CZU: 82-2.09 **DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.10089137**

„DESPRE O DRAMATURGIE NONARISTOTELICĂ”: TEATRUL EPIC

Emilia TARABURCA
doctor în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere
Centrul Științific Didactic Literatura Universală și Comparată
0000-0003-1555-1545

Epic theatre, whose main representative and theoretician is B. Brecht, considered in constructive polemic with tradition, is a part of the drama modernization process of the first half of the 20th century. It is an experimental theatre because it explores new ways of communicating the message and influencing the audience, a theatre of ideas because it turns the show into an opportunity for dialogue with the audience, contrasting the spectator with the action on the stage, offering him the role of an observer who watches the action totally, having more possibilities to analyse and appreciate it. The distancing effect between the stage and the spectator allows the latter to maintain lucidity in order to develop himself a polemical attitude towards situations and characters, to demystify the stage as a substitute for reality.

Epic theatre has not lost its relevance even today, because freedom of thought and expression, polemical and researching spirit, tendency to surpass the canons, not to isolate oneself in imposed paradigms, to evolve on the way of overcoming limits, permanent research of new ways of knowing, are conditions that ensure personal as well as community development.

Keywords: *epic theatre, Aristotelian theatre, theatre of ideas, experiment, distancing effect, song.*

În efervescența formelor dramatice din sec. al XX-lea (printre ele fiind: teatrul poetic, teatrul mitic, teatrul plastic, teatrul panicii, teatrul politic etc.), se evidențiază și teatrul epic cu cel mai influent teoretician - Bertolt Brecht (1898-1956), chiar dacă la originile acestui fenomen se află un alt dramaturg german, Erwin Piscator (1893-1966), care include

în circulaţia artistică termenul „teatru epic”, el fiind şi promotorul teatrului politic și documentar. Concepţia lui Brecht despre un nou tip de teatru a vizat nu doar tematica şi structura operei, ci şi concepţia regizorală, jocul actorilor, decorul etc.

Însăşi formula *teatrul epic* sugerează tendinţa de depăşire a rigidităţii genurilor literare în vederea conlucrării lor: genul dramatic îşi va îmbogăţi posibilităţile de expresie, de modelare a situaţiilor şi a caracterelor prin intermediul modalităţilor de lucru, specifice celui epic. Noţiunea de „epic” sugerează că atenţia principală se va acorda nu atât lumii spirituale a personajului, cât dependenţei comportamentului său de mecanismele realităţii sociale. Specificul şi transformările conştiinţei individuale vor depinde, în mare măsură, de specificul conştiinţei sociale, iar observaţia obiectivă va domina interpretarea subiectivă. Astfel, epicizarea dramei se va realiza, în primul rând, din contul extinderii spaţiului de investigaţie. Comparând teatrul epic cu cel tradiţional, B. Brecht precizează că noţiunea de *dramatic* face trimitere la tensiune spirituală, agitaţie, conectare directă, în timp ce noţiunea de *epic* – la un mai mare grad de obiectivitate, calm şi luciditate.

Chiar dacă se caracterizează prin aspiraţia de a se contrapune clișeelor dramatice, teatrul epic interacţionează cu o serie de manifestări din dramaturgia începutului de secol XX, precum şi cu cea din trecut. Au fost preluate, fiind interpretate din perspectiva noilor paradigme social-istorice, tendinţe literare din dramaturgia antică, cultura străveche a Chinei, misterele medievale, dramaturgia barocă etc. Brecht a manifestat interes sporit şi faţă de literatura iluministă care l-a câştigat prin promovarea valorii raţiunii, prin atitudinea critică faţă de realitate şi prin scopul său educativ. În acelaşi timp, chiar dacă a preluat unele modalităţi, teatrul epic a fost gândit în confruntare cu tradiţia teatrului universal. Dramaturgul german menţiona că acesta experimentează modalităţi noi de comunicare a mesajului şi de influenţă asupra publicului, numindu-l chiar *teatru experimental*, iar experimentul în dramaturgie este mai frecvent anume în acele perioade istorice când se conturează mai clar rolul instructiv (de „luminare”) al teatrului

