AUT, XLVII, 2009, p. 188-193

BERTOLT BRECHT ŞI METAMORFOZA EPICĂ A TEATRULUI. *OPERA DE TREI PARALE*

de

Florin OPRESCU

Criza teatrală de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea are în prim plan repunerea în drepturi a teatrului, rescrierea şi refacerea oricărei activităţi scenice, observându-se manifestări pentru înlăturarea canoanelor înguste şi învechite ale artei dramatice, în special a reprezentării scenice.

Evoluţia tumultoasă a teatrului modern pare marcată de afirmaţia radicală a lui Antonin Artaud din *Primul manifest* al *Teatrului cruzimii*: „Nu putem continua să prostituăm ideea de teatru, afirmă Artaud, preţioasă numai datorită legăturii magice şi crude cu realitatea şi cu primejdia."[1] În acest context, al reinstituirii teatrale, Paul Claudel este preocupat de „fizionomia globului", Tennesee Williams propune şi el un teatru experimental, legile clasice fiind cu desăvârşire abandonate, teatrul având o funcţie compensatoare[2], Antonin Artaud îşi doreşte un „teatru al cruzimii", în timp ce Bertolt Brecht se înscrie în avatarurile dramaturgiei moderne prin abordarea teatrului non-aristotelic.

„Anti-pascalian"[3], Brecht nu pare un reformator dramatic la fel de zgomotos precum colegii săi *ultra-moderni*. Fiind mai degrabă „răbdător, simplu şi aparent simplist, el rezumă concepţia celor care cred că o reorganizare a societăţii ar putea vindeca omul de a fi om"[4]. Teatrul său

[1] Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, În româneşte de Voichiţa Sasu şi Diana Tihu-Suciu, Postfaţă şi selecţia textelor de Ion Vartic, Ediţie îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 72.

[2] Tenesse Williams mărturiseşte că se refugiază în scris „pentru că am găsit viaţa nesatisfăcătoare" ("because I found life unsatisfactory").

[3] R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Quatrième édition, revue et augmentée, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 265.

[4] *Ibid*., p. 265.

BDD-A6441 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)

tinde spre redescoperirea socialului, adică a realului invocat şi de Artaud sau Williams dar în forme mai puțin directe decât aceştia. Brecht admite că reinventarea genului nu trebuie să ducă la eliminarea totală a emoției din dramă, ci doar la o necesară distanțare care să poată permite analiza rațională a reprezentării realului. Fenomenele obişnuite prezentate în artă, dacă sunt privite cu obiectivitate, pot crea nu numai revelația descoperirii, ci pot contribui şi la redescoperirea *emoției dramatice*. În acest scop, întreaga artă sincretică a spectacolului în care se integrează decorurile, muzica, efectele de lumină, jocul actorilor, mijloacele de expresie, trebuie să contribuie la revitalizarea teatrului şi, în acelaşi timp, la *epicizarea* acestuia, deci la o simplificare atât de necesară a genului, în scopul nobil de a-şi dobândi o nouă față umană, în acord cu sensibilitatea timpurilor.

Opera de trei parale este astfel o adaptare a acelei *Beggar's Opera* (*Opera cerşetorilor*) de John Gay, care data încă din 1728. În piesa lui Brecht sunt păstrate aceleaşi personaje: Macheath, Peachum, Polly şi Jenny iar precizarea autorului referitoare la obiectivul adaptării este că *Opera de trei parale* înfățişează mentalitatea lumii burgheze pentru că aceasta era convingerea sa profundă, de reflectare a unor realități imediate care blochează transformarea socială, progresul, viitorul omenirii. Opera s-ar vrea un exemplu de ceea ce spectatorul ar dori să vadă transpus din viață în teatru. Concepția lui ar fi că orice spectacol care nu se inspiră din spectacularul real suferă din pricina inactualității cauzate de dificultatea sau chiar de imposibilitatea de reprezentare abstractă.

„Prin songuri şi procedee literare specifice parodiei scriitorul se străduieşte să-l provoace pe spectator la reflectare”[5], spune Romul Munteanu, iar prezentarea scursorilor societății şi formarea unei societăți autonome, *mise en abîme* (societatea în societate) a hoților, a cerşetorilor, a prostituatelor se vrea o portretizare a unei părți mascate a comunității londoneze. Cu toate acestea, intenția lui Brecht nu pare a fi una exclusivă, de expunere morală sau de „supunere la judecata publică”, aşa cum spune acelaşi Romul Munteanu, ci mai mult de ilustrare a unei situații pe care spectatorul o cunoaşte sau nu, dar prin care este pus în fața unei obiectivizări care-l obligă să o recunoască. Viziunea negativă asupra societății capitaliste se extinde în opera lui Brecht devenind o imagine constantă a mai multor perioade şi în special a modernității. Hoți şi prostituate, cerşetori şi delapidatori, poliție coruptă pot figura foarte bine şi în tabloul societății contemporane sau în cel al secolelor trecute, autorul propunându-ne tare sociale eterne, care reflectă relația socială tensionată a omului de la periferia societății, într-o permanentă luptă pentru supraviețuire.

