



... și acum
trebuie să vă rog, ca
tot ce n-am spus să spuneți voi și
tot ce n-am făcut, să făptuiți, iar pe mine
cît mai degrabă să mă dați uitării, rogu-vă
ca nu cumva să vă mai ispitească pilda mea

„Poetul murind, tinerimii?”

Brecht

SAU

PARABOLA SÎMBURELUI

Distingem în aceste versuri testamentare o exemplară conștiință a limitelor din partea unui creator de vastă și cuceritoare proporție. Distingem însă mai ales năzuința lui ca fața lui de creație să nu rămînă sterilă, ci să trăiască fructificată în posteritate, prin ceea ce posteritatea poate să preia din ea în mod fructificabil. Sub semnul acestei dorințe poate, și credem că se cuvine a fi cinstită, la aniversarea a 70 de ani de la nașterea lui Bertolt Brecht, moștenirea lui.

Acțiunea artistică, incluzînd firește experiențele și gîndurile lui despre artă, s-a vrut toată, în esența ei, o modestă cărămidă pusă la edificiul lumii ce-i va supraviețui. În viziunea lui, această lume spre care tindea ca spre un țel suprem și pe care o intuia clar proiectîndu-se la orizont, dar „la mare depărtare”, încît „puterile lui limitate” n-aveau cum să o atingă, era lumea unei umanități regăsita cu sine, străină de alienare.

mișcându-se în spiritul senin al unei generale îndrăgiri reciproce, al unei întraajutorări neretice, a oamenilor. Această lume ar fi fost să se ivească din adâncurile potopului și din „vremile de beznă” și ură în care, cu propria lui lume, fusese el nevoit să trăiască și să se scufunde. Gîndul la postumitate, a cărei dreaptă judecată o dorea totuși „îngăduitoare”, a stăruit neistovit, ca un stimul și ca un criteriu creator de-a lungul carierei sale de artist și de om. Era însă puternic încredințat că viitorul nu poate fi clădit și slujit prin ignorarea sau disprețuirea, ci dimpotrivă, tocmai prin observarea atentă și activă a prezentului: „cel ce se adresează celor încă nenăscuți / nu face adesea mai nimic pentru nașterea lor. / Nu luptă și rîvnește totuși la victorie. / Nu vede în juru-i alt dușman / decît uitarea”, notează el într-un poem revelator pentru înțelegerea operei și mobilurilor operei sale. Avea apoi, pe aceeași linie, convingerea imposibilității pronunțărilor definitive, finale, total cuprinzătoare. Operele plănuite a fi „cu adevărat mari / sînt neîncheiate / și nedesăvirsite... / și nerezistente / precum mașina pe care o folosești / dar care, cu neajunsuri / promite una mai bună / ...

- × Așa și piesele pe care le concepem
Sînt neîncheiate, nădăjduim ;
Iar instrumentele chemate a sluji jocul,
Ce sînt oare fără urmele adînci
Lăsate de multe degete, fără acele părți aparent defecte
Din care se iscă forma cea aleasă,
Și chiar cuvintele care,
- × De la cititor la cititor, adesea
Își schimbă înțelesul...

Perenitatea este o virtute, la urma urmelor prezumțioasă, relativă și precară. Opera de artă depinde de probleme ce stîrnesc, dar e amenințată de cele sub regimul cărora este receptat mesajul ei („Vei da răspuns / celor ce te întrebă dar / îți vor pune întrebări / cei ce te ascultă...”), așadar de instabilitatea problemelor existențiale, de continua lor trecere de la epocă la epocă, pe alte planuri, pe alte coordonate, pe alte trepte de stringență. Perenitatea nu apare deci nici ca o velleitate posibilă, nici ca una neapărat vrednică a fi salutăată. În schimb, privirea în viitor, direcționarea creației spre destinul omului: „Cei a căror situație e de neluat în seamă / cînd îi privești / sînt / puternicii de mîine / și au nevoie de tine...” Și cu privirile deschise spre ei, spre ceea ce pot — și vor — deveni, descoperi situații

cînd se cer spuse lucruri, ce nu vor fi pe dată înțelese,
cînd stăruie teama de slăbiciunea omului,
de rezistența dușmanilor, de catastrofele ce acoperă toate sub
dărimături...

