ținut să imite toate, ci doar unele trăsături de comportament ale personajelor sale, atâtea cât pot duce la închegarea unei „imagini”<sup>10</sup>.

Esențialul stă, așadar, în repetarea acțiunii — acțiunea este fundamentul întregii dramaturgii brechtiene — dar nu în repetarea întregii acțiuni, cu toate amănunțele ei. Vor fi scoase în evidență și subliniate elementele care au o importanță socială practică. Se vor sublinia prin urmare unele trăsături caracteristice ale șoferului și ale pietonului accidentat, ca de pildă: șoferul a fost atent și pietonul distrat, sau invers. Demonstrantul va lua și o atitudine critică față de cele petrecute: va putea chiar să sugereze prin reprezentarea faptelor cum acestea ar fi putut fi ocolite.

Despre aplicarea acestor constatări, la teatru, Brecht scrie următoarele: „Întrucât nu se identifică cu persoana pe care o interpretează, el (actorul — P.L.) își poate alege un anumit punct de vedere în raport cu ea. Poate să-și dea pe față opinia ce nutrește despre ea, poate îndemna și pe spectator, care nici el nu a fost îndemnat să se identifice cu persoana interpretată, să adopte o atitudine critică față de ea.

Punctul de vedere pe care se situează este un *punct de vedere socialmente critic*. În cursul reprezentării faptelor și caracterizării personajelor, el pune în lumină trăsăturile care sînt de resortul societății. Jocul lui devine în felul acesta un colocviu asupra stărilor sociale, colocviu purtat cu publicul căruia i se adresează. El stăruie pe lângă spectator pentru ca acesta, în funcție de apartenența lui de clasă, să ia drept bune sau să respingă acele stări sociale”<sup>11</sup>.

Se poate înîmpla ca interpretul scenei de stradă să-și iasă din rol: să se rezume la povestirea unor întâmplări sau la comentarea lor. Procedeele este valabil și în ce privește teatrul epic. Hotărîtor este faptul că accentul cade aci pe acțiune, și anume pe acele elemente ale acțiunii care au semnificații sociale, nu pe caractere, nu neapărat pe deplina lor întruchipare. Este în aceasta un protest al lui Brecht împotriva unui curent specific teatrului decadent, care urmărește să creeze personaje „complicate”, „interesante”, indiferente față de importanța lor socială.

Deși pune atît de mare preț pe elementul socialmente semnificativ, și mai puțin pe întruchiparea deplină a caracterelor, teatrul acesta nu devine nicicum abstract. Dimpotrivă, în limitele importanței sociale, el tinde spre cea mai mare concretete în regie, în interpretare, în decor, chiar și în recuzite. Brecht vorbește cu adevărată încântare despre un tînăr actor care a deținut la Paris rolul mărunț al lui Filch în *Opera de trei parale* — un rol care presupune nu mai mult de patru minute de prezență scenică. Filch

<sup>9</sup> Idem, p. 130, 131.

<sup>10</sup> Scenă de stradă, 1940 „Eseuri, Caietul 10”, Berlin, 1952, p. 127.

<sup>11</sup> „Noua tehnică a artei teatrale”, p. 95.

este un tânăr care, după ce a trăit zile mai senine, a decăzut, ajungând cerșetor. Actorul a fost nevoit să stea nespus de mult în cumpănă pînă să se hotărască în alegerea pălării ponosite, în stare să sugereze situația personajului; ba, pînă la urmă, între două pălării selecționate „în finală”, a trăit un adevărat conflict sufletesc. „În ziua următoare, la repetiție, mi-a arătat o perie de dinți uzată care îi ieșea din buzunarul de sus al vestei și care voia să demonstreze că trăind chiar sub poduri, Filch nu înțelegea să renunțe la ustensilele cele mai necesare unui trai civilizat. Această perie de dinți îmi dovedea că actorul nu fusese mulțumit nici cu cea mai potrivită pălărie pe care izbutise s-o descopere. Iată, mi-am zis fericit, asta-i un actor al erei științifice”<sup>12</sup>.