[5] Romul Munteanu, *Bertolt Brecht*, Editura Pentru literatură Universal, Bucureşti, 1966, p. 87.

BDD-A6441 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)

Liantul dintre personaje şi acţiunile lor, folosit în acelaşi timp şi ca o concluzie la diferite acţiuni, este muzica, „song-ul”. De altfel, Bertolt Brecht este interesat să redea imaginea complexă a lumii, în diferite forme de reprezentare, conştientizând astfel importanţa sincretismului teatral. Tendinţa evidentă a dramaturgului este, ca în *Sfânta Ioana de la abatoare,* de a demistifica şi de a demitiza orice personaj, orice societate care nu mai are nicio valoare măcar ideală.

Încă din *Prologul* piesei se anunţă cântecul lui Mackie-Şiş, personajul central al piesei, un hoţ cu imunitate socială datorită stilului şi modalităţii acestuia de a se comporta, de a înţelege lumea şi de a o manipula. Prin didascaliile de început se creează atmosfera preponderentă a piesei, în care decăderea este privită ca o normalitate, banal, îndeletnicirile oamenilor fiind în acord cu acest univers:

„Cerşetorii cerşesc, hoţii fură, curvele curvesc.
Un cântăreţ ambulant cântă povestea lui Macheath”.

Încă din actul I ironia, caracteristică de altfel întregii piese, îşi face apariţia odată cu prezentarea „magazinului cu articole de cerşit al lui Jonathan Jeremiah Peachum” şi prin declararea motivelor şi necesităţii apariţiei unei astfel de afaceri, adică „spre a întâmpina înăsprirea mereu crescândă a sufletului oamenilor”.

Căsătoria în secret a fiicei lui Peachum cu Mac este prilejul pentru destabilizare şi scurtcircuitarea normalităţii şi încercarea de acuzare a celui din urmă într-o societate în care puterea nu mai este deţinută de stat, ci de cerşetori şi hoţi. Cu alte cuvinte, numitorul comun al oricărei societăţi este un cod moral imanent, care, odată ce nu mai este respectat, riscă să dinamiteze şi să ameninţe existenţa acesteia. Este creată o imagine care mimează Apocalipsa şi în care ordinea socială e total inversată:

„Vinde-ţi fratele, om ticălos,
Şi târăşte-ţi soţia-n noroi!
De Domnul din ceruri nu-ţi pasă ?
Vedea-vei în ziua de-apoi!”

Mac nu numai că reprezintă această societate, dar şi printr-o ironie a sorţii el îi articulează o falsă imagine de societate burgheză. Ordinea socială pare a fi inversată, într-o aparentă comedie a erorilor sau a falsurilor pretenţioase. Deşi purta mănuşi *glacé* albe, avea un baston cu mânerul de fildeş şi o cicatrice la gât, un adevărat dandy în aparenţă, el nu reprezintă decât lumea hoţilor de rând. Ruptura de societate şi formarea altei societăţi în miniatură, o societate fetişizată, este obsesia dramaturgului

BDD-A6441 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)

prin care se realizează un dublu al adevăratei societăți, inexistentă în piesă, procedeu care traduce un complex al marginalității şi al marginalizării.

Una dintre trăsăturile piesei este poziția surprinzătoare a instanțelor dramatice, interesul constant al autorului de a dialoga cu publicul. Re-teatralizarea de la începutul secolului al XX-lea a avut ca scop punerea în fața spectatorului inactiv a unor situații şocante, care să-l scoată din starea de somnolență, prin destabilizarea emotivă sau prin şocul realității. Intenția de mai târziu de a crea un „living theatre", un teatru trăit, a fost actul suprem de implicare a spectatorului care devine personaj prin estomparea graniței canonice dintre autor, personaj şi spectator. În cazul lui Brecht se poate vorbi de o încercare de bulversare a gustului clasic al publicului prin registrul ironic şi prin modul direct de abordare a realului, a unor fapte aparent banale, obişnuite şi prin dialogul pe care Brecht îl propune publicului:

> „Intermezzo
> Doamna Peachum şi cu Jenny-Speluncă ies în fața cortinei.
> Doamna Peachum: ...Dacă-l vedeți zilele astea pe Mackie-Şiş..."

