



„Brecht- Dialog 1978“

Artă și politică

La zece ani de la primul „Brecht-Dialog“ și la 80 de ani de la nașterea celui ce avea să devină creatorul unei noi estetici teatrale, s-a desfășurat la Berlin un nou „Brecht-Dialog“, sub emblema, semnificativă, „Artă și politică“. 350 de delegați din 42 de țări ale lumii s-au întrunit, în luna februarie, pentru a discuta despre însemnătatea și despre actualitatea operei acestuia.

Azi, la 20 de ani de la moartea sa, când condițiile social-politice ale lumii sînt atît de diferite de cele în care opera a luat naștere, mai este Brecht actual? Nu cumva opera sa dramatică, născută în condițiile ascuțitelor lupte politice ale anilor '20-'30-'40, nu-și mai găsește rostul, astăzi, cînd revoluția socialistă a triumfat pe o mare suprafață a globului, și cînd au apărut alte probleme social-politice? Nu cumva opera sa teoretică, metodică sa, născută, de asemenea, în anumite condiții, pledînd pentru anumite raporturi între teatru și un anumit public, nu mai acționează cu aceeași valabilitate în procesul actual al dezvoltării artei teatrale? În ce măsură și în ce mod este receptată opera lui Brecht în lumea de azi, în diversele tipuri de societate? În ce măsură și în ce mod mai poate contribui opera lui Brecht la dezvoltarea teatrului? Iată

cîteva dintre întrebările esențiale la care „Dialogul Brecht 1978“ și-a propus să răspundă, prin numeroasele sale manifestări, colocvii, sesiuni de comunicări științifice, spectacole noi și vechi, cu piese de Brecht sau în stil brechtian, precum și prin expoziții, filme de televiziune, seri de cîntece politice, convorbiri de atelier etc., etc.

Ceea ce s-a desprins cu claritate din numeroasele manifestări a fost, în primul rînd, imaginea unei largi și diversificate răspîndiri a operei dramatice a lui Brecht, îndeosebi în ultimii zece ani, în teatrele lumii. Desigur, împărțirea temei „Receptarea internațională a operei lui Bertolt Brecht“ în trei mari sectoare geografico-politice: țări socialiste, țări din America Latină, Asia și Africa, și țări capitaliste, sectoare care și-au desfășurat lucrările, în parte, concomitent, n-a fost o idee fericită a organizatorilor „Dialogului“. Pe de o parte, pentru că ne-a lipsit de posibilitatea de a avea o imagine globală a problemei, cu întreaga ei diversitate de aspecte. (Va trebui să așteptăm publicarea materialelor colocviilor, pentru a le cunoaște în întregime.) Pe de altă parte, posibilitatea angajării unui dialog real a fost mult redusă. Totuși, completînd propria participare la multe manifestări cu numeroasele informații și comentarii din ziarul cotidian al „Dialogului“ — bine făcut, cu spirit găzduțesc —, se compune, într-adevăr, o imagine impresionantă a locului pe care-l ocupă astăzi Brecht în teatrul mondial.

Fără îndoială, receptarea lui Brecht diferă de la țară la țară, chiar în cadrul aceluiași tip de orînduire socială. De pildă, în U.R.S.S.,

multă vreme a dăinuit dilema Brecht-Stanislavski, reprezentarea dramaturgiei brechtienne întâmpinând, la început, destule dificultăți, dată fiind opoziția, considerată radicală, dintre „trăire” și „distanțare”, ca metode de creație. În Vietnam, „distanțarea”, ca principiu de creație teatrală, aparține străvechilor tradiții folclorice, încât receptarea lui Brecht n-a întâmpinat dificultăți pe plan metodologic. În schimb, condiții de ordin politic au îngăduit cunoașterea operei lui Brecht abia după instaurarea regimului democratic.