În prima jumătate din secolul al XX-lea, cel mai răspândit curent al modernismului în spaţiul cultural german a fost expresionismul, anii de

ucenicie ai lui Brecht, în mare măsură, fiind influenţaţi de teatrul expresionist, chiar dacă mai târziu dramaturgul s-a distanţat de principiile acestuia, polemizând cu ele prin intermediul operelor sale. Pentru comparaţie: în teatrul expresionist, de regulă, nu se ţinea cont de detaliile ce ar determina specificul locului şi al timpului acţiunii, aceasta parcă realizându-se pretutindeni şi întotdeauna; Brecht însă considera importante cauzalitatea şi determinismul social, confruntarea cu realitatea obiectivă, reproducerea schimbărilor din viaţă, toate acestea fiind reproduse prin atenţie sporită acordată accentelor ce ar plasa opera într-un timp şi spaţiu mai concrete; dacă drama expresionistă miza pe intensitatea expresiei, opera deseori fiind comparată cu un strigăt de alarmă, drama lui Brecht suscită nu atât emoţiile, cât capacitatea de a gândi lucid. Dar, în pofida tuturor diferenţelor, în teatrul epic pot fi depistate şi unele accente influenţate de expresionism, printre acestea fiind: fuziunea elementului dramatic cu cel liric, extinderea dramei din contul liricii, atenţia deosebită acordată confruntării de idei etc.

În I-a jumătate a secolului XX, caracterizată prin interferența genurilor și a speciilor literare, prin tendinţa spre intelectualizare a artei, capătă o largă răspândire *drama de idei*, ai cărei reprezentanţi sunt B. Shaw, J. Giraudoux, L. Pirandello ş.a. Drama intelectuală îşi structurează conflictul nu atât prin confruntarea acţiunii exterioare, cât prin confruntarea de opinii, concepţii, reprezentând un proces în permanentă devenire. Spaţiului anonim dintre scenă și spectator este depășit prin posibilitatea de transformare a spectacolului într-un prilej de dialog cu spectatorul. B. Shaw susţinea că drama nu trebuie doar să comunice trăiri, să genereze catharsis, ci și să determine aprecieri, atitudini; spectatorul nu trebuie să se implice emoţional, ci să se transforme în participant la discuţia care va continua şi după sfârşitul spectacolului. Totodată, această atenţie sporită acordată raţiunii nu neagă sentimentele. Astfel, teatrul epic, care este și un teatru de idei, nu exclude sentimentele, ci doar schimbă priorităţile: de pe sentiment pe raţiune, sentimentele fiind explicate prin intermediul raţiunii, subordonate ei.

Esenţa teatrului epic devine mai evidentă, atunci când este analizată în comparaţie cu trăsăturile teatrului aristotelic. Compararea lor permite determinarea clară a diferenţelor, urmărirea traseului parcurs de la tradiţie spre inovaţie prin experimentarea noilor modalităţi de exprimare.