Cu toate că pentru Brecht prezintă importanță amănunte de felul unei pălării ponosite sau al unei perii de dinți uzate, în măsura în care ele slujesc la sublinierea unui moment socialmente semnificativ, străduința lui nu urmărește nicidecum „integralitatea” naturalistă a recuzitei sau a decorului. Așa se explică elogiul pe care-l aduce scenografului Caspar Neher: «El știe ca nimeni altul că tot ce nu slujește unei narațiuni, îi dăunează. De aceea e întotdeauna înclinat să sugereze, acolo unde este vorba de elementele „neparticipative”. Firește, aceste sugerări sînt stimulente. Ele trezesc în spectator fantezia care, sub regimul „integralității” paralizază»<sup>13</sup>.

Teatrul brechtian urmărește în mod deliberat distrugerea iluziei; în acest scop, recurge la anumite mijloace caracteristice deosebite. Brecht cere, bunăoară, uneori, ca orga de lumini să fie pusă în văzul publicului; ba chiar ca spectatorul să asiste, în parte, și la schimbarea decorului. Scena să fie statornic și din plin luminată.

12 „O pălărie veche”, în vol. „Munca teatrală”, Dresdner Verlag, Dresden, 1952, p. 365.  
13 „Munca teatrală” p. 164.

#### Cîteva schițe de figuri și măști de Teo Otto pentru „Mama Courage”



Dar mai mult decât orice atari indicații tehnice, construcția pieselor brechtiene — prin ceea ce se arată și ceea ce nu se arată în ele, prin ceea ce ele spun și prin ceea ce ele tac — împiedică publicul să se lase furat de personajul de pe scenă. O anumită distanță este statornic păstrată pentru a se menține trează vigilența critică a spectatorului. Teatrul brechtian nu e numai lipsit de patetism, ci neapărat antipatetic. El nu evită emoția ci sentimentalismul. Dacă acțiunea e zguduitoare, atunci deopotrivă faptele înfățișate și cele lăsate deoparte, cele rostite ca și cele tăcute, sînt ținute a struni emoția adîncă a publicului, înlăuntru unor limite care să nu-i „prejudicieze“ participarea rațională.

Teatrul lui Brecht „nu renunță nicidecum la emoții. Și în nici un caz, la sentimentul dreptății, la năzuința spre libertate și la mînia dreaptă... Dimpotrivă „atitudinea critică“ pe care caută să o insuflă publicului, i se pare că nu ajunge niciodată să fie destul de clocotitoare. Despre *Mama Courage* mărturisește: „Cît privește prezenta cronică<sup>14</sup> nu cred că ea l-ar putea păstra pe spectator într-o stare de obiectivitate, adică de cumpănire rece a argumentelor „pentru“ și „contra“. Dimpotrivă, cred sau, să spunem, sper că ea prilejuiește o pornire critică“<sup>15</sup>.

De parte de orice intenție de a elimina emoția, Brecht discută dimpotrivă despre o „criză a emoției“, existență în o seamă de curenți ale artei moderne, de pildă în acela al futuriștilor și dadaistilor, și despre o anumită „congelare a muzicii“<sup>16</sup>. Decadentismul burghez separă efectul emoțional de rațiune, înlătură cînd pe unul, cînd pe cealaltă, deși gîndirea și simțirea sînt, în realitate, strîns legate între ele. La Brecht, emoțiile au un rol exact opus celui pe care îl au în teatrul fascist. La fasciști, emoțiileucid gîndirea, au o acțiune magică și mistică; la Brecht ele o fertilizează, o îmbogățesc cu pasiune. Pe de altă parte, Brecht respinge și acea concepție estetică, potrivit căreia opera de arță proclamate dialectică între simțire și gîndire. El precizează cu limpezime importanța emoțională, iar prin simțire doar să acționeze asupra gîndirii. La el există un raport de reciprocitate dialectică între simțire și gîndire. El precizează cu limpezime importanța emoțiilor în teatrul epic: „Pentru a nu ne depărta de scena-model, (Brecht se referă aci la demonstrația accidentului de circulație — *P.L.*), teatrul trebuie să folosească numai acea tehnică prin care emoțiile spectatorului se lasă subordonate spiritului său critic. Se înțelege, nu voim să spunem prin aceasta că spectatorul trebuie din principiu să fie împiedicat a împărtăși unele emoții, ce-i sînt înfățișate; ci, oricum, că preluarea emoțiilor reprezintă doar o anumită formă (fază, consecință) a criticii“<sup>17</sup>.