Adecvarea la condițiile social-politice concrete, din fiecare țară, în fiecare moment, apare ca una dintre cerințele fundamentale ale receptării operei lui Brecht. Se știe că fiecare piesă a lui Brecht a fost scrisă sub impulsul unui anumit eveniment sau al unei anumite situații social-politice. Aceasta nu înseamnă, însă, că ele au doar o valoare conjuncturală. Lectura lor, astăzi, dezvăluie o mare bogăție de semnificații și posibilitatea unor multiple interpretări, semn al marilor arte. De aci, și diversitatea punctelor de vedere, a concepțiilor regizorale, în punerea lor în scenă, chiar în cadrul aceluiasi sistem social-politic și chiar în cadrul aceleiași țări. Această diversitate a soluțiilor artistice în montarea operelor lui Brecht a fost amplu ilustrată prin exemple (și în expunerea subsemnatei despre prezența lui Brecht pe scenele românești). Diversitate care se manifestă pe un fond de unitate ideologică și politică; diversitate care, totodată, atestă o fază de maturitate în receptarea lui Brecht. faza eliberării de tirania „modelelor” și de prejudecățile paralizante, de fetișurile metodologice intimidante.

Dialectica — baza creației brechtienne

Dacă, în primii ani ai răspîndirii operei dramatice și a celei teoretice a lui Brecht, problema „modelelor” brechtienne constituia unul dintre punctele nodale ale polemicii declanșate, pe plan mondial, în jurul teatrului epic, astăzi, după cum a reieșit din numeroase manifestări teoretice și practice ale „Dialogului”, modelele reprezintă o importantă sursă de documentare, un termen de referință și un obiect de cercetare, în vederea unor noi puneri în scenă. Astăzi, ele au încetat a mai fi un obiect de imitație, ceea ce înseamnă, de fapt, că s-a ajuns, mai pretutindeni, la o înțelegere a spiritului operei lui Brecht, operă, prin excelență, antidogmatică, străină oricărei ten-

dințe de imitație plată, necreatoare, operă clădită, în esența sa, pe principiul creator al dialecticii materialiste, revoluționare.

Este, dealtfel, una dintre ideile dominante ale „Dialogului Brecht 1978”, aceea a dialecticii ca stare de spirit — dacă se poate spune așa — a întregii opere, teoretice și practice, a lui Bertolt Brecht. În directă consecință, ideea necesității de a se aborda moștenirea brechtiană în spirit dialectic se impune de la sine.

Convingerea lui Brecht despre rolul activ al teatrului în procesul de transformare a societății, a oamenilor, se află la temelia întregii sale opere, a întregii sale activități. La întrebarea „artă sau politică?” Brecht a răspuns „artă și politică”, precizînd, într-un articol din 1938, că arta și politica se află într-o interdependență dialectică, deoarece „Cum ar putea arta să miște oamenii, dacă ea însăși nu este mișcată de soarta oamenilor? ...Și dacă eu însumi nu mă străduiesc să găsesc un drum spre rezolvarea suferințelor lor, cum ar putea găsi ei drumul spre scrierile mele?” Dialectica raporturilor artă-politică se coroborează cu raporturile artă-public. Caracterul activ, militant, al teatrului, eficiența sa socială, nu se pot realiza decît prin interesarea publicului, prin plătirea pe care teatrul o produce spectatorilor.

Iată încă una dintre ideile dominante, în cadrul „Dialogului Brecht 1978”: pentru Brecht, teatrul n-a fost niciodată o demonstrație rece, rațională, ci o artă care produce plăcere, bucurie. Caracterul instructiv, educativ, al teatrului nu poate fi despărțit de caracterul distractiv, de capacitatea sa de a interesa și de a plăcea publicului. De aci, căutările neobosite ale lui Brecht în direcția unor mijloace de expresie care să poată comunica idei majore, de importanță filozofică și politică, într-o formă atrăgătoare, plăcută. Acesta, cred eu, este marele merit al spectacolelor realizate la noi, în primul rînd de către Lucian Giurchescu, consecvent cercetător al operei lui Brecht: de a fi găsit rezolvări artistice intens comice, viu colorate, atrăgătoare, pentru comunicarea unor idei grave, de mare forță politică și morală.