N/O	TEATRUL ARISTOTELIC	TEATRUL EPIC
1.	Reprezintă o acţiune	Reprezintă o naraţiune
2.	Scena reproduce un eveniment, creând iluzia realităţii, prezentându-l astfel, de parcă s-ar realiza aici şi acum (nemijlocit), urmărind dispariţia hotarului dintre opera artistică (în cazul dat, spectacolul) şi realitatea.	Scena povesteşte un eveniment care, posibil, a avut loc cândva, undeva, spectatorul fiind conştient de faptul că urmăreşte o operă de artă, produs al imaginaţiei şi talentului, autorului, regizorului, actorilor etc.
3.	Îl implică pe spectator în acţiune, epuizându-l spiritual, cauzându-i catharsis.	Îl contrapune pe spectator acţiunii din scenă, transformându-l în observator, acesta urmărind-o integral, nu fragmentat, analizând-o și apreciind-o
4.	Consumă activismul spectatorului.	Stimulează activismul spectatorului.
5.	Omul, ca obiect de cercetare, e deja cunoscut. De la începutul operei este înzestrat cu un caracter format şi, de regulă, netransformabil, iar pe parcurs, prin intermediul acţiunilor, dialogului, monologului etc. demonstrează ceea ce există iniţial; astfel, gândurile şi comportamentul său sunt previzibile.	Omul este obiect de cercetare: nu apare cu un caracter format, ci îl cultivă pe parcurs sub influenţa ci circumstanţelor sociale. Comportamentul său deseori e imprevizibil, nu poate fi prognozat.
6.	Evenimentele decurg linear, o scenă realizându-se în funcţie de alta, în consecinţă spectatorul fiind interesat de deznodământul ce coincide cu finalul operei care produce catharsis.	Spectatorul e interesat de parcursul întregului spectacol, urmărind derularea concretă a evenimentelor, fiecare scenă fiind importantă ca atare.
7.	În raportul „*conştiinţă individuală – conştiinţă socială*” o atenţie mai mare se acordă personalităţii.	În raportul „*conştiinţă individuală – conștiință socială*” predomină latura socială.
8.	Se mizează mai mult pe sentimente.	Se mizează mai mult pe raţiune.

Astfel, în polemică constructivă cu tradiţia, teatrul epic s-a înscris în procesul de căutare a noilor modalităţi de promovare a mesajului, de experimentare a procedeelor dramatice, descoperind perspective inedite în dramaturgia universală contemporană. Teatrul epic este și un teatru angajat social - prin atitudinea critică constructivă faţă de problemele contemporaneităţii, angajat în procesul de transformare a realităţii în vederea realizării idealurilor unei lumi mai bune. După cum menționează Romul Munteanu: „Brecht trăia foarte acut sentimentul responsabilității sale față de lumea la care aderase, activitatea lui multiplă având o singură finalitate: promovarea unei culturi noi, pusă în slujba umanității.” [4, p. 331]

Scopul principal al teatrului epic constă în crearea *efectului de distanţare* între scenă și spectator, pentru a-i permite spectatorului să-şi păstreze luciditatea, pentru a-i provoca o atitudine polemică faţă de situaţiile prezentate, pentru a demistifica scena ca ”câmp hipnotic” [1, p. 201] sau substituitor al realităţii. De fapt, efectul de distanţare nu este un procedeu, al cărui unic autor e B. Brecht. Dramaturgul menţiona că el însuși l-a urmărit la mai mulţi scriitori şi pictori atât din prezent, cât şi din trecut. Bunăoară, la nivel de comentare a operei, acesta poate fi descoperit și în romanul *Ulise* de J. Joyce. Aici concepţia realităţii presupune două planuri de interpretare: real (cotidian, chiar banal) şi mitologic. Planul realităţii cotidiene surprinde cu lux de detalii, obiective și psihologice, o zi din viaţa a trei oameni, acţiunea având loc la Dublin, baștina autorului [3]. Majoritatea personajelor (inclusiv cele episodice) şi acţiunilor se raportează la personaje și acţiuni din *Odiseea* lui Homer, doar că eroilor, zeilor, personalităţilor excepţionale din mit le corespund oameni simpli, chiar mediocri din prezent. Astfel, mitul antic este interpretat din perspectiva timpului nostru, Joyce fiind convins că acţiunile, aparent lipsite de importanță, pot avea conotaţii mitice, că o zi obişnuită din viaţa unui om obişnuit poate simboliza viaţa oricărui om şi deci a omenirii întregi. În acest sens, paralelismul „cotidian-mitic” serveşte pentru universalizarea timpului şi a locului acţiunii. Prin urmare, efectul de distanţare (cotidianul prezentat prin perspectiva trecutului mitologic) serveşte pentru o expunere mai nuanțată a materialului: distanţa facilitează comparaţiile, iar acestea – potențarea sensului. Cititorul descoperă că, în confruntare

cu trecutul, prezentul (inclusiv omul) şi-a pierdut din intensitate, vigoare şi valoare.

