

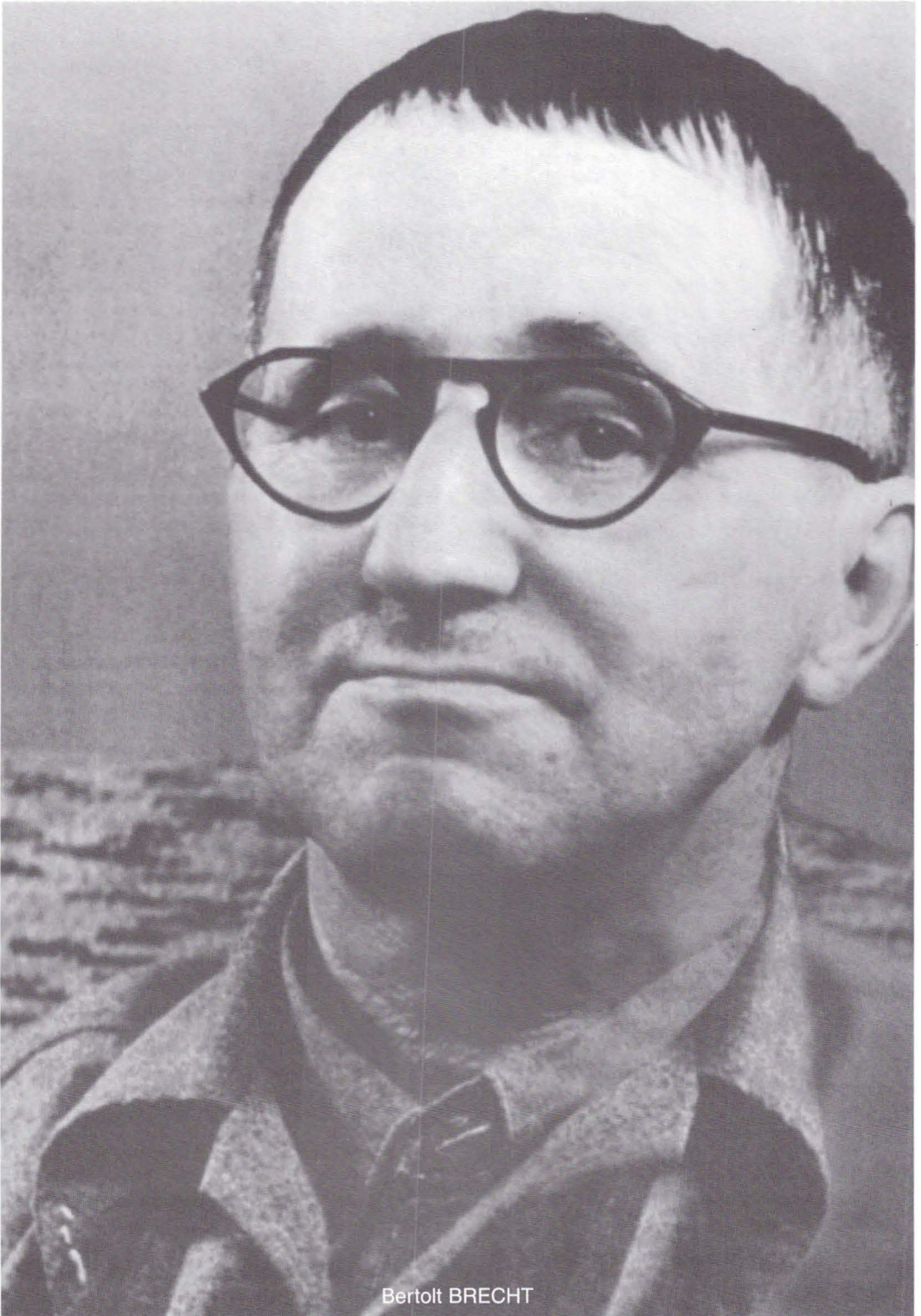
Ionuț SOCIU

ESEURI

Dilema lui Brecht

Într-un foarte interesant eseu despre romanul *Învierea* de L.N. Tolstoi, Boris Șklovski, un strălucit reprezentant al școlii formale ruse, se arată interesat, nu de romanul în sine, ci de procesul elaborării lui și de relația complexă dintre creator și operă. Pornind de la roman, Șklovski parcurge un traseu invers celui pe care un critic literar îl urmărește de obicei, și, deși o astfel de analiză conține un mare grad de contingență și este condiționată de speculații intuitive, concluziile teoreticianului rus trezesc un interes ce depășește obiectul analizei. Șklovski crede în autonomia operei de artă în raport cu creatorul ei și subliniază decalajul ce are loc între intenția artistului și rezultatul obținut. Urmărind un *skaz* dinainte stabilit și premeditat, Tolstoi ajunge să scrie altceva și să fie chiar el surprins de rezultatul obținut. O forță din afara îi subminează romancierului rus capacitatea de a se obiectiva și a-și scrie opera din postura ideală a autorului omniscient. Conjecturală acestei teme poate fi și lucrarea lui Leo Frobenius *Paideuma*, dar nu acesta este scopul acestui eseu. Tema poate fi extinsă și aplicată oricărui creator din toate timpurile, doar că la unii acest lucru se face simțit mai puternic, iar la alții mai puțin. Se pot face chiar și deosebiri în gradul de discernământ al fiecărui artist în raport cu propria sa creație. Dar, ca să ajung unde intenționăm, să luăm un caz concret, unul cu totul și cu totul special și care ilustrează din plin clivajul dintre intenție și rezultat pe traiectul creator—creație. Bertolt Brecht este dramaturgul și teatrologul german care, în urmă cu mai bine de jumătate de secol, însuflețit de doctrina marxistă (fără să ajungă măcar la cea hegeliană) își propunea să educe masele scriind piese și regizând spectacole cu un violent mesaj militant, antifascist, revoluționar. Brecht a eșuat în această tentativă didactică și n-a reușit să educe pe nimeni, dar a reușit să pună umărul alături de Sartre, Gide, Aragon și mulți alții la consolidarea unui regim totalitar criminal, la fel de sângeros ca