Considerînd moștenirea lui Brecht sub incidența raporturilor dintre teatru și societate, s-a precizat, pe bună dreptate, că rolul activ, transformator, al teatrului nu se poate afirma decît într-un anumit context, în cadrul unui ansamblu de factori economico-sociali și cultural-educativi, în raport direct și cu tradițiile spirituale, teatrale, ale poporului respectiv.

Problematica receptării și valorificării actuale a moștenirii brechtienne e bogată și complexă. Ea nu poate fi rezumată în cîteva pagini de articol, cum n-a putut fi rezumată, necum epuizată, în cadrul dialogului internațional.

Dialogul rămîne deschis, așa cum s-a declarat și la închiderea oficială a lucrărilor recente sesiuni, de către directorul Centrului „Brecht” din Republica Democrată Germană, Werner Hecht. Cît despre actualitatea lui Brecht, despre valabilitatea moștenirii sale în noile condiții social-politice, răspunsul l-a dat Brecht însuși, răspunzînd întrebării unui student, în 1955 :

„Teatrul epic nu este în nici un caz un fenomen trecător, deoarece relații perfecte între oameni nu vor fi niciodată, nici în comunism și nici în fazele ulterioare. Principiul dezvoltării trebuie să fie valorificat și în teatru”. Sub semnul acestui principiu — care înseamnă spirit creator, dialectic, revoluționar — actualitatea lui Brecht apare evidentă.

Spectacolele

Reprezentările au exemplificat în mod feroc argumentația în jurul actualității lui Brecht și al posibilității valorificării creației a unei opere sale. Interesant a fost faptul că ni s-au prezentat atît realizări scenice cu piese de Brecht — dintre care o premieră — cît și spectacole în spirit și stil brechtian, cu lucrări de alți autori, sau prelucrări de Brecht.

Două spectacole, realizate la interval de 15 ani de către cuplul de regizori Manfred Wekwerth—Joachim Tenschert, ne arată prestigiosul Berliner Ensemble încă fidel creatorului său, în spirit și în literă, chiar dacă, pe alocuri, se simte efortul de a dezvolta, de a duce mai departe experiența și gîndirea artistică a maestrului.

Premiera — unica, dealtfel, prezentată în cadrul „Dialogului 1978” — a fost *Galileo Galilei*. Atenție, la titlu : e vorba de prima variantă a piesei, denumită „varianta daneză”, pentru că a fost terminată de Brecht pe cînd se afla în exil în Danemarca, în 1938. *Viața lui Galilei*, cunoscută de noi și de majoritatea iubitorilor de teatru, reprezintă „varianta americană”, redactată de Brecht sub impresia știrilor despre explozia bombei atomice de la Hiroshima. Cele două variante se deosebesc prin finalitatea lor. Cea dintîi are drept temă dificultățile întîmpinate de omul de știință pentru a impune adevărul descoperirilor sale, cea de-a doua semnalează răspunderea omului de știință față de destinul omenirii, în folosirea descoperirilor științifice. Spectacolul — cu prima versiune — îmbină, așa cum am mai constatat la Berliner Ensemble, rafinamentul imaginii, cu claritatea semnificațiilor. Galileo Galilei este interpretat de strălucitul actor

Ekkehard Schall, ca un personaj cu o înfățișare extrem de simplă, modestă, mistuit, însă, de patima cunoașterii, a cercetării, a luptei pentru adevăr. Foarte reușite mi s-au părut scenele de confruntare dintre Galilei și autoritatea bisericească sau politică, autoritate prezentată cu ironie, în culori intenses satirice, subliniindu-se gustul pentru pompa ceremonialelor solemne, birocratismul giudiciului, mîrginirea agresivă. De o înaltă ținută intelectuală, cu un ansamblu actoricesc extrem de profesionist și o scenografie funcțională, simplă, spectacolul suferă, totuși, de o lipsă de ritm, accentuată în partea a doua, care îi îngreunează desfășurarea și accesul la public, în ciuda prezentării muzicale antrenante, pline de vervă, executate cu brio de Peter Anst și Carmen Maja Antoni.