„Distanța" brechtiană [5, p. 180] se aplică nu doar la condiţia personajelor, la tematica şi structura operei, ci şi la specificul montării spectacolului, la selectarea şi jocul actorilor, la decor, muzică etc. În teatrul epic, pe scenă actorul „joacă", şi nu „trăieşte" rolul, prezentând pentru spectatori un rol care este cu totul altul decât el însuşi. Nu se identifică cu acesta, nu se implică spiritual (aşa cum se procedează în teatrul tradiţional), ci doar îl interpretează, astfel încât spectatorul să rămână conştient de distanţa dintre actor şi rolul pe care acesta îl prezintă. Astfel se distruge, o dată în plus, iluzia realităţii, se sugerează celor din sală că ceea ce urmăresc pe scenă nu e viaţă, ci spectacol (operă de artă), după a cărui vizionare trebuie să tragă învăţăminte şi să ia atitudini.

Un rol important în această ordine de idei se acordă *songurilor*: cântece care concentrează, deseori în variantă ironică, chiar paradoxală, idei esenţiale ale operei. Pot fi prezentate ca adresări directe ale actorilor către spectatori şi nu întotdeauna se încadrează nemijlocit în derularea liniei de subiect. În acest caz, interacţiunea nu rezultă din conexiunile evidente dintre cauză şi efect, ele fiind descoperite la un nivel mai superior, cel al paradigmelor conceptuale. Distanţa se poate obține şi prin discrepanţa dintre text şi muzică. De exemplu, textul poate transmite un mesaj polemic, critic, axat pe problematica socială, politică, în timp ce melodia ce-l însoţeşte să fie de rezonanţă sentimentală, nostalgică ori carnavalescă. În felul acesta, se realizează separarea elementelor, fiecare dintre ele venind cu mesajul său, rolul muzicii nemaifiind acel de a ilustra, nuanța sau aprofunda textul, ci de a mai crea un plan exterior, un contrapunct ce va pune în evidență polifonia unghiurilor de vedere.

Separând un episod de altul, songul distruge unitatea liniei de subiect, tehnică ce asigură receptarea spectacolului ca supleant al realităţii. În consecinţă, procedeu de structurare a operei devine montajul sincronic (vertical) ce duce la fragmentarea părților componente şi serveşte pentru o mai reuşită epicizare a dramei. Argumentând acest mod de lucru, B. Brecht făcea referință la pictura chineză, menţionând că aceasta nu acceptă receptarea realităţii dintr-o singură perspectivă: aici coexistă o mulţime de fragmente, detalii, imagini, aşezate, astfel încât interacţio-

nând, să reuşească să-şi păstreze independenţa. Totodată, în teatrul epic, montajul scenelor separate face trimitere nu doar la caracterul variat al realităţii, ci permite, în această polivalenţă a vieţii, să se observe şi unele legităţi.

Pentru evidenţierea efectului de distanţare, reprezentanţii teatrului epic deseori recurgeau la fabule deja cunoscute, preluate din creaţia altor scriitori, atât contemporani, cât şi clasici. În acest sens, au fost revalorificate linii de subiect sau situaţii din opera lui Sofocle, Ch. Marlowe, W. Shakespeare, J. Swift, F. Schiller, M. Gorki ş.a. Nu este original nici subiectul dramei *Mutter Courage şi copii ei* de B. Brecht, acesta fiind inspirat din povestirea *Descrierea vieții marii escroace și aventuriere Courasche* de Grimmelshausen, scriitor german din sec. al XVII-lea. Brecht a împrumutat nu doar numele personajului central şi timpul acţiunii (Războiul de 30 de ani: 1618-1648), ci şi unele aspecte ale personalităţii sale, precum şi accente din concepţia despre război. Însă chiar dacă s-a păstrat timpul acţiunii, sec. al XVII-lea, în istoria din trecut cititorul şi spectatorul din sec. XX descoperea analogii cu starea de lucruri din prezent, iar din confruntarea trecutului cu prezentul, problemele prezentului se observau mai bine.