fascismul. În timp ce pe scenele germane personajele brechtiene închinau ditirambi comunismului, la câteva sute de km mai la est același regim omora sute de mii de oameni prin înfometare și extermina alte câteva milioane în Gulag. Brecht e, la fel ca toată inteligența occidentală, vinovat de ororile comunismului, ba, mai mult decât alții, Brecht a avut parte și de o bursă de câțiva ani buni în U.R.S.S., unde, e greu de crezut că n-ar fi putut afla nimic despre ororile acestui regim. Eșecul ideologic a lui Brecht este indiscutabil, la fel cum nici ideologia pro-război sprijinită de Dostoievski în *Jurnalul de scriitor* nu s-a dovedit mai fericită. Lev Șestov a observat foarte just, în legătură cu acest ultim aspect, că aspirația marilor scriitori spre statutul de profeți ai neamului nu e decât o ambiție vanitoasă ce nu-și poate găsi *funcționalitatea* în plan terestru.

Spre deosebire însă de alți scriitori al căror eșec a fost dublu (ideologic și estetic), opera dramaturgică și teoretică a lui Brecht a rezistat în timp, ba mai mult decât atât, a însemnat și încă este un reper extrem de important în istoria teatrului secolului XX. A-l mai citi astăzi pe Brecht într-o grilă ideologică este un gest retrograd și îngust și înseamnă a-i refuza dimensiunea poetică și profundă pe care textele lui încă o mai respiră, chiar dacă Brecht însuși abia și-o recunoștea. În 1939, la Skoosbostrand, Brecht revede prima versiune a piesei *Omul cel bun din Sâciuan*, dar textul nu-l mulțumește, considerând că personajele nu sunt finisate și că



Bertolt BRECHT

dedublarea lui Șen De a fost o idee neinspirată. Astăzi, citind opera dramaturgului german, *Omul cel bun din Seciuian* ne apare ca una dintre cele mai reușite piese brechtiene. Și, ca o ironie teribilă, în recenta sa biografie, regizorul Andrei Șerban își aduce aminte de un spectacol de-al său la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț chiar cu *Omul cel bun din Sâciuian*, o montare cu un subtil substrat anticomunist și care a avut premiera în mai 1968, cu câteva luni înaintea ca tancurile sovietice să invadeze Praga. Culmea cinsimului: Brecht împotriva propriei sale doctrine!