Atunci „e necesar să confer operelor o dăinuire îndelungată”.

* * *

Opera lui Brecht s-a născut și s-a dezvoltat în lumina acestei necesități: mai întîi cu spontaneitate dezlănțuită, apoi mai experiment, mai calm, mai bine cumpănit, dar cu necruțătoare și mereu nestăpînită luciditate. Așa a urcat ea de la insatisfacția frustră și de la refuzul haotic al aparențelor, la descoperirea și demistificarea lor, pentru a sfîrși prin a cerceta și sluji adevărul, iar prin el, cauza celor ce au nevoie de el — cauza omului înstrăinat de el însuși.

Nu a fost, firește, nici cel dintîi nici singurul, în acest secol, care să-și fi propus în fața artei și în fața societății asemenea atitudini și asemenea intenții. Insatisfacția omului în viață și în mediul său înconjurător, în cadrul și în perspectivele istorice în care s-a pomenit trăind; cercetarea condiției lui și căutarea unui răspuns sau măcar a unei limitate explicații ori înnoiri, se aflau oarecum, ca problematică, la ordinea zilei cînd tînărul medicinist din Augsburg, trecut prin experiența unui lazaret de război și a unei revoluții sugrumate, lansa primele lui invective „asociale”, dar sfîșietor umane din Baal. Sferele filozofiei, sociologiei, psihologiei începuseră a-și improspăta instrumentația și a îndrăzni cu date ale științelor naturii să cerceteze „în adîncuri” universul și cauzele nefericirilor umane, pînă atunci urmărite doar în aspectul lor de viață „sublimată”. Iar rezultatele acestor cercetări au fost curînd filtrate în artă, prilejuindu-i, mai

pe seamă, pe planul formeii, al expresiei (și al funcției) cele mai agitate încercări de restructurare: de la naturalismul ibsenian și zolaic, la construcția simbolistă-expresionistă și, mai departe — la exploziile dezagregărilor futuriste de tot felul, de toate obârșiiile și denumirile. În toate acestea exista latent ori deschis o atitudine de critică, de fondă, ba și de explicație plauzibilă, cel puțin a unora dintre cauzele aceluia „sentiment tragic al vieții” despre care vorbea pe atunci Unamuno. Războiul — primul război — avea să ducă „dramele în conștiință” la care, la noi, se oprișe cu atita pătrundere Camil Petrescu, pînă în zonele exacerbărilor sau, dimpotrivă, pînă în zonele abuliei și ale evaziunilor, ale nepăsărilor, iresponsabilității. Starea de lucruri nu avea ieșire; acesta era sentimentul dominant (în afara paleativelor: autoamăgărire, un precar drept la „plăcerea” de a visa sau de a uita). În acest context — mult asemănător cu cel pe care-l trăiește și în zilele noastre, cu unele deosebiri de accente și de proporții, și cultura Europei existențialiste, absurdiste, furioase — prezența lui Brecht, și ea, prin excelență rebelă, avea să stîrnească interes mai mult prin ceea ce părea destinat senzaționalului, decît prin strădaniile sale de a demonstra că cercul nu este închis, că, dimpotrivă, există o ieșire, și încă o ieșire nu numai posibilă dar necesară, istoricește necesară.

A așa nu stările aparente de lucruri, ci istoria, procesele istorice, așadar transformarea și transformabilitatea lumii la temeiul cercetării condiției umane; apoi încorporarea rezultatelor acestei cercetări în datele artei, implica mai cu seamă în domeniul teatrului o nevănuită răsturnare de criterii, de fixații, de comodități estetice. Și, în măsura în care se mărturiseau inițial, programatic, îndreptate împotriva deprinderilor estetice și artei general practicate, experiențele lui Brecht făcură firește vîlvă, vogă și scandal, pentru a se pierde apoi diformate și secătuite de conținut și sens, ori a se păstra așa, amplificate de tot soiul de comentarii teoretizante și explicative, unele pretențioase-docte, altele pur și simplu ignare, pînă în zilele noastre.