Piesa care a arătat fața reală a războiului, cu mizerie, lipsuri, suferinţă şi moarte, a fost scrisă în 1939, în ajunul celui de-al Doilea război mondial şi trebuia să fie interpretată ca avertisment pentru toţi cei care credeau în consecinţele pozitive ale acestuia. Prin intermediul unui personaj, autorul spune: „Pe de o parte, războiul asta seamănă cu celelalte leit: spintecăm, măcelărim, jefuim și din timp în timp violăm. Însă pe de altă parte, el se deosebește de toate prin aceea că-i un război sfânt.” [2, p. 43] Solicitarea trecutului a servit pentru a căuta rădăcinile, pentru a releva, prin comparaţie, esenţa unor fenomene din prezent, precum şi în calitate de antiexemplu, ca preîntâmpinare despre ceea ce se poate întâmpla, pentru a nu repeta greşelile. Această dublă proiecţie a liniei de subiect sugerează ideea existenţei a două realităţi artistice ce se complementează, cu scopul de a urmări analogiile, de a le compara şi contrapune, ce-a de-a doua jucând rolul de comentariu din perspectiva timpului trecut.

Evident, prezentul nu se reduce la ipostaza de oglindă a trecutului, ci vine şi cu propriile concepţii şi conjuncturi. Personajul central este Ana

Fierling, supranumită Maica Courage, deoarece chiar în toiul luptei a avut îndrăzneala să-şi scoată marfa de sub foc de arme. În personalitatea Anei se urmăreşte confruntarea permanentă dintre două tendinţe egal de puternice: mamă şi negustorească. Fiind cantinieră şi negustorească, ea merge cu căruţa încărcată cu marfă în urma armatei, fără a ține cont - care, principalul ei scop fiind cel practic, reuşita propriilor afaceri. Din acest motiv, speră că războiul va dura cât mai mult timp, pacea pentru ea semnificând sărăcie. Însă, după cum menţionează Brecht, acel ce trăieşte din război, trebuie să-i plătească. În cazul Maicii Courage, preţul au fost toți copii ei: doi băieţi şi o fată. Situaţia este şi mai tragică, deoarece, fie şi indirect, dar mama poartă o mare parte din vina pentru moartea lor. Anume în momentele când ar fi reuşit să le salveze viaţa, în ciocnirea dintre mamă şi negustorească, condiția a doua a prevalat. Eilif, fiul mai mare, este recrutat în armată, fiindcă Ana, care până atunci se contrapunea categoric acestei posibilități, nedorind să-şi vadă fiii în calitate de ostaşi, pentru câteva clipe se distrage, negociind cu plutonierul preţul unei catarame. Schweizerkas, celălalt fiu, ajuns casier al armatei, este executat, deoarece ea a negociat prea mult timp preţul vieţii lui cu cei ce-l puteau salva. Kattrin, fiica mută, este împuşcată atunci când, bătând toba cât mai puternic, preîntâmpină oamenii ce considerau că nu-i paşte nicio primejdie, despre pericolul invaziei străine; mama în acel timp se afla undeva în altă parte pentru a-şi schimba marfa. Aceste situaţii nu ne permit să afirmăm că Ana nu-şi iubeşte copiii, ci doar că deseori pragmatismul, sentimentul de negustoriţă, este la fel de puternic ca cel de mamă. Să nu neglijăm și faptul că acțiunea se petrece în timpul războiului, situaţie-limită, atunci când valorile tradiţionale sunt denaturate, când omului simplu îi este dificil să se orienteze în situaţie, să evalueze corect consecinţele acţiunilor şi deciziilor sale.

Receptat din perspectiva problemelor realităţii contemporane, conflictul dintre mamă şi comerciantă capătă şi alte conotaţii. În condiția Anei Fierling, unii întrevăd dilema femeii contemporane, a mamei care este impusă să aleagă între sentiment şi raţiune, între dragostea pentru copii şi problemele materiale, care, iubindu-şi copiii, este nevoită să se îndepărteze de ei pentru a munci în străinătate, asigurându-le un nivel de trai suportabil.