Există, dincolo de alte conotații ideologice, și calea către artistul Brecht, iar cel care se încumetă s-o facă are de îndeplinit o sarcină similară celui care alege grâul de neghină, și trebuie să descopere, în hățișul de clișee marxist-leniniste, influențele pozitive care s-au răstrânt asupra lui Brecht, dar și caracteristicile mediului artistic în care s-a format el. Canonul estetic este singurul care poate servi o înțelegere a operei scriitorului german, interpretare care poate duce până acolo unde Brecht poate fi catalogat drept un formalist, un stilist, un nombrilist. Exact ceea ce el n-a vrut niciodată să fie.

Climatul spiritual care domina Europa la vremea în care Brecht își scria primele piese (anii '20) este unul marcat de câteva personalități importante ale literaturii, științei și artelor. În anul în care Brecht scrie prima piesă (1922)

Joyce publică *Ulise* – roman monumental care avea să schimbe paradigma literaturii secolului douăzeci și care avea să-l influențeze foarte mult și pe Brecht, oferindu-i premisa elaborării *teoriei distanțării*, procedeu folosit și de Joyce în proză. Influența expresionismului asupra dramaturgului este imensă, chiar dacă el o reneagă mai târziu. Ea e existat și nu l-a părăsit niciodată. Unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Brecht era Alfred Doblin, autorul capodoperei *Berlin Alexanderplatz*, roman desfășurat pe tablouri de o forță imagistică impresionantă și care exploatează în mod inovator o sumedenie de tehnici literare, care variază de la fraza boantă, aspră până la o expresivitate poetică, melancolică și suavă. Drama epică brechtiană datorează foarte mult acestui roman. Să reținem că Brecht este, în primă instanță, poet, tot epic, dar poet, și aparține unei generații de organicisti și animalieri. Wedekind este cel care afirmă *carnea are spiritul ei*, Gottfried Benn, un foarte mare poet și medic al secolului trecut scrie o poezie a trupului pe linia unirii spiritualului cu fiziologicul întrevăzută de Goethe.

Brecht însuși nu face altceva în *Baal*, scriere ce îi deschide drum lui Brecht într-un sens ascendent, în încercarea de desprindere de trup, pentru a se cantona peste două decenii în lumea ideilor, a spiritului și a idealurilor înalte prin *Galileo Galilei* (în ciuda faptului că Galilei este un gurmând).

Să nu uităm și de influența colosală a lui Freud asupra expresioniștilor. În 1919, Einstein lansează *teoria relativității* și Europa e zguduită. Freud și Einstein sunt doi dintre pilonii culturii europene la început de secol XX și contribuția lor are, pe lângă aspectele pozitive, și efecte colaterale. Se naște o epocă a nesiguranței și a declinului spiritual, artiștii exploatează în exces problema inconstienței și condiția individului. Brecht va scrie o piesă *Un om=un om*, în care Marianne Kesting sesizează trecerea de la *individuūm* la *dividuum*. Ne aflăm după un război mondial nimicitor, la sfârșitul căruia Spengler publică *Declinul Occidentului*. Freud este consternat. Relativitatea este confundată cu relativismul. *La Belle Epoque* e deja istorie.

