

Cum s-a citit BRECHT pe sine...

În istoria omenirii, au apărut în diferite etape unele spirite creatoare de o deosebită complexitate, care au năzuit, prin întreaga lor operă, spre realizarea idealului de *artist total*. De la Voltaire și Goethe până la Camil Petrescu, Lucian Blaga și J. P. Sartre, am decupat doar câteva nume, pentru a ilustra o anumită convergență dintre ideile teoretice și genurile de creație pe care le-au ilustrat. În unele cazuri, forța de coercițiune a sistemului teoretic exercitată asupra diverselor genuri de creație este foarte mare, alteori aceasta este mai redusă.

Există însă unele împrejurări — mai rare, este adevărat —, când relația dialectică dintre *idei* și *praxis* apare atât de puternică încât orice operă izolată, indiferent de domeniul în care a fost creată, se configurează ca un veritabil *proiect ideologic*, întruchipat într-un anumit text. Unul dintre cazurile cele mai ilustrative, privitoare la această stringentă conexiune dialectică între *sistemul teoretic* și *practica procesului de creație*, a fost oferit în epoca noastră de opera scriitorului german Bertolt Brecht.

Se știe însă că Brecht nu a avut un sistem estetic *prestabilit*, perfect încheiat și coerent, la data când a realizat anumite piese de teatru ca *Baal* (1922), *Trommeln in der Nacht* (1922), *Im Dickicht der Städte* (1927) sau chiar *Die Dreigroschenoper* (1928), dar când devenea tot mai frapantă tendința programatică a scriitorului german de a se detașa de ceea ce el numea *arta culinară*.

Sistemul estetic conceput de Brecht se desfășurază ca un lung experiment desfășurat pe tot parcursul carierei sale. Ideile provin uneori din alte idei, ca niște acte de reflecție derivate, din Marx, He-

gel, Școala de la Frankfurt, teatrul chinezesc, ca și din unii teoreticieni ai romanului naturalist sau exponenți ai esteticii teatrale expresioniste, ca Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Kurt Pinthus, Ivan Goll, filozoful marxist renegat, Karl Korsch sau experiența regizorală a lui Piscator.

Dar Brecht, care făcuse apologia imitației în artă pentru a arăta cum se poate ajunge un mare maestru, nu preia de la nimeni nimic, fără să filtreze asemenea idei printr-o grilă personală, conexasă adeseori cu necesitatea istorică. Alături de principiile desprinse din istoria gândirii, Brecht și-a construit *sistemul estetic* și a configurat *metoda* care vizează alegerea temelor, jocul actorilor și punerea în scenă, printr-o îndelungată frecventare a spectacolelor de teatru, încă din anii de tinerețe, apoi prin experimentele continue realizate la Berliner Ensemble.

Principiile iradiază astfel din spațiul reflecției teoretice spre operă, după care, prin verificarea lor practică, se întorc din nou spre confruntarea cu metoda. În acest fel, considerăm că s-a constituit *ceroul hermeneutic brechtian*.

La început, Brecht i-a citit pe alții, fie ca spectator în sălile de teatru, fie ca simplu lector care-și căuta identitatea, personalitatea artistică, prin confruntarea cu alte puncte de vedere.

Cronicile lui Brecht din anii 1920—1928 ne lasă posibilitatea să întrevădem cum îi citea Brecht pe alții, în calitatea sa de critic de teatru. Ideile sale sînt încă puține, dar persuasive, și au un caracter general. Ele vizează lupta dintre vechi și nou pe planul regiei, al scenografiei, ca și al jocului actorilor. În privința atitudinii sale față de clasici, trebuie să precizăm că aceasta a fost ambiguă. Pe de o

parte, el recomandă o anumită actualizare a textului, din unghi de vedere politic, rezultată din interpretare, pe de altă parte, autorul acceptă utilizarea subiectului dintr-o piesă clasică, considerată doar ca un material de informare.

Se cuvine să subliniem faptul că, încă din această perioadă, Brecht a ajuns la concluzia că un *teatru fără aderență publicului este un nonsens*.

Scriitorul german ținea spre un *teatru total*, cu puternice efecte *antiiluzioniste*. Brecht a ezitat o vreme între anumite concepte, ca *teatrul dialectic*, *teatrul epic* sau noțiunea sistemică mai generală de *estetică nonaristotelică*. Toate acestea ajung, în cele din urmă, să se suprapună, deși unele diferențe de nuanță au fost subliniate de Brecht adeseori pe parcursul carierei sale.

Dar nu este în intenția noastră să refacem sistemul estetic brechtian printr-o extragere de principii din studiile sale teoretice, nici prin acele departajări dintre *forma dramatică* și *forma epică* a teatrului sau opozițiile relative dintre *opera dramatică* și *opera epică*, înțelese de unii comentatori în mod exagerat.