Caracterul personajului teatrului epic nu este unidimensional şi transparent, nu se încadrează în aprecieri de tipul „pozitiv”/„negativ”. Efectul de distanţare se impune şi în acest domeniu, personajul parcă cumulând toate ipostazele, încercând toate măştile, fiind şi pozitiv, şi negativ, în realitate însă depăşind orice încercări de catalogare, de încadrare în paradigme valorice evidente. Personajul lui Brecht nu este *omul fără însuşiri* (după titlul romanului lui R. Musil), ci omul cu prea multe însuşiri. Comportamentul său poate părea ilogic, intenţiile bune se pot finaliza cu un rezultat regretabil, iar ceea ce la prima vedere pare a izvorî din rău, poate fi masca după care se ascunde binele.

Maica Courage, fire ageră, întreprinzătoare, nu învaţă nimic din lecţia dură pe care i-a dat-o viaţa: nici pierderea tuturor copiilor (deşi crede că fiul cel mai mare e viu), nici ruinarea nu o determină să-şi schimbe părerea despre război. Aşa cum considera la început, având toţi copiii lângă ea şi căruţa plină cu marfă, că e bine să fie război, deoarece acesta este unica ei sursă de existenţă, aşa consideră şi la sfârşit, când e nevoită să tragă căruţa singură [2, p. 103]. Este un final ce dezamăgeşte aşteptările spectatorului: în mod normal, după canoanele teatrului tradiţional, ea ar fi trebuit să înveţe din lecţia pe care i-a dat-o războiul. La Brecht însă, în cazul Anei Fierling, lipseşte evoluţia interioară. Un astfel de final întradevăr decepţionează, dar, în acelaşi timp, avertizează pentru a nu repeta aceleaşi greşeli. După cum precizează autorul, întrucât Mutter Courage nu a învăţat nimic din catastrofele prin care a trecut, publicul trebuie să înveţe privind-o, distanţându-se de ceea ce i s-a întâmplat şi analizând calm cele văzute în scenă. Anume un astfel de final provoacă gândirea critică. De altfel, celui ce urmăreşte acţiunea de la distanţă şi are posibilitatea s-o vadă integral, în comparaţie cu cel care este implicat nemijlocit în acţiune (Ana Fierling), îi este mai simplu s-o analizeze şi să descopere variantele optime de soluţionare a problemelor.

Dacă, de regulă, în piesa teatrului aristotelic deznodământul este determinat de logica acţiunilor, generând catharsis, în cel epic deznodământ, în sensul tradiţional al noţiunii, lipseşte, iar finalul spectacolului nu răspunde la întrebări, ci provoacă noi discuţii. Opera teatrului epic nu oferă soluţii, nu impune modele de gândire, acordându-i spectatorului (cititorului) posibilitatea de a reflecta de sine stătător, de a-şi formula

opiniile proprii. Din aceste considerente, nu-şi pierde actualitatea, întrucât libertatea gândirii şi a exprimării, spiritul critic, polemic şi cercetător, tendinţa de a depăşi canoanele, de a nu se izola în paradigme impuse, de a evolua pe drumul depășirii limitelor, cercetarea permanentă a noilor modalităţi de cunoaştere, inclusiv prin posibilităţile artei, sunt condiţii ce asigură atât dezvoltarea personală, cât și cea comunitară.

Referinţe bibliografice:

1. BRECHT, Bertolt (1964) – *Schriften zum Theater*, III, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 292 p.
2. BRECHT, Bertolt (1958) – *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 562 p.
3. JOYCE, James (2014) – *Ulise*, București, Univers, 712 p.
4. MUNTEANU, Romul (1966) – *Bertolt Brecht*, București, Editura pentru Literatură Universală, 351 p.
5. POPA BLANARIU, Nicoleta (2016) – *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri. V. II. (Inter)text și (meta) spectacol*, București, EIKON, 206 p.