În mijlocul acestui vârtej de teorii, descoperiri și revoluții, piața de idei se polarizează. În teatrul epocii se întrevăd retrospectiv două centre de putere: pe de o parte, iraționalii, misticii Artaud, Ghelderode, chiar și Craig, și de cealaltă parte, raționalii Piscator și Brecht. *Imagine versus idee*. Cristofor Columb din piesa omonimă de Ghelderode nu e departe de Galileo Galilei, personajul lui Brecht, diferența constă în modul lor de reprezentare: Columb se află într-o lume a imaginilor

concrete, plastice (Ghelderode nu credea decât în receptarea vizuală), și noi nu-l vedem decât așa, și Galilei plutește într-una a ideilor. De aici până la Platon nu e decât un singur pas, căci, se știe foarte bine, expresioniștii au resimțit și influența dialogurilor socratice, mai ales pentru a evidenția conflictul prin forța replicii. Temele mari, universale, antropologice, cosmogonice devin teme predilecte ale scriitorilor germani. Friedrich Kofka, în eseu *Despre timp și dramă* afirmă că „ imaginea cosmică a universului nu poate fi realizată decât la modul epic“. Johannes Molzahn, în *Manifestul absolut expresionist*, vede arta ca pe o *imagine a pulsului cosmic*. Brecht subscrie și el. Un dialog exotic și complex ca *Timaios*, lucrare organicistă de influență pitagoreică, ce vede universul ca pe un corp ce se hrănește din propriile distrugerii, comprimă toată dramaturgia de idei a secolului XX. Ce altceva este *Galileo Galilei*, dacă nu o reamblare a vechilor idei platoniciene? Dar nu numai la nivel conceptual este Platon reciclat, ci chiar în planul tehnicii literare, acolo unde ritmul și cadența replicilor ating o armonie perfectă, cuvântul fiind însoțit de o acustică seducătoare, limpede și transrațională, oferind, așadar, materialul extraordinar de care drama de idei a avut atâta nevoie.

Brecht nu este, așadar, numai un om al prezentului, nu este doar un progresist ce-și extrage temele din realitatea imediată, și deși e un artist de avangardă și se lasă influențat de scriitorii epocii, sursele de la care se revendică teatrul epic nonaristotelic brechtian sunt mult mai departe de secolul XX.

Marianne Kesting, referindu-se la Antichitate, o perioadă dominată de estetica aristotelică, a identificat în operele unor Eschil, Plaut, Terențiu puternice implicații epice, de asemenea, a găsit origini ale teatrului epic brechtian în epoca străveche a Chinei și a Japoniei, în teatrul *Nô*, văzut ca un amestec de muzică, dans și expunere de fapte și chiar în *Autos sacramentales* de Calderon de la Barca. Tot din teatrul *Nô*, Brecht preia tehnica alegoriei, parabola, măștile și decorurile simple. Misterele medievale, teatrul elisabetan, Lessing, Diderot, Goethe sau Schiller sunt alte câteva surse ale teatrului epic brechtian. Dacă facem o digresiune ceva mai îndrăzneată, vom descoperi că până și Tolstoi i-ar fi putut furniza dramaturgului german material util și demn de luat în seamă. *Procedeele instrăinării*, de exemplu, este folosit des de Tolstoi și rezidă în faptul că el nu denumește obiectul cu numele său, ci îl descrie așa cum l-ar vedea prima oară. Scopul imaginii nu este de a apropia semnificația de înțelegerea noastră, ci de crea o percepere aparte a obiectului, de a crea *vederea* lui și nu simpla sa *recunoaștere*, spune Boris Șklovski în legătură cu proza tolstoiană.

Dar, ne putem întreba retoric, nu cumva același lucru îl expune Brecht în scrierile lui despre teatru? Nu anunță acest procedeu literar al instrăinării viitoarea teorie a distanțării?

Brecht este, încă odată, plin de contradicții. Îl avem odată pe Brecht, dramaturgul angajat, implicat în timpul său și care propagă țeluri găunoase despre artă, și, pe de altă parte, îl avem pe Brecht estetul, poetul, omul de litere ce se revendică de la sursele cele mai selecte. Cum să te inspire din cultura străveche a Asiei, din Platon sau Goethe și să visezi la o artă pentru mase, o artă populară care să educe pe fiii rătăciți ai Germaniei?