Noi ne propunem să cercetăm cum „s-a citit” Brecht pe sine, după ce l-a citit pe alții, noi încercăm să sesizăm unele diferențe de interpretare, unele rectificări și acte de nuanțare, rezultate din „relecturile” operelor sale, considerate ca „texte” sau ca „spectacole”. Evident că pentru noi un text este orice corpus coerent de semne, destinat comunicării, fapt care-l permite să însumeze mai multe tipuri de limbaje. Precizăm de asemenea că lectură înseamnă orice tentativă de interpretare a unui text, fie că este vorba de interpretarea unei partituri muzicale, fie că ne referim la actul de *comprehențiune semantică* și *valorizare estetică* a unui spectacol de teatru, sau doar la enunțul dramatic în sine.

Felurile în care Brecht se citește pe sine, ajungând uneori de la *mesajul evident* la *mesajul latent* al operelor sale, va fi dedus de noi din *Arbeits-Journal*, ediție publicată la Suhrkamp în anul 1973. Procedăm astfel printr-un act de *decupaj* al unei opere cu caracter documentar-memorialistic, pe care o alegem dintre alte opere.

Dar decupajul nostru mai are încă un aspect restrictiv. El nu urmărește modul cum s-a simțit Brecht în diferite țări, nici relațiile sale personale cu scriitorii sau dificultățile materiale prin care a trecut. Prin acest *decupaj* noi urmărim să degajăm acele reflecții generale ale lui Brecht care vizează *sistemul său estetic*, ca și modurile în care și-a apreciat unele opere literare.

Precizăm de la început că nu plecăm de la premisa că scriitorul este un *ins omniscient* și, ca atare, el știe cel mai mult despre opera sa. Singura noastră

preocupare este de a pune în lumină „*versiunile*” pe care ni le oferă Brecht despre sistemul său estetic, ca și aprecierile diferite, formulate pe marginea unora dintre scrierile sale. Am ales *Jurnalul*, și nu alte scrieri teoretice ale dramaturgului german, fiindcă am considerat că acest mod mai intim de autoreflexie a lui Brecht despre ideile și operele sale pune în lumină un proces de gândire și valorizare cu un coeficient mai mare de sinceritate. Am considerat de asemenea că meditația tirzie a lui Brecht asupra creației sale, realizată în urma unei îndelungate experiențe, este de natură să ofere explicații mai profunde, ca și unele discrete revizui de opinii ce nu au căpătat în timpul vieții sale un caracter public.

Din corpus-ul teoretic general ne-am oprit asupra conceptului de *realism*, asupra relației dintre *ratio* și *emotio*, ca și asupra raportului dintre *Verfremdungseffekt* și *Einfühlung*, care fac parte dintre elementele componente fundamentale ale *esteticii nonaristotelice*.

Disputa lui Brecht cu G. Lukács pe marginea realismului a avut la început mai mult un caracter de culise. Brecht acordă o accepție mai largă *realismului*, discutat în raport cu *decadentismul*, decît esteticianul maghiar. „Acest Lukács este atras în mod magic de problema descompunerilor ideologice”.

Brecht pleacă de la premisa că o clasă în declin poate produce o literatură decadentă. Dar cînd scriitorii din această clasă reprezintă declinul lumii sale în mod realist, el nu mai poate fi socotit un decadent, punct de vedere ce astăzi ni se pare deplin acceptat. Faptul că lupta de clasă nu este prezentă peste tot la Thomas Mann, la Gide sau la Joyce, nu înseamnă că asemenea scriitorii au căzut într-un formalism curat, și realismul lor, ca și al lui Hašek, ar fi mai puțin creator sau pur decît al altora. Brecht are uneori convingerea că și pe el l-ar fi situat Lukács în rîndurile scriitorilor formalisti. Atunci cînd Brecht raportează anumite opere ale sale la unele concepte pe care el însuși le-a emis, cum este raportul *ratio-emotio*, constatăm cum ieșirea sa dintr-un anumit corset dogmatic s-a produs cu multă suplețe și onestitate. Referindu-se la *Viața lui Galilei* și *Johanna*, autorul notează: „La o interpretare epică riguroasă, entropia apare într-o formă acceptabilă”.

Brecht a avut tot timpul să constate coercițiunea exagerată a relației dintre o operă concepută ca o machetă ilustrativă a unui program și rezultatele artistice nesatisfăcătoare sau, oricum, puțin fericite, ce pot rezulta din această supunere excesivă la reguli. Contactele sale cu unii scriitori americani, ca Thornton Wilder, ca și cu unii elvețieni, ca Max Frisch, i-au dat posibilitatea să constate

că nu orice *teatru nonaristotelic* are un caracter realist și revoluționar. „Dramaturgia nonaristotelică acceptă în principiu atât teatrul realist, ca și cel idealist. Ea nu are nimic de-a face cu polemica dintre cele două direcții, fiindcă ea se referă doar la relația dintre public și opera de artă. Pentru observatorul superficial, ea nu apare în mod necesar ca realistă, fiindcă introducerea efectului de distanțare îi este neobișnuită și aduce ceva superficial în reprezentare”.

