

Puterea de a transforma

Crizelor de autoritate, cu deosebire în artă, li se răspunde cu argumentele celor consacrați (de preferință ca genii). Este, în această invocare de autorități, prilejuită de controversele noastre, un alt tip de *captatio benevolentiae*, pe seama istoriei și pe riscul ei, controversa angajând epoci trecute, epoci confruntate cu întrebări pe care noi nu le mai cunoaștem, dar ale căror răspunsuri se potrivește mânășă întrebărilor ce ne frământă. Seduși de actualitatea lui Brecht — actualitate despre care raportează și faptul că este astăzi cel mai interpretat autor pe scenele Europei — și implicând-o în criza de autoritate a teatrului în general — desconerim, poate cu nimire, că el este, cum va fi fost și Shakespeare la timpul său, dramaturgul stării de alertă a teatrului. Chiar dacă a apărut într-o civilizație ce are cultura teatrului, el a făcut aici figură de *iconoclast*; în timpul îndelungatului său exil pe continentul ce n-a avut și șansa unui Columb al teatrului acestui continent, criza mondială a resimțit-o tot ca artist, scena invenției sale dramatice neputînd fi decît un *Teatrum Mundi* al cataclismelor, dintre care, cele mai adînci, priveau conștiința Brecht datorită Americii șocul descoperirii că lumea poate trăi și fără teatru; iar prin Brecht — acel Brecht care a afirmat că ecuația revoluției poate fi supusă rezolvării și într-o sală de spectacol, cu condiția ca termenii să fie precis definiți și, mai ales, cinstiți — noi datorăm Americii faptul că șocul ce i l-a produs l-a determinat să inventeze un teatru fără de care lumea ar fi mai săracă și mai nepuțincoasă.

Contraversat — dar ce sărac e termenul (pentru că, cine citește în spatele cuvîntului *contraversă* și negarea și hulirea și trista defăimare din partea unora din cei ce luptaseră pe aceeași baricadă politică cu el?) —, Brecht a făcut mereu obiectul unor explicații, un soi de scuze, acordate generos cînd de oamenii din teatre — care nu voiau să audă de sistemul său teoretic —, cînd de teoreticieni — care negau valoarea literară a scrisurii sale. În fond, Brecht a determinat asemenea atitudini ireconciliabile față de sine înîcît idealul său, ca publicul unei reprezen-

tații să se disocieze, în raport cu acțiunea, după modelul luptei de clasă, s-a împlinit din plin: „Ne aflăm evident într-o luptă, să luptăm dar!” (*Mic organon pentru teatru*, 32).

S-au reținut, în teatrul epocii noastre, din sistemul lui Brecht, pe rînd, componentele ce au convenit. S-au reținut din opera lui Brecht, în timp, piesele ce au convenit. O poezie despre un cuvînt săpat pe zidul închisorii și imposibil de șters a fost rescrisă pînă cînd Brecht însuși nu a mai recunoscut-o. I s-au atribuit atitudini și declarații potrivnice caracterului și convingerilor sale; i s-a imaginat chiar un fel de testament prin care se desolidariza de sine și, în numele acelei reale admirații ce a stîrnit-o, imaginarul testament a fost, un timp, acceptat, întîrziindu-se interpretarea pieselor din tinerețe. A face astăzi un proces de intenție lui Eugen Ionescu, de pildă, unul dintre aceia de al căror nume se poate asocia cîte ceva din cele de mai sus, e inutil. Timpul i-a apropiat mult, mai mult decît ar fi acceptat oricare dintre ei. Parisul, în care se joacă *Macbett*, a văzut și *Coriolan*, Parisul premierei tirzii cu *Victimele datoriei* vede acum *În jungla orașelor*, și nimeni nu poate împiedica o conjuncție evidentă, firește pînă la punctul în care *filozofia* celor doi autori este atît de diferită. Brecht o antcipa — articolul său din martie 1954, ce prefața volumul cu primele sale piese („Bei durchsich meiner ersten Stüke”) observînd la ce granită il condusese iconoclastia sa. Tot cu același prilej — adică în prefața citată — discuta despre *Baal*: „...las piesa așa cum este, pentru că îmi lipsește puterea să o transform”. Propoziția nu e deloc neutră. Brecht a avut uriașă putere de a rescrie piesele lui Shakespeare, Marlowe, de a rescrie *The beggars' opera*, povestirile chinezești. *Mama lui Gorki*, dar nu și pe aceea de a se transforma pe sine însuși, om al unui crez exemplar, practic niciodată trădat. Nevoia de teatru pe care o afirmă dramaturgul lui *Mutter Courage* este și expresia nevoii de caracter. De aceea este teatrul său unul al *caracterelor* — uneori pînă la mască și, din păcate, pînă la limita în care convenția decade în convenționalism —, observație