Ne-am trezit astfel cu un „stil brechtian” (refuzat de însuși Brecht, și faptic inexistent), cu o „terminologie brechtiană” care de asemeni nu era propriu-zis a lui Brecht, cu o (falsă) influență brechtiană**, cu un noian de norme, indicații și observații, scoase de-a valma, mai mult din citate produse de comentatori decît din mărturiile înseși ale dramaturgului și omului de teatru, apoi prinse, tot fără discernămint, fără a se căuta origina, locul și justificarea lor, pentru a configura din ele „o teorie brechtiană” despre artă. Se neglija în toată această larg și zgomotos răspîndită „modă brechtiană”, esența preocupărilor și vederilor lui, structura atitudinală a operei și experiențelor lui (caracterul de continuă întregire și desăvîrșire, niciodată socotit pe deplin cristalizat, al descoperirilor și propunerilor lui), ardența aspirațiilor și angajării lui pe linia revoluției — a filozofiei și științei materialiste, dialectice. Acestea singure marcînd, după el, secolul nostru, în domeniul naturii ca și al societății și, în genere, al cercetărilor problemelor omului, ca secol științific. Noutatea lui Brecht, aici, în orizontul revoluționar ideologic și științific rezida în efortul lui — dincolo de procedee și tehnică înnoitoare — de a se depăși stadiul vechilor viziuni limitativ, mimetic și pasiv interpretative, asupra lumii, și de a trece la un stadiu de refuz pe mai departe al imuabilului și staticului în considerarea realităților artei, precum în cea a realităților vieții, neîncetat supuse contradicțiilor, mișcării, transformărilor. Este o viziune izvorînd mărturisit din celebra teză a lui Marx asupra lui Feuerbach. Grea de tot contextul filo-

* Căci teatrul „epic” sau „narativ” sau „romanesec” e adesea întîlnit, mult înainte de Brecht, în limbajul practicienilor scenei și literaturii dramatice; identificarea sau trăirea sau mai exact, dar neologistic, empatia, sint de asemenea noțiuni elementare, mai ales de la Stanislavski încoace și doar opusul lor, distanțarea — noțiune curentă în domeniul artelor plastice — aparține lui Brecht, prin împrumut și pentru efectul pe care-l produce, dar numai datorită apariției ei insolite în vocabularul unei lumi deprinse cu... deprinderea „întrărilor în transă” și a identificărilor facile.

** O influență ce se reduce la folosirea la vedere a aparatului tehnice a scenei, a placatelor și songurilor, a crainicilor de prolog și a măștilor, a unei cortine joase de pînă (dincolo de cortina de plus), care lasă de asemenea vederii puțința de a urmări schimbările de decor; la folosirea unui lexic ce se vrea îndrăzneț-autentic (dar cade adesea în trivial) a unei inspirații dramatice, „parabolice” sau documentariste, a unei construcții segmentate în tablouri (de multe ori mai de grabă, descusute) a unui joc „degajat”, „distanțat”, (în fond nelucrat sau nepăsător); toate acestea în numele demistificării, demitizării, lucidității, activizării spectatorului și a.m.d....

zofic pe care îl presupune, ea era menită, prin implicațiile ei în substanță și în funcție, să deschidă omului ochii asupra lumii și asupra lui însuși, să-l preschimbe dintr-un milenar obiect al istoriei, într-un subiect viu și conștient creator de istorie, de a-i demonstra că în el zace propriul lui destin și că el este ca atare chemat a face, dintr-o ambianță existențială ce-l înstrăinează de sine, „o lume de locuit“.