Coriolan de Shakespeare, în prelucrarea lui Brecht, vechea versiune scenică de la Berliner Ensemble, pusă în scenă de același cuplu regizoral, în urmă cu 15 ani, își păstrează și prospețimea și vigoarea. Scenele de masă, scenele de luptă sînt lucrate cu o precizie admirabilă, actorii sînt, totodată, dansatori și acrobați, imaginea este de o teatralitate dinamică (excellent, decorul lui Karl von Appen, o uriașă poartă plasată pe turnantă), poziția lui Brecht și a realizatorilor spectacolului față de opera lui Shakespeare și, prin aceasta, față de evenimentele istorice oglindite în operă exprimîndu-se cu claritate, în raporturile dintre erou și masă, raporturi tragice prin antagonismul iremediabil pe care-l conțin. Ekkehard Schall face o adevărată demonstrație de virtuozitate, reprezentîndu-și personajul într-un crescendo al ambiției, justificînd definiția de „tragedie a orgoliului”. dată acestei opere shakespeareene, folosind mijloace de o uimitoare bogăție. Antologice momente de artă scenică expresivă se întipăresc, pentru multă vreme, în memorie : scena intrării triumfale în Roma a lui Coriolan, purtat pe brațe de către ostași, cu tron cu tot, pînă la Senat, apariția sa în Senat, învăluit într-o uriașă mantie roșie, de piele, sau scena întîlnirii lui Coriolan cu mama sa, figură statuară, de tragedie antică.

Pe lîngă aceste spectacole importante, majore, montarea cu comedia *Der Hofmeister* (*Preceptorul de curte*) de Jacob Michael Reinhold Lenz, în prelucrarea lui Brecht și în regia clasicizantă a lui Peter Kupke, prezentat de Berliner Ensemble, apoi studiile studenților-regizori ai Institutului de regie teatrală, cu actorii profesioniști de la Berliner Ensemble, cu piese ale autorilor contemporani Heiner Müller (*Der Lohndrucker* — *Spîrgătorul de norme*) și Helmut Baiert (*Die Feststellung* — *Declarația*) ; ca, dealtfel, și spectacolele prezentate de Teatrul de Stat din Schwerin, sub titlul *Brecht Entdeckungen* — *Descoperiri brechtiane*, apar ca argumente minore, dar grăitoare, ale multiplelor moduri de abordare a moștenirii lui Brecht.

În schimb, grandiosul spectacol prezentat de Opera Comică din Berlin, cu opera *Ascensiunea și decăderea orașului Mahagonny* de Bertolt Brecht și Kurt Weill, în regia lui Joachim Herz și în decorurile fastuoase ale lui Reinhart Zimmermann, se impune ca o realizare modernă, de teatru total. Ample scene de mase, cîntate și dansate, cu actori multilateral pregătiți, în care imaginea vizuală, strălucitor multicoloră (impresia de Kitsch, inevitabilă, cred că făcea parte din intenția realizatorilor), exprimă profunzimea desfătărilor oferite de miraculosul oraș tentacular, în drumul său, ireversibil, spre criză, spre fascism. Finalul, care aducea în sală, în loji, polițiști din vremea tristei amintiri, concomitent cu apariția lui Hitler la tribună, îți dădea fiori de gheață...

Exemplul cel mai grăitor de valorificare creatoare a moștenirii brechtiene l-a prezentat Teatrul „Taganka” din Moscova, cu două spectacole: *Omul cel bun din St-Ciuan* de Brecht și *Mama* după Gorki, versiune a teatrului condus de celebrul Iurii Liubimov, realizată în stil brechtian. *Omul cel bun* (care se joacă de zece ani) este conceput ca un spectacol de cabaret, de tip „teatru în teatru”, în care o trupă de actori itineranți, după o prezentare cîntată și ritmată, compune, la vedere, reprezentația, plină de umor și ironie: cu cei trei zei înfățișați ca trei domni inspectori, birocrați și nătîngi, cu personaje puternic caracterizate, cu o Șen-De-Șui-Ta (Zinaida Slavina) excelentă, dramatică, sensibilă, patetică, în cel mai autentic mod stanislavskian, de trăire pasionată a rolului. Iată, așadar, sinteza creatoare a celor două metode, care păreau ireconcilia-

bile, într-un spectacol de mare efect la public și de incontestabilă forță militantă.

