

Cum să scrii un articol brechtian despre Brecht (Partea I)



Radu CRĂCIUN

UNATC „I.L. Caragiale” București, România
raducu.craciun@gmail.com

Abstract: This is a two part article which strives to trace a cultural history and, as well, a practical framework of the „verfremdung” concept, following its emergence from the earlier theoretical work of Viktor Shklovsky and its ostranenie and Meyerhold’s later „odchudzny”, as he in turn chose to coin Shklovsky’s conceptual frame. This cultural paradigm is important because it renders a precise context and helps to further clarify the importance of „grotesque” in modernist drama and also the means to express it.

The first part of the article is dedicated to the cultural exchange and the exposure that soviet modernist drama had in the Weimar Republic Germany and how Brecht was acquainted with the formalism developed by Meyerhold and Shklovsky. It reads like a travel log, concentrating on how Brecht’s entourage, such as Asja Lācis, Walter Benjamin, Vasilij Lunacharsky, Eisenstein, Tretiakov, Bernard Reich familiarized him with the ideas of Meyerhold either directly or through their own work, which was stemmed as well from Meyerhold’s pre 1917 theatrical experiments. Finally, as secretary general of the Department for Theater in the Illumination Minister (Education), Meyerhold encouraged the developement of labourers artistic brigades, or TRAM, blue-collar workers. The TRAM performances, akin to the cabaret performances of the early 1900’s had a profound influence on the left leaning theater practitioners in Western Europe. Through this network of people that were influential to Brecht’s carriere I closely follow the developement of epic theater and the „verfremdungseffekt”, from his debut in directing, with Leon Feuchtwanger’s „The Life of Edward The Second, King of Scotland” up to Brecht’s work being formally introduced into the artistic life of Soviet Union, with the adaptation of his „Three Penny Opera” by Tairov in Moscow in 1930 and also Brecht’s direct contact with Meyerhold’s theater, during the latter’s 1930’s tour in Germany and France. The end of this fructuous exchange came to a brutal end as Stalin began his Purge in the Soviet Union and Hitler began his rise to power in Germany. Meyerhold was executed after a swift trial and Brecht had to flee Germany, settling in the United States during World War 2.

Keywords: verfremdung, verfremdungseffekt, ostranenie, odchudzny, formalism, grotesque, cabaret, TRAM, modernist drama, Soviet Union, Weimer Republic, brechtian, epic theater, artistic brigades, estrangement, blue-collar, stalinist purge, Meyerhold, Brecht, Asja Lācis, Bernard Reich, Walter Benjamin, Eisenstein, Tretiakov, Tairov, Shklovsky, Lunacharsky, Three Penny Opera.

Notele de subsol și obiceiul de a întoarce pagina pentru a verifica un argument trebuie să facă parte din practica teatrală.
– Bertolt Brecht

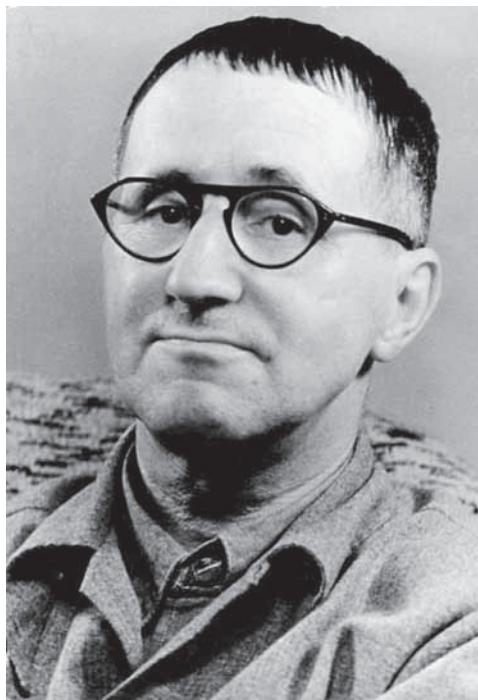
Despre Brecht, Peter Brook afirma în cadrul lucrării sale fundamentale, *Spațiul gol* – referindu-se la „teatrul crud” –, că este atât de important în istoria practicii teatrale din (post) modernism, încât nimeni cu adevărat interesat de practica teatrală nu poate trece cu vederea sistemul său: „Brecht este o figură principală a timpurilor noastre și toate sistemele teatrale contemporane la un moment dat pornesc de la sau se reîntorc la tezele și realizările lui.” (Brook, 1995, p. 80).

Dintre toate ideile enunțate de Brecht despre teatru, probabil cea mai cunoscută este cea care conceptualizează „distanța emoțională adecvată dintre, pe de o parte, actor și personaj și, pe de altă parte, dintre public și spectacol.” (Eddershaw, 1996, p. 8) Paradoxal, în ciuda popularității ei, metoda brechtiană pare că este greu de deslușit – din motive care nu fac subiectul expunerii de față –, iar ca dovadă a acestui fapt stă reticenta folosirii sistemului în cadrul pedagogiei de teatru, atât din România, cât și din țările cu o tradiție solidă în pedagogia teatrală (Marea Britanie, Statele Unite sau Rusia, de exemplu). În ultimii ani, însă, odată cu afirmarea clară a tendinței teatrului occidental de a se îndrepta către producții de „teatru total”, se poate observa o reteritorializare a sistemului brechtian în cadrul antrenamentului de bază al actorilor.

Înainte de a descrie exercițiile practice care conduc către implementarea metodei brechtiane în timpul repetițiilor, voi începe cu o prezentare a contextului istoric în cadrul căruia Brecht și-a elaborat metoda. Voi continua apoi cu o clarificare – cred eu – necesară și utilă asupra principiilor de bază ale metodei, precum și a principiilor și conceptelor corespunzătoare din metoda elaborată de Meyerhold.