E evidentă, ba nu o dată răspicat mărturisită, poziția, de clasă în „încercările“ lui Brecht. De aici, caracterul lor de o aparentă dispoziție tăios-sentențioasă, de supralicitare a raționalului, de dispreț al vieții afective, în favoarea acelei „sanfte Vernunft“, în puterea descoperitoare și de convingere a căreia credea Galilei. Dar de aici, din partea exegeților ostili esenței politice a operei brechtiene, și plasarea înalt răscolitoare ci poezii dramatice (mai ales a aceleia din perioada apropierii deschise de marxism și din anii exilului) într-o zonă așa-zis de „gheață“, de didacticism catedratic (se puneau în acest scop, în prim plan, ca argument, lucrările lui voit gândite ca didactice); taxarea lor ca respinse freamătului emoțional, deci principiului de bază, clasic, al eficienței actului dramatic-teatral. Firește, iarăși, nu numai răstălmăcire (asupra căreia Brecht avea să insiste vorbind despre caracterul schimbător, determinat, al emoțiilor; despre raporturile antagonic-contradictorii, dar putând a se preschimba în raporturi reciproc stimulatoare, dintre rațiune și afectivitate; despre necesitatea și puțința de a renunța la și de-a înlătura, în condițiile luptei pentru transformarea lumii, zestrea de emoții retrograde și diversioniste ce mișcă azi pe om și îi structurează psihologia; ca și despre necesitatea și puțința promovării și instaurării, în locul acestora, a unui bagaj de emoții noi, înnoitoare, conforme și sprijinite de rațiune ori sprijinind aflările ei). Mai grav decât răstălmăcirea acționa aici de-a dreptul reaua-credință față de valoarea și eficiența adinc, verificat și savuros emotivă a scrisului și teatrului brechtian.

* * *

Fenomenul de denaturare a creației și gândirii lui Brecht s-a produs paralel, mai cu seamă printre actori, cu fenomenul unei neaderențe, vecină cu teama dacă nu chiar cu aversiunea față de scrisul său, ca și față de ceea ce socoteau ei că ar fi pretențiile lui la actori și regie. A fost o stare de timorare, de inhibiție dogmatică, dublată de o vădit ușuratică părere că așa-numita linie brechtiană ar împieta asupra structurii profesionale a actorului. Spectacolele Puștile Terezei Carrar și tablourile din Groaza și mizeria celui de-al treilea Reich cu care a debutat Brecht pe scena noastră (Teatrul Național din București) au confirmat cu întinericul și lipsa lor de grație, ca și prin repedează lor cădere, justetea unor atari aprehensiuni, deși ele au confirmat mai degrabă, în concepția și execuția spectacolelor, greșita înțelegere — golită de mobiluri și țeluri — a principiilor estetice profesate de Brecht. Principii în care tot ce ține de formă, de expresie, de procedeu, de tehnică, este semn de comunicare, vehicul (experimentat de el, dar folosit nu totdeauna și nu obligatoriu, nici pretutindeni, nici în orice condiții) al ideilor pentru care milita și al poziției de pe care milita. Lucrul ar trebui să pară surprinzător că s-a putut produce și la noi, unde, de altfel, din păcate, o bună bucată de vreme, înaintea ericărora transpuneri scenice, opera lui a fost așezată în rindul produselor formaliste (!). Era desigur reacția unei deprinderi cu practica unei estetici prin excelență ilustrativ și superficial mimetică și empatică, sub conul de lumină conservativă al căreia, în altă ordine contextuală, a putut fi denaturat și Stanislavski... Dar, revin, în ce-l privește pe Brecht, lucrul ar trebui să pară surprinzător. Fiindcă la noi numele lui a pătruns, inițial (încă în anii interbelici), mai puțin prin poarta teatrului (consemnat ici și colo în note de călătorie și reportaje privind teatrul german al vremii, printre expresionistii întîrziati sau alături de Piscator sau, totuși, ca autor al unei mult discutate Opere de trei parale ce n-avea însă să urce pe scena românească, decât tîrziu, în zilele noastre). Brecht a intrat la noi mai degrabă prin poarta politicului.