Mama, în versiune scenică de Iurii Liubimov și Boris Glagolin, este un tulburător spectacol, în care aceeași Zinaida Slavina apare în rolul titular. Ansamblul are o disciplină desăvîrșită, sugerînd, prin mișcare și prin compoziția grupurilor, întreaga ambianță social-politică a Rusiei țariste, în preajma Revoluției. Luminile, manevrate cu o dexteritate specifică acestui teatru, construiesc și reconstruiesc spațiul scenic, scoțînd din umbră personaje, grupuri, obiecte. Armata, mereu prezentă în două coloane în marș, sugerează forța opritoare a regimului țarist și încadrează întîmplările, care se succed ca o povestire a mamei, povestire adresată publicului, într-un registru tragic și cu o relevantă forță politică-agitatorie. A fost una dintre serile cele mai bogate ale acestui „Dialog Brecht 1978”.

„Dialogul” s-a încheiat cu un admirabil recital al proteicului Ekkehard Schall. Subtitlul *Vom Lachen über die Welt, zum Leben mit der Welt — De la risul pe socoteala lumii, la viața împreună cu lumea*, s-a desfășurat un recital compus din versuri, cîntece, songuri brechtiene, pe o tematică extrem de diversă, de la cîntecul de dragoste, ușor parodiat, pînă la tragica povestea luptătorilor ilegaliști, cîntecul agitatoric, politic, de condamnare a fascismului și de afirmare a idealurilor comuniste. Acest uimitor recital-spectacol a dovedit, emoționînd și aducînd la unison întreaga sală, plină de oameni de teatru veniți din toate colțurile lumii, că Bertolt Brecht este un autor de cea mai vie și ardentă actualitate.

NOTE

Ediții facsimilate

De mare utilitate documentară s-au vădit a fi cele două ediții facsimilate apărute în Editura „Minerva”, ediții ale unor prestigioase periodice, greu de consultat, datorită gradului de uzură, chiar la Biblioteca Academiei. Este vorba de facsimilarea revistelor „Alăuta Românească” (1837—1838), ediție, glosar și indice de Cornelia Oprișanu, Prefață de Al. Andriescu, 1970; și de „Dacia literară” (1840), studiu introductiv și ediție de Maria Platon, 1972. Prin procedeul transliterației, pagina facsimilată a primit, în

paralel, textul, în caractere latine. Repere istoriografice au însoțit fiecare pagină facsimilată a istoricelor reviste. Cele două ediții stau, așadar, ca model.

Model și istoricilor de teatru. Prima noastră publicație de teatru, îngrijită de I. Heliade Rădulescu, ar trebui grabnic facsimilată, într-o ediție lucrată după toate normele științifice. „Gazeta Teatrului Național”, apărută la București, o dată pe lună, de la 1 noiembrie 1835 pînă în decembrie 1836 (cu întrerupere în ianuarie, februarie și martie 1836), însumează 13 numere. Ea apare ca organ teoretic al „Societății filarmonice” și

are colaboratori pe cîțiva cîtori ai teatrului muntean — I. Heliade Rădulescu, C. Aristia, Barbu Catargiu. S-au tipărit cîte 1000 de exemplare din fiecare număr. Erau doar 60 de abonamente, restul, împărțindu-se gratuit! Dar cîte nu s-ar putea spune despre epocă și despre climatul fertil al „Filarmonicii”, într-o mult dorită ediție facsimilată a revistei? Revista, care anunța, cu entuziasmul propriu pașoptiștilor, în nr. 3 din 1836, că „în vreme de un an, limba românească a dobîndit peste 40 de bucăți dramatice”, merită cu prisosință a doua lumină a tiparului.

I. N.