Tocmai din pricina unor asemenea disonanțe, în jurul personalității lui Brecht plutesc o serie de prejudecăți, iată de ce trasarea unui arbore genealogic al familiei spirituale în care Brecht s-a format poate fi de folos în demontarea oricăror idei primite de-a gata ce vizează opera lui.

P.S. Comentându-și unul dintre filmele sale cele mai cunoscute, *Viața dublă a Veronicăi*, Kieslowski amintește de una dintre scenele-cheie ale filmului, și anume aceea în care are loc un spectacol de păpuși în fața câtorva sute de copii.

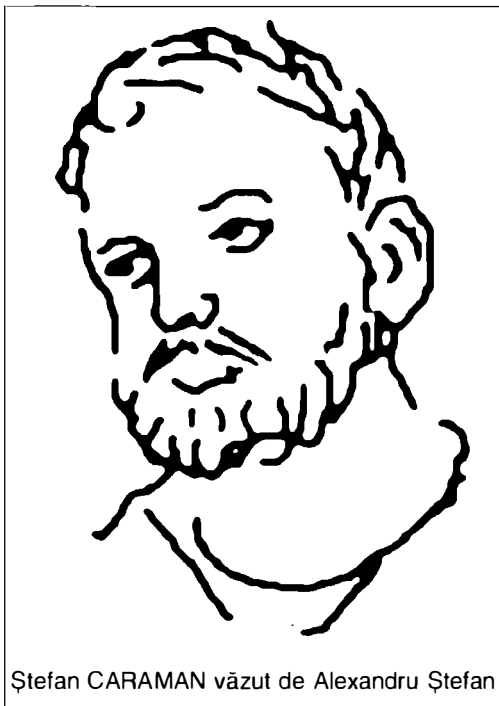
Regizorul precizează că ceea ce l-a frapat la tehnica lui Bruce Schwartz, colaboratorul lui și celebru păpușar la acea vreme, era că acesta nu-și ascundea niciodată mâinile în timpul spectacolelor, ci dimpotrivă le lăsa la vedere. Uimirea lui Kieslowski fusese și mai mare din momentul în care observase că acest procedeu nu înlătura iluzia, ba chiar o sporea din moment ce privirile fascinate ale copiilor din public nu erau ațintite asupra mâinilor, ci a păpușii-fluture manevrate de Schwartz. Vorbim deci de o tehnică antiiluzionistă, antiteatrală, dar care obține exact reversul ei: spectacolul devine mai captivant și cu mult mai poetic. Poate dintr-o asemenea perspectivă ar trebui privit teatrul brechtian și teoriile ce-l însoțesc, și nu prin optica aceea conservată în câteva clișee care-l înscriu pe Brecht în categoria artistilor reci, abstracți, inumani, distanți și plictisitori.

Alexandru ȘTEFAN

Profilul CARAMAN în texte și (câteva) spectacole

Ne spune Marian Popescu despre dramele lui Ștefan Caraman că nu aparțin vechiului canon aristotelic! Definiția nu e relevantă, deoarece vechiului canon nu aparțin piese cu mult dinaintea lui Ștefan Caraman. Pentru a fi mai coerenti, ar trebui să privim problema dintr-un alt unghi. Citez în continuare prefețe pentru că volumele despre dramaturgii contemporani români nu sunt chiar atât de numeroase. Mi se pare interesant felul în care a pus problema Dan-Silviu Boerescu: „*La ce bun să mai scrii teatru absurd, aici, în țărișoara noastră, în care absurdul e însăși regula cotidianului?*”. Să nu uităm că granița dintre ceea ce e real și ceea ce e imitare a realului este o problemă ce datează de la Aristotel încoace, și astfel afirmația lui Marian Popescu iarăși nu își află susținere. Probabil tocmai această trecere de la real la scenic ar putea fi elementul ce dă valoare unui dramaturg.

În privința autocriticii, nu știm dacă e vorba de un teribilism artistic, propriu creatorilor de după momentul '89, în fraza autobiografică: „*Am început să scriu din prostie*”. Ar trebui să ne amintim că uneori excesul de modestie este tot o formă de



Ștefan CARAMAN văzut de Alexandru Ștefan