La Brecht, efectul emoțional exercitat asupra spectatorului este conținut chiar în acțiune. În cazul cînd acțiunea este atît de zguduitoare, încît sentimentele amenință să precumpănească în dauna rațiunii, Brecht intervine, deplasînd în afara scenei tot ceea ce ar putea impresiona mai puternic pe plan sentimental, și folosind un limbaj cu totul neutru, așa fel încît orice explozie de sentimente, să fie exclusă atît pe scenă, cît și printre spectatori. La o adică, atari explozii n-ar putea să dea decât senzația unei parodii, deoarece, iată ce spune Brecht despre spectatorii teatrului epic: „Imi rid de cel ce plînge, îl plîng pe cel ce rîde“<sup>18</sup>.

Nici nu s-ar putea exprima mai precis ideea că Brecht nu pune preț pe participarea afectivă a publicului, ci pe exercitarea unei gîndiri critice; că el nu se bizuie pe comuniunea dintre spectator și personajele piesei, ci pe un raport de înfruntare între ei.

În *Mama Courage* — a cărei acțiune se petrece în timpul războiului de 30 de ani — vedem că Mama Courage, deși își cîștigă existența de pe urma războiului, vrea cu orice preț să-și salveze copiii, să-i pună la adăpost de război. Nu izbutește; războiul îi

<sup>14</sup> Piesa are următorul subtitlu: „O cronică din vremea războiului de 30 de ani“.

<sup>15</sup> „Munca teatrală“ p. 254.

<sup>16</sup> „Despre criteriul rațional și criteriul emoțional“, p. 104.

<sup>17</sup> „Scena de stradă“, p. 130.

<sup>18</sup> „Teatru distractiv sau teatru instructiv“ (1936) revista „Aufbau“ nr. 5/1957, p. 439.

retează copiii, unul după altul. Nu poți trăi de pe urma războiului, fără să-i aduci jertfe; pentru a-și salva propriii copii, Mama Courage ar fi trebuit să lupte împotriva războiului, alături de întreg poporul. Dar Mama Courage nu trage aceste învățăminte; după ce și-a pierdut copiii o vedem, la sfârșitul piesei, că se înhamă singură la căruța ei de cantilieră, și pornește mai departe pentru a-și câștiga, ca și pînă atunci, existența de pe urma războiului. O anumită critică cu vederi înguste i-a reproșat lui Brecht că nu a creat în persoana Mamei Courage un erou categoric pozitiv, că nu a întruchipat în persoana ei protestul împotriva războiului. Critica aceasta dă însă înapoi: dramaturgia brechtiană nu urmărește ca spectatorul să tragă învățăminte din comuniunea ce se stabilește între el și erou, ci dimpotrivă — din poziția lui critică în raport cu eroul și adesea din opoziția față de el. Nu Mama Courage trebuie să ia aminte, ci spectatorul. Și Brecht și-a atins pe deplin scopul. Nu credem că există vreun spectator sau cititor al piesei care să nu fi învățat să urască războiul și care să nu fi ajuns la înțelegerea faptului că războiul este purtat în interesul claselor stăpînitoare și pe socoteala poporului.