care poate servi drept cheie a descifrării pieselor sale. Dar caracterele poartă inscripția *timpului*, în această dramaturgie atât de riguros politică și atât de pedantă în demonstrarea adevărului ce decurge din politică. Autorul lor a descoperit *transformarea* și opune teatrului de arhetipuri (cum este cel antic) un teatru al măștii, desenată însă direct pe obraz, un teatru în care iluzia e schimbată cu convenția, iar aceasta supusă spre ratificare sălii.

Astfel, transformarea, ca libertate interpretativă și, deci, ca necesitate înțeleasă, a devenit subiectul manifestului resurecției moderne, de tip revoluționar, a teatrului. Marx însuși citind „*Fenomenologia spiritului*”, nu făcea altceva în raport cu textul profesorului său. Dialectica nu era scopul, ci mijlocul, și ca mijloc, de astădată în planul expresiei specifice teatrale, a conferit teatrului, în perioada uneia dintre cele mai adânci crize prin care a trecut, un nou tip de vitalitate. Brecht — și nu numai el, pentru că a nîl imagina independent de gruparea artistică și politică din care a făcut parte ar însemna să siluim istoria — a înțeles atât de unde venea neîncrederea față de teatrul convențional (comedia de bulevard, drama sentimentală etc.) cît și care poate fi temelul relației dintre teatru și noul public, anunțat de evenimentele social-istorice ale epocii. A admis definirea celei mai generale funcții a teatrului, ca „o funcție recreativă” (*Mic organon*, 1), dar în chip demn, pe măsura „naturii vieții noastre sociale” (12).

Mult înainte de teoreticienii operei deschise. Brecht se folosea de intuiția ei, cu prudență și responsabilitate ce o exprimă, de pildă,

o asemenea propoziție : „Shakespeare poate fi schimbat, dacă poate fi schimbat”. De aici a decurs și tipul caracteristic de didactică în teatru, dramaturgul Brecht, actorul Brecht, regizorul Brecht ducînd pînă la limită principiul *transformării*, lege cu valoarea aceluiași principiu în fizică, și care a revoluționat raporturile omului cu natura. Unitatea și multiplicitatea — considerînd omul concret în angrenajul social, întreg și parte, deci, a unei clase, a unei societăți — demonstrate într-un sistem teatral unitar, dedicat revoluției, dar conceput în limite ce depășesc realitatea teatrului, și anume, în raporturile omului cu oamenii, în raporturile omului cu el însuși.

„Steaua locuibilă” pe care și-a amenajat-o omenirea nu a fost destinată, socotește Brecht, ipocrizei înțelegerii eterne dintre deținătorii de comori și cei sortii să le aducă la lumina zilei. *Micul organon* este povestea captivantă a felului în care în *nevoia* de teatru, și în *formele concrete ale acestuia*, s-au oglindit etapele evoluției conștiinței de sine a omului. Au mai rămas cîteva capitole nescrise. Dar cine s-ar încumeta să le adauge — și nu stilistic e greu de urmat Brecht ! — n-are voie să uite că autorul lor e un Einstein al principiului acțiunii și interacțiunii în universul social-istoric modern al interinfluențelor rapide, interinfluențe care afectează mase uriașe omenești. El a destinat teatrul, după ce a descoperit temelul nevoii sale într-o lume prea sătulă de minciună și înscenare, transformării. Și a fost teribil de trist — asta se întîmpla acum 20 de ani — în zilele amurgului său vremelnice, cînd a descoperit că îi lipsește puterea de a transforma una din propriile sale piese.

Cetățenii din Augsburg onorează cu o placă comemorativă casa în care s-a născut Brecht