Experiența grea de luptă antifascistă, în anii de exil, abia începuse. În Germania nazistă pătrunde și se răspîndește ilegal un manifest intitulat „Cinci dificultăți în scrierea adevărului“. Nu era doar un aport agitatoric la acțiunea partidului, era un pătrunzător eseu, nici azi alterat în substanța lui, despre misiunea scriitorului pe baricadele demnității și libertății omului. Brecht socotea că această misiune pornește de la combaterea falsificării și necunoașterii realităților; și că această combatere pretinde scriitorului cinci lucruri gele: curaj de a rosti adevărul, istețime în a-l recunoaște, arta de a-l face uti-

Textul prescurtat al manifestului „Cinci dificultăți în scrierea adevărului” apărut, în 1934, în presa teatrală a timpului.



lizabil ca o armă, puterea de a-i selecta pe acei în mina cărora adevărul devine eficient, șiretenia de a-l pune la îndemina cit mai multora. Act, prin destinație și prin fondul lui imediat, de natură politică, eseu era în același timp un compendiu justificativ al esteticii brechtienne în devenire: convins materialistă, consecvent și combativ umanistă, stăpinită și animată de legile dialecticii. Illegal răspândit în Germania anilor lui Hitler. l-am mai putut citi pe față (chiar dacă prescurtat) în prima pagină a cotidianului „Rampa” din ajunul crăciunului 1934***. Apoi au început și la noi să cadă beznele, iar numele lui Brecht n-avea să mai fie pomenit decât după eliberare și după război, tot cu o rezonanță politică; de astădată, după ce luasem act de răspunsurile lui, date — cu savoarea ascuns-ironică a lui Șvejk — comisiei „vinătorilor de vrăjitoare” adunate pentru anchetarea activităților anti-americane. Chiar dacă uitate în amănuntele lor, trăsăturile feței lui Brecht se instauraseră în mintea noastră ca trăsături în primul rînd de militant politic, pentru o cauză care ni-l apropia nespun, căci cauza lui era și cauza noastră. Ceea ce nu ne-a împiedicat totuși, după ce cucerise cu opera și teoria lui artistică toate meridianele, să-l „descoperim” denaturat, răstălmăcit și, destul de mult timp, să-l preluăm inhibați (ca și alții, pe alte meleaguri) de ceea ce, de fapt, vorbea în opera și în mărturiile lui despre felul cum a încercat el, de-a lungul anilor grei, să răzbată și să doboare dificultățile întâlnite în calea dorinței lui de-a spune, de a scrie adevărul.

...Pînă cînd tentații noi de a-l vedea, și alte auspicii slujind la punerea lui Brecht în scenă, au adus mai multă — izbitor — lumină. Se pornise de data aceasta nu ex-

*** „Misiunea scriitorului este să scrie adevărul” declară Bert. Brecht — „Rampa” Nr. 5.087, din 23 decembrie 1934.

clisiv de la teorie (mai bine zis de la teoriile despre teorie), ci de la text și de la practică. Și aceasta era prin excelență „brechtian”. A fost luat în studiu nemijlocit actul de creație originară: modelele de la Berliner Ensemble. Și au fost puse în folosință. Folosindu-le ca stimul al elanului creator, realizatorii unora dintre spectacolele la care ne referim au realizat și primele succese cu Brecht (la Iași și T.E.S. de pildă, Mutter Courage în regia lui M. Sekler). Folosite alte ori, desigur dintr-un respect neretent față de indicațiile modelelor (dar în necunoașterea poziției lui Brecht față de drepturile și îndeeșebii față de obligațiile regiei de a ține seamă de variațiile de condiții ale scenei, ale structurilor echipelor teatrale, ale formației actoricești, ale împrejurărilor locale), s-a ajuns din dorința și efortul unor transpuneri cât mai fidele liniilor respectivelor spectacole-model, la rezultate, firește, mai curînd slabe. (Mutter Courage la Oradea, Brașov, Sibiu, Timișoara). Nu erau însă rezultate lipsite și de semnificație și de utilitate pentru actori, pentru public.