Pentru a păstra distanța convenită între ceea ce se petrece pe scenă și public, se obișnuiește în unele piese ale lui Brecht, ca acțiunea fiecărei scene să fie povestită dinainte, folosindu-se în acest scop anunțuri, coruri, pancarte cu texte ș.a. În alte piese povestește ori comentează un cîntăreț sau un comper. Pe parcursul piesei sînt intercalate cîntece (songuri) care formulează concluziile de sinteză cu privire la cele înfățișate. În felul acesta se șterg hotarele dintre elementul epic și cel dramatic. Se rupe cu unele concepții, ce păreau pînă acum adînc înrădăcinate. Distincția stabilită de Schiller potrivit căreia întîmplările înfățișate de un rapsod sînt de domeniul trecutului, iar ale mimului sînt prin excelență actuale, nu-și mai află în cazul de față confirmarea.

Această spargere a cadrului efectiv dramatic nu a avut însă numai scopul de a evita „cîmpurile hipnotice”<sup>19</sup> și de a menține o stare de spirit critică, rațională în rîndurile publicului. În concepția lui Brecht, ea era necesară și pentru a putea înfățișa pe scenă complexitatea relațiilor sociale. Chiar și elemente aflate în afara acțiunii propriu-zise, pot interveni în piesă — eventual prin proiectări cinematografice sau multe alte mijloace — pentru a lumina mai puternic mediul social înconjurător. „Pentru înlesnirea înțelegerii celor ce se petrec, devenise necesar să fie valorificată cu măreție și cu semnificație, *lumea înconjurătoare*, în care-și duc traiul oamenii. Această lume înconjurătoare fusese desigur înfățișată și în creația dramatică de pînă acum, dar nu ca un element de sine stătător, ci doar prin prisma personajului central al dramei... În teatrul epic urma să apară acum ca element de sine stătător”<sup>20</sup>. Iată o poziție categoric diferită de alte concepții estetice, pentru care opera de artă este un tot închis în sine. De altfel, nici Brecht nu a utilizat întotdeauna aceste mijloace ajutătoare.

Totalitatea acestor mijloace, menite să „distanțeze” pe spectator de evenimentele care au loc pe scenă și să deștepte astfel în dînsul vigilența critică, Brecht le întrunește sub termenul „efecte de distanțare”. Ele sînt chemate să dea aparență neobișnuită cotidianului, să strecoare în mintea spectatorului îndoială în privința unor lucruri despre care, în chip obișnuit, are o părere decisă. Ceea ce omul vede și aude zi de zi capătă în cele din urmă în dînsul un sens de la sine înțeles, un aspect imuabil. „Întîmplările și persoanele de fiecare zi, care stau nemijlocit în preajma noastră, poartă pentru noi pecetea firescului, ni se par cu totul comune. Distanțarea de ele are de scop să le facă mai izbitoare.”

Cum se obțin aceste efecte? Metoda cea mai simplă este de a pune sub semnul întrebărilor o afirmație, pe care ne-am deprins s-o auzim zilnic, și care ni se pare incontestabilă. Spectatorul este surprins: cum adică, mai încapă oare îndoială în privința asta? Efecte impresionante de distanțare se obțin prin transpunerea unor întîmplări cotidiene în

<sup>19</sup> „Noua tehnică a artei teatrale”, p. 9.

<sup>20</sup> „Teatru distractiv sau teatru instructiv”, p. 438.

trecut, sau într-o țară străină, sau imaginară. Astfel, se creează o distanță, care-i îngăduie spectatorului să adopte o poziție critică. Brecht recurge deseori la parabolă. Intervenția unui element neverosimil distanțează o acțiune, care altminteri ar putea fi considerată comună, cotidiană. În *Omul cel bun din Sezuan*, o biată prostituată ajunge să dobândească o mică avere. De s-ar întâmpla aceasta mulțumită unei lovituri de loterie sau dărnicii unui admirator bogat, lucrul nu ni s-ar părea neobișnuit. În piesă însă, e vorba despre un dar al zeilor, adică despre o excepție de la orice regulă. Ea dovedește că într-o orînduire socială împărțită în clase o cît de modestă înavuțire a unui om sărac este un eveniment neobișnuit. În *Cercul de cretă caucazian*, un judecător rostește o sentință în favoarea unei sărmâne servitoare și în defavoarea stăpînei ei bogate. Brecht realizează distanțarea prin acumularea unui număr atît de mare de întîmplări neverosimile, necesare pentru a se ajunge la această sentință echitabilă, încît spectatorul înțelege: în lumea reală lucrurile nu se pot petrece astfel, în realitate judecătorii stau în slujba clasei stăpînitoare.

