

BERTOLT BRECHT ȘI METAMORFOZA EPICĂ A TEATRULUI.

OPERA DE TREI PARALE

de

Florin OPRESCU

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

Evoluția tumultuoasă a teatrului modern pare marcată de afirmația radicală a lui Antonin Artaud din *Primul manifest al Teatrului cruzimii*: „Nu putem continua să prostituăm ideea de teatru, afirmă Artaud, prețioasă numai datorită legăturii magice și crude cu realitatea și cu primejdia.”¹ În acest context, al reinstaurării teatrale, Paul Claudel este preocupat de „fizionomia globului”, Tennessee Williams propune și el un teatru experimental, legile clasice fiind cu desăvârșire abandonate, teatrul având o funcție compensatoare², Antonin Artaud își dorește 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 și aparent simplist, el rezumă concepția celor care cred că o reorganizare a societății ar putea vindeca omul de a fi om”⁴. Teatrul său

¹ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 72.

² Tennessee Williams mărturisește că se refugiază în scris „pentru că am găsit viața 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.

tinde spre redescoperirea socialului, adică a realului invocat și de Artaud sau Williams dar în forme mai puțin directe decât aceștia. 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 obișnuite prezentate în artă, dacă sunt privite cu obiectivitate, pot crea nu numai revelația descoperirii, ci pot contribui și 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 și, în același timp, la *epicizarea* acestuia, deci la o simplificare atât de necesară a genului, în scopul nobil de a-și dobândi o nouă față umană, în acord cu sensibilitatea timpurilor.

Opera de trei parale este astfel o adaptare a acelei *Beggar's Opera* (*Opera cerșetorilor*) de John Gay, care data încă din 1728. În piesa lui Brecht sunt păstrate aceleași personaje: Macheath, Peachum, Polly și Jenny iar precizarea autorului referitoare la obiectivul adaptării este că *Opera de trei parale* înfățișează 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 spectacolarul real suferă din pricina inactualității cauzate de dificultatea sau chiar de imposibilitatea de reprezentare abstractă.

„Prin songuri și procedee literare specifice parodiei scriitorul se străduiește să-l provoace pe spectator la reflectare”⁵, spune Romul Munteanu, iar prezentarea scursorilor societății și formarea unei societăți autonome, *mise en abîme* (societatea în societate) a hoților, a cerșetorilor, 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”, așa cum spune același Romul Munteanu, ci mai mult de ilustrare a unei situații pe care spectatorul o cunoaște 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 și în special a modernității. Hoți și prostituate, cerșetori și delapidatori, poliție coruptă pot figura foarte bine și 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, București, 1966, p. 87.

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

Încă din *Prologul* piesei se anunță cântecul lui Mackie-Șiș, personajul central al piesei, un hoț cu imunitate socială datorită stilului și modalității acestuia de a se comporta, de a înțelege lumea și de a o manipula. Prin didascaliiile 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:

„Cerșetorii cerșesc, hoții fură, curvele curvesc.
Un cântăreț ambulant cântă povestea lui Macheath”.

Încă din actul I ironia, caracteristică de altfel întregii piese, își face apariția odată cu prezentarea „magazinului cu articole de cerșit al lui Jonathan Jeremiah Peachum” și prin declararea motivelor și necesității apariției 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 și scurtcircuitarea normalității și încercarea de acuzare a celui din urmă într-o societate în care puterea nu mai este deținută de stat, ci de cerșetori și hoți. Cu alte cuvinte, numitorul comun al oricărei societăți este un cod moral imanent, care, odată ce nu mai este respectat, riscă să dinamiteze și să amenințe existența acesteia. Este creată o imagine care mimează Apocalipsa și în care ordinea socială e total inversată:

„Vinde-ți fratele, om ticălos,
Și târăște-ți soția-n noroi!
De Domnul din ceruri nu-ți pasă ?
Vede-a-vei în ziua de-apoi!”

Mac nu numai că reprezintă această societate, dar și printr-o ironie a sorții el îi articulează o falsă imagine de societate burgheză. Ordinea socială pare a fi inversată, într-o aparentă comedie a erorilor sau a falsurilor pretențioase. Deși purta mănuși *glacé* albe, avea un baston cu mânerul de fildeș și o cicatrice la gât, un adevărat dandy în aparență, el nu reprezintă decât lumea hoților de rând. Ruptura de societate și formarea altei societăți în miniatură, o societate fetișizată, este obsesia dramaturgului

prin care se realizează un dublu al adevăratei societăți, inexistentă în piesă, procedeu care traduce un complex al marginalității și 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 șocante, care să-l scoată din starea de somnolență, prin destabilizarea emotivă sau prin șocul 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 și spectator. În cazul lui Brecht se poate vorbi de o încercare de bulversare a gustului clasic al publicului prin registrul ironic și prin modul direct de abordare a realului, a unor fapte aparent banale, obișnuite și prin dialogul pe care Brecht îl propune publicului:

„Intermezzo
Doamna Peachum și cu Jenny-Speluncă ies în fața cortinei.
Doamna Peachum: ...Dacă-l vedeți zilele astea pe Mackie-
Șiș...”

Pe lângă intenția textuală a autorului de a ironiza și de a arăta o altă față a societății londoneze se mai observă și o latură critică a legilor care o guvernează, o intenție mascată a autorului de a moraliza. Ideea unei astfel de societăți și a unei astfel de critici este foarte subtilă, legile putând oferi protecție și 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 și 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 și nu numai el, dar și 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* și prin bulversarea rolului spectatorului, iar în privința personajelor este vorba de un baroc târziu, reactivat în funcție de realitatea istorică și 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-și refacă unitatea originară, să elimine vidul interior și atunci el supralicitează în sensul formei, insistent solicitată să sugereze sau să

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

Didascaliile prezintă și ele, ca o intenție absolută a autorului, imaginea de dinaintea unei scene, imagine care corespunde personajelor și 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 trăiește,
Și crima și păcatul pedepsiți,
Întâi să ne hrăniți mai omenește,
Și-apoi puteți cât vreți să ne vorbiți!”

Dar chiar și la sfârșit, 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 parodiarea ei.

Prin teatrul său epic, Brecht realizează o reprezentare acurată a imediatului, reamintind nevoia de a înnoi și 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 și coerentă asupra Istoriei.”⁷. În locul bruiajelor avangardiste, el preferă echilibrul epic și reflectarea unei metamorfoze lente a omului, uneori prea lentă și 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 și dublul său*, În românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
- Brecht, Bertolt, *Opera de trei parale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.
- Munteanu, Romul, *Bertolt Brecht*, București, Editura Pentru literatură Universală, 1966.

⁶ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 230.

⁷ R.-M Albérès, *op. cit.*, p. 266.

**BERTOLT BRECHT ET LA MÉTAMORPHOSE ÉPIQUE DU
THÉÂTRE. *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.