Pe lângă intenția textuală a autorului de a ironiza şi de a arăta o altă față a societății londoneze se mai observă şi o latură critică a legilor care o guvernează, o intenție mascată a autorului de a moraliza. Ideea unei astfel de societăți şi a unei astfel de critici este foarte subtilă, legile putând oferi protecție şi o adevărată existență comunitară, în sensul ironic al cuvântului. Domnul Peachum, care beneficia de o astfel de protecție, spune într-o manieră ironică:

> „[…] Doar trăim toți în cadrul legilor! Numai la adăpostul legilor pot fi exploatați cei care nu le înțeleg sau care, din prea multă mizerie, nu le pot respecta. Iar cine vrea să capete şi el o firimitură de pe urma acestei exploatări trebuie să se țină strict de lege."

Acesta pare a fi adevăratul discurs al unui delapidator despre lege, iar contrastul pe care îl impune acest personaj şi nu numai el, dar şi Mac, este o viziune pamfletară asupra „Republicii" eline.

Sub aspect formal, se poate vorbi fie de o similaritate cu metodele expresioniste prin tipica *distanțare brechtiană* şi prin bulversarea rolului spectatorului, iar în privința personajelor este vorba de un baroc târziu, reactivat în funcție de realitatea istorică şi încărcat cu ironie. El este prezent în *Opera de trei parale* prin referire la sensul barocului sugerat de Adrian Marino, care afirma că: „Spiritul baroc, disociat în esență, încearcă să-şi refacă unitatea originară, să elimine vidul interior şi atunci el supralicitează în sensul formei, insistent solicitată să sugereze sau să

BDD-A6441 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)

suplinească – prin abundență, abilitate, artificiu, efort de convingere – existența unui conținut absent”[6]. Este ceea ce se întâmplă cu lumea lui Brecht, cu Mackie-Şiş sau cu Peachum, ei încercând să dea amploare conținutului prin exploatarea voită şi exagerarea formei: haine de lux, mănuşi *glacé* şi mânerul cu cap de fildeş, artificialitate exagerată, căutată şi stridentă.

Didascaliile prezintă şi ele, ca o intenție absolută a autorului, imaginea de dinaintea unei scene, imagine care corespunde personajelor şi care deseori este prezentă în cântecele ce însoțesc replicile. De exemplu, „al doilea final al operei de trei parale” acordă circumstanțe atenuante răufăcătorilor, pornind de la o morală a discrepanțelor sociale:

„**Mac**: Voi, care ne-nvățați cum se trăieşte,
Şi crima şi păcatul pedepsiți,
Întâi să ne hrăniți mai omeneşte,
Şi-apoi puteți cât vreți să ne vorbiți!”

Dar chiar şi la sfârşit, prin absolvirea de la spânzurătoare a lui Mac prin bunăvoința reginei, se poate deduce faptul că societatea rămâne neschimbată, iar singura soluție relativ curativă ar fi parodierea ei.

Prin teatrul său epic, Brecht realizează o reprezentare acurată a imediatului, reamintind nevoia de a înnoi şi de a reflecta profund asupra poziției Omului în societatea modernă. „Geniul său dramatic, spune Albérès, a făcut din el omul care ne oferă o imagine convingătoare scenic, o viziune simplă şi coerentă asupra Istoriei.”[7]. În locul bruiajelor avangardiste, el preferă echilibrul epic şi reflectarea unei metamorfoze lente a omului, uneori prea lentă şi niciodată în favoarea sa.

BIBLIOGRAFIE

Albérès, R.-M., *L’Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Quatrième édition, revue et augmentée, Paris, Éditions Albin Michel, 1969.

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, În românește de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu, Postfață şi selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.

Brecht, Bertolt, *Opera de trei parale*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

Munteanu, Romul, *Bertolt Brecht*, Bucureşti, Editura Pentru literatură Universală, 1966.

[6] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 230.

[7] R.-M Albérès, *op. cit*., p. 266.

BDD-A6441 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)

BERTOLT BRECHT ET LA MÉTAMORPHOSE ÉPIQUE DU THÉATRE. *L'OPERA DE QUAT'SOUS*

(Résumé)

Dans le contexte des changements théâtraux du début du siècle passé, Bertolt Brecht nous propose un théâtre épique, une révolution lente, argumentée par le besoin de représenter l'actualité et les coordonnées modernes de l'individu dans son milieu. Ainsi, par *L'Opéra de quat'sous* le dramaturge change la convention classique du théâtre en nous démontrant que le théâtre peut changer au niveau formel (distanciation critique, musique, spectateur actif), mais aussi au niveau du message, en projetant un monde dans sa dérive historique.

BDD-A6441 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:20 UTC)