Deși Brecht nu a avut o viață prea lungă, el și-a putut da seama că teatrul epic, pe care l-a cultivat într-un spirit realist, s-a interferat cu alte tipuri de opere de teatru, începând cu acelea ale lui Pirandello, T. Williams, B. Shaw și ajungând la Sartre, Camus, Beckett, Ionescu, Frisch și Dürrenmatt.

Brecht a pledat pentru *teatrul epic* cu toate argumentele estetice și socio-politice de care dispunea, dovada cea mai elocventă fiind însăși opera sa. Dar, pe măsură ce anii treceau, el constata fără nici o umbră de amărăciune, ci foarte lucid, că în afara *teatrului epic* există alte moduri de realizare a dramaturgiei, ce însumează opere valoroase. „La nici o analiză nu trebuie să uităm că teatrul nonaristotelic nu este decât una dintre formele teatrului: el servește unor scopuri sociale precise și nu are nici o semnificație uzurpatoare în ceea ce privește teatrul în general”.

Toleranța față de alte moduri de a fi ale teatrului, înțelegerea față de existența firească a acestora, se conjugă cu o critică extrem de severă exercitată de autor asupra operelor sale. Să nu uităm că unele dintre cele mai de seamă piese ale sale au fost scrise în exil și nu au putut fi jucate. În acest context tragic, al existenței unui scriitor fără public, și adeseori fără scenă, Brecht scria: „*Viața lui Galilei* este din punct de vedere tehnic un mare regres, așa cum *Puștile Teresei Carrar* este prea oportunistă. Piesa ar trebui scrisă din nou, complet.” De aceea, nostalgia experimentului scenic, care permite atât ameliorarea tehnică a unui spectacol, cât și o mai mare clarificare ideologică, nu se pot realiza decât prin practica teatrală directă. „O activitate plăcută s-ar putea face numai în mod practic, în contact cu scena”.

Reflecțiile lui Brecht privitoare la elementele componente ale esteticii nonaristotelice, judecarea severă a operelor sale, considerarea lui Marx ca un spectator ideal al teatrului său, nu l-au dus pe scri-

itorul german niciodată la acceptarea unor excесе ale dogmatismului, nici în viața politică, nici în creația artistică.

Dacă Brecht a trădat burghezia, așa cum el însuși mărturisea, în favoarea unui alt ideal despre societate, el nu și-a trădat niciodată ideile, rămânând mereu consecvent cu principiile sale politice și estetice. Iar dacă există o anumită distanțare a scriitorului față de propriile idei, consider că aceasta s-a realizat în favoarea operelor sale fundamentale. Sunt conștienți că Brecht a fost sincer cu el însuși.

Brecht s-a citit pe el cu plăcere, uneori cu o vădită nemulțumire, întotdeauna cu o exigență plină de onestitate.

Scriitorii din lume l-au citit însă în moduri diferite, în funcție de concepția lor despre artă, ca și de gândirea lor politică. Eugen Ionescu, de pildă, a avut întotdeauna un fel de alergie față de opera brechtiană, deși unele puncte de interferență între *teatrul epic* și *teatrul absurdului* există, chiar dacă am avea, în vedere doar funcția *antiluzionistă a teatrului*, *desacralizarea cuvintelor* și dificultățile comunicării interindividuale a personajelor alienate în existență. Eugen Ionescu este însă tranșant. „Nu-l iubesc pe Brecht, tocmai pentru că este didactic și ideologic. El nu este primitiv, el este primar. El nu e simplu, el este simplist”.

Dar aprecierea lui Eugen Ionescu nu trebuie să ne îngrijoreze, fiindcă până acum nu s-a găsit nici un dramaturg în lume pe care să-l iubească. La un pol opus se găsește punctul de vedere exprimat de Sartre în 1957. „Sub anumite aspecte, Brecht este al nostru. Bogăția și originalitatea operei sale nu trebuie să-i împiedice pe francezi să redescopere vechile lor tradiții, îngropate în secolul al XIX-lea romantic și burghez. Teatrul lui Brecht, acest teatru shakespearian al negației revoluționare, îmi apare de asemenea, fără ca autorul să fi avut vreodată acest scop, ca o tentativă extraordinară de comparare a secolului XX cu tradiția clasică”.

Lăsându-l pe Brecht să-l citească pe alții, și, mai ales, să se citească pe sine, l-am citit noi înșine printr-un text mediat de o grilă indirectă. Lectura aceasta ne duce la concluzia că Brecht este un clasic al timpului nostru. Sistemul său estetic, ca și opera sa literară, au un caracter deschis. Fără îndoială că fiecare generație, ca și publicul din diferite țări, pot să-l înțeleagă în mod diferit. Dar aceasta este marea șansă a lui Brecht de a deveni un contemporan al tuturor timpurilor.