Montările ce aveau să urmeze aveau să o și demonstreze. Nu-i vorbă, în aceste montări mai recente, actorii nu s-au simțit total liberați de o anumită teamă față de textele și, mai ales, față de felul în care ar fi fost să întrupeze textele brechtiene. Cu toate acestea, adîncind în cursul repetițiilor sensul și valorile carnale ale rolurilor, în efortul de a le da contur, concretetă și culoare umană, ei s-au trezit, treptat, treptat, la o stare de bucurioasă însuflețire, mișcîndu-se liber, critic, creator, mișcînd la fel și personajele. Așa cum o dorea și Brecht. Se descoperiseră, cu alte cuvinte, jucînd „brechtian”, fără să aibe o noțiune nici precisă nici totală, și cu atît mai puțin ortodoxă, despre teoria brechtiană. E greu astăzi să desprînzii la noi pe Puntila sau pe Arturo Ui de creațiile lui Ștefan Mihăilescu-Brăila (deși nu puține și nu adînci au fost reținerile lui în abordarea operelor lui Brecht). Șvejk în al doilea război mondial trăiește în amintirea spectatorilor cu conturul pe care i l-a împrumutat Florin Scărlătescu. Cariera artistică, interpretativă, și a altor actori este strîns, în unele privințe, chiar decisiv legată de personajele lui Brecht. Mai pomenim la întîmplare: Margareta Baciuc în Mutter Courage, Miluță Gheorghiu în Puntila; Silvia Popovici în Grușa; Tamara Buciuceanu în Laina și Doamna Kopecka; Dora Chertes în Șen-Te — Șui-Ta; Toma Caragiu în Mackie Messer; mult regretatul George Măruț în Peachum...

Este însă de semnalat în toate aceste „cuceriri brechtiene” că Brecht a căpătat drept de cetate la noi din clipa în care o seamă de regizori l-au putut citi degajați de false canoane. căutîndu-l (fără a ignora și fără a trece cu vederea rezultatele teoretice ale experiențelor lui) în ceea ce era, și mai puțin în cum îl impunea o faimă răătăitoare „Un mare autor nu este și nu poate fi sclavul unui stil de punere în scenă, care l-ar rigidiza și care ar transforma astfel o operă revoluționară într-o dogmă conservatoare”, a fost poziția lui Lucian Giurchescu**** față de autorul Domnului Puntila..., al Cercului de cretă caucazian, al lui Șvejk în al doilea război mondial cu care, de pe această poziție, a construit memorabilele lui spectacole de la Giulești, de la Național, de la Comedie. O atare poziție de desprindere de false canoane pare să fi fost de altfel comună și decisivă la regizorii ultimelor contribuții scenice de valoare, aduse pentru cunoașterea și valorificarea lui Brecht pe scenele noastre. Ea a mai scos la iveală și alte două aspecte, nu lipsite de însemnătate față de felul cum tînde și se lasă a fi astăzi cultivată — nu numai la noi — moștenirea brechtiană. Mai întîi, posibilitatea afirmării personalității stilistice a regizorului în tîlmăcirea ei scenică. Apoi, revelator, aptitudinea creației brechtiene la diversitate stilistică. Iată-l de pildă pe Giurchescu, descoperind și reliefînd cu deosebire valorile de suculență ale cuvîntului și situațiilor la Brecht; pe Horea Popescu folosînd mijloace frust-populare în dezvăluirea caricaturalului spăimos în Arturo Ui; dimpotrivă, pe Yannis Ueakis acordîndu-și, în înscenarea Omului cel bun din Siciuan, registrul poetic și al nuanțelor; pe Liviu Ciulei, folosînd „împotriva” lui Brecht butada lui Brecht: „Îl poți modifica pe Shakespeare dacă-l poți modifica”, și plecînd de la baza realistă a Operei de trei parale, pentru a o ridica monumental la sensuri și trimiteri contemporane.