Teatrul lui Brecht este un teatru umanist și anume de un umanism-socialist. Brecht nu spune: „omul este bun“, ci „omul ar dori să fie bun“. Așezarea socială existentă nu-i îngăduie să fie bun; trebuie făurită o nouă așezare socială care să i-o permită. În *Opera de trei parale*, Peachum, acel personaj josnic, spune următoarele:

„Decît necopt, bun orice om s-ar vrea,  
Toamelile lumești însă, nu prea!

Această idee străbate ca un fir roșu mai toate scrierile lui Brecht. În piesa parabolă *Omul cel bun din Sezuan*, vedem că buna și omenoasa Sen Te e nevoită să îmbrace, din cînd în cînd, personalitatea fratelui ei Sui Ta — un om rău, un exploatare — pentru a-și putea permite să fie bună. Căci altfel propria ei bunătate ar duce-o la piere. În *Jupîn Puntila și sluga lui, Matti*, Puntila, proprietarul înstărit manifestă dorința să fie omenos; dar nu izbuteste decît atunci cînd e beat turtă; în stare de trezie, e o canalie.

În studiul de față am dezbătut cu precădere problema trăsăturilor prin care teatrul brechtian se deosebește de teatrul tradițional; nu am avut putința să cercetăm în amănunt prin ce anume se înrudește arta lui Brecht cu orice artă mare. Este Brecht un clasic, în sensul că opera lui va constitui pentru multă vreme un model demn de urmat? Ni se pare probabil că teatrul avansat din țările capitaliste va prelua o seamă de lucruri de la teatrul epic; acolo, condițiile sînt neschimbate și dușmanul este același. Dar e mai puțin credibil că teatrul epic ar putea sluji drept model teatrului în țările socialiste; căci el nu este rodul unor condiții socialiste, iar obiectivele de luptă urmărite au fost aci în mare parte atinse, în totalitate vor fi atinse. Multe din teoriile brechtiene își vor păstra, de bună seamă, viabilitatea, indiferent de orînduirea socială. Ceea ce se va menține însă, cu siguranță pentru totdeauna, va fi opera dramatică și poetică a lui Brecht. Ei îi datorează Brecht poziția lui de clasic al literaturii mondiale. E drept, opera lui Brecht decurge necondiționat din teoria teatrului epic și această împrejurare îi determină specificul. Dar ea va fi jucată și prețuită și atunci cînd teoria teatrului epic va fi fost de mult dată uitării: prin aceasta, opera lui se înrudește cu orice artă mare. Piesele lui Shakespeare nu sînt legate de teatrul shakespearian.

Vigilența politică a lui Brecht, preocuparea lui de a nu lăsa emoțiile să domine rațiunea sînt legate de stadiul de putrefacție al capitalismului, cînd iraționalismul este o armă în mîinile dușmanului. Brecht nu va trebui să fie jucat oricînd la modul „epic“. Ar fi nespun de interesant să se încerce a se juca una din capodoperele brechtiene, poate *Viața lui Galilei* sau *Mama Courage*, în două teatre diferite, și în două viziuni fundamentale deosebite: de o parte în stilul brechtian, pe baza caietului de regie amănunțit stabilit de Berliner Ensemble, și de altă parte în stilul, să-i zicem, tradițional, cam în genul teatrului stanislavskian.