Opera și indicațiile lui Brecht se dovedesc astfel, nu fără a surprinde, tacit sau mărturisit, mulți preinși cunoscători, multilateral tratabilă, nespus de mlădioasă, dispusă unei statornice împlînspătări, care poate însemna deopotrivă dezvoltare, îmbogățire. În

**** Vezi „Théâtre dans le monde”, vol. XV (1966), nr. 3—4.

această privință, nu poate trece nemenționat faptul că variatatea de maniere în care s-a arătat posibilă reprezentarea lui Brecht s-a manifestat sub clopotul de lumină al unui factor unificator — de neocolit. Liviu Ciulei mărturisește că a filtrat organic modalitatea brechtiană într-un spirit latin****. Cred că a izbutit mai mult decât aceasta — și nu numai el. Cele mai valoroase spectacole Brecht la noi văd strecurată modalitatea lui în elementele de bază, tradiționale, ale artei noastre și, mai ales, în particularitatea temperamentală a poporului nostru. Aceasta, poate că nu deliberat; dar în măsură a se întâmpla deliberat. Ce efect stilistic propriu poate să producă asemenea act de osmoză — nu numai la noi, ci în genere în lume, astăzi când Brecht se așază în rîndul clasicilor — este o problemă de cercetat. Cu atît mai mult, sau tocmai pentru că simburile operei și întregului său univers de gîndire, deși cu rădăcinile împlintate în problematica mai ales a țării și națiunii sale, vizează o problematică internațională și una general-umană. Plecînd, Brecht a lăsat deschisă această întrebare a relațiilor modalității propuse de el (ca pretutindeni aplicabilă) cu fermentul stilistic național. Ea își cere astăzi răspuns, mai ales cînd e vorba de preluarea experienței lui în creația dramaturgiilor originale.

De altfel, Brecht a lăsat deschise, abia sugerate, în ultimele lui ore de cercetare, și o seamă de alte probleme, acestea mai direct legate de propria lui operă, și pe care urmașii lui de la Berliner Ensemble au încercat să le rezolve de-a lungul ultimilor ani. Așa ar fi introducerea categoriei naivului în estetica spectacolului, utilizarea „efectului U“ pentru apropierea de public, modalitatea reprezentării marilor pasiuni prin „efectul U“, variabilitatea ritmului în teatrul epic... Alături de acestea sînt alte probleme care nu tind alît la acoperirea unor goluri tehnice, formale, a esteticii lui Brecht, cît la îmbrățișarea — în temeiul acestei estetici — a unui context nou de relații, de contradicții, de realități și de transformări, ce n-au mai ajuns să-l preocupe, dar care se aliniază clar pe făgașul cercetărilor și experiențelor lui: modurile și complexitatea transformărilor sociale, aspectele sub care omul se vede alienat și dialectica eliberării sale, se înfățișează astăzi lumii mult mai divers, mai încălzit, mai răscolitor, mai acut decît în anii marilor polemici în care se configurau elementele de bază ale teatrului său. Ele cer de aceea, pentru a-și găsi expresia cuvenită în dramă și pe scenă, a se continua drumul său de experiențe, — observînd o dată cu aceasta, cu toată receptivitatea ce-i era lui caracteristică, și experiențele ce încearcă, din alte perspective de convingeri și de preocupări, rezolvarea lor. Artaud, Grotowski, bunăoară, n-ar fi greșit și împlîntor pomeniți în cadrul încercărilor de lărgire, după măsura și culorile vremii noastre, a drumului brechtian. N-ar fi împotriva spiritului său. În una din ariile sale, zeul Noroc***** oferă pămînteanului flămînd un măr, cerîndu-i însă ca, în marca lui lăcomie, să nu înghiță și simburii poamei, ci să-i vîre în pămînt, ca să rodească. Și ca apoi, după ce va fi rodit, pămînteanul să se poată înfrupta din propriul său pom, crescut pe propriul său pămînt. Parabola poartă în sine și semnificația unei invitații testamentare. Să fructificăm roadele lui Brecht, pornind însă de la „simburile“ acestor roade. Să socotim în acest scop Micul Organon pentru teatru drept „simburile“ al esteticii lui Brecht. Nu l-am putea oare face să rodească și la noi?

Florin Tornea

**** idem.

***** Eroul titular al unui proiect dramatic „Călătoriile Zeului Noroc“ ce urma apoi să devină libret pentru o lucrare muzicală de Paul Dessau.