Paradigma istorică

În primul rând, nu se poate vorbi despre inovațiile pe care sistemul brechtian le presupune fără a lua în considerare influența regizorului și pedagogului rus de origine germană Vsevolod Meyerhold. Cam pe vremea când Brecht era adolescent și cu mult înainte să fie numit „un Einstein al noilor forme teatrale”¹ de către esteticianul marxist maghiar Georg Lukacs,



Bertolt Brecht (1898-1956),
poet, dramaturg, regizor german

Meyerhold era cunoscut în Sankt Petersburg ca „omul cu idei inovatoare”. O bună parte dintre ideile lui Meyerhold au anticipat teoria și practica brechtiană. În principal, este vorba despre inovațiile stilistice folosite de acesta ca să distrugă iluzia realismului convențional, cum ar fi proiecțiile cinematografice și posterele sau pancartele care anticipează desfășurarea acțiunii și punctele culminante; intercalarea coregrafiei, a *song*-urilor și a unor momente muzicale în stilul muzicii jazz; folosirea măștilor;

1 <https://newleftreview.org/issues/I110/articles/georg-lukacs-on-bertolt-brecht> (accesat în luna septembrie, 2020)

a costumelor grotești și a unor decoruri hibride, naiv-realiste; și, foarte important pentru studiul de față, un antrenament al actorului în urma căruia acesta este personaj și totodată actor-care-joacă-un-personaj.



Actrița și regizoarea de teatru pentru copii Anna „Asja” Ernestovna Lăcis¹ a fost cea care i-a intermediat lui Brecht contactul cu teatrul

1 În anul 1918, satul Orel devine scena experienței pe care Anna Lăcis a avut-o cu *bespresorniki*, așa cum erau numiți copiii rămași orfani în urma războiului. Practica teatrului ei experimental, care includea exerciții de improvizație, spectacol și joc, i-a ajutat pe orfanii derăzboisă depășească o parte dintre traumele dobândite în urma violențelor războiului. Metoda ei era axată pe proces mai degrabă decât pe rezultate, iar *praxis*-ul acesta impunea dimensiunea participativă și pe cea colectivă înaintea celei performative. Munca ei în Orel a presupus o formă de pedagogie teatrală deschisă și colectivă, bazată pe discutarea și elaborarea intrigii de către copii, improvizație, spectacole susținute în locuri publice deschise (piețe, parcuri), implicarea directă a publicului și includerea în spectacole a muzicii, cântecelor, dansurilor, într-un mod similar, ca formă cel puțin, cu structura spectacolelor de cabaret din perioada de început al secolului al XX-lea. Ulterior, în perioada de detenție din Gulagul stalinist, ea avea să organizeze o trupă de teatru a deținuților care funcționa pe aceleași principii. https://www.documenta14.de/en/south/25225_signals_from_another_world_proletarian_theater_as_a_site_for_education_texts_by_asja_la_cis_and_walter_benjamin_with_an_introduction_by_andris_brinkmanis

avangardei ruse din deceniul al II-lea al secolului trecut. Aceasta era studentă la Institutul de cercetare psihoneurologică „Vladimir Behterev” din Sankt Petersburg² când a început să fie interesată de teoriile lui Meyerhold despre „dramatismul gestic”, teorii care aveau să se cristalizeze ulterior în bio-mecanică. Impactul pe care Meyerhold îl are asupra ei este atât de puternic, încât își reconfigurează cariera și se decide să se alăture trupei de teatru Komissarjevski, trupă în care Meyerhold lucra ca regizor după despărțirea de Stanislavski.

În 1922, Asja Lăcis (foto dr.) și Bernhard Reich, viitorul ei soț, ajung în Germania, la Münchener Kammerspiele, unde Reich ocupa funcția de *Oberregisseur*. Acolo, cei doi fac cunoștință cu Brecht, care lucra ca regizor angajat al aceluiași teatru și care tocmai începuse să planifice producția pentru „Viața lui Edward al II-lea al Scoției”, de Leon Feuchtwanger, spectacolul cu care avea să debuteze regizoral. Conform jurnalului ei, atunci când l-a cunoscut pe Brecht și acesta a aflat că ea studiasse teatru în Uniunea Sovietică, i-a adresat o sumedenie de întrebări despre teatrul avangardist rusesc, Uniunea Sovietică și *Kunstpölitik*. Aparent, Brecht a considerat *know-how*-ul ei atât de folositor pentru proiectul său, încât a angajat-o ca regizor secund al producției și a și distribuit-o în rolul lui Edward – tânăr (Eaton, 1977, pp. 3-21). În timpul acelor repetiții, Brecht începuse deja să folosească elemente gestuale de caracterizare, o parte importantă a metodei sale, elemente conceptualizate ulterior ca *gestus*.

Astfel, tot conform jurnalului Asjei Lăcis, „Brecht le cerea actorilor ca fiecare gest să exprime personajul în totalitatea *contradicțiilor* sale” (Eaton, 1977, pp. 3-21). De asemenea, în ceea ce privește textul, Brecht le cerea actorilor să evite orice expresie banală, vagă sau neclară. Așa cum constată ea, acesta a fost fără îndoială începutul „limbajului gestual”. Dar, în ciuda faptului că a asistat atât la nașterea limbajului gestual elaborat de Brecht, cât și la cea a bio-mecanicii lui Meyerhold (cu care a luat contact

2 <https://www.documenta14.de/en/artists/21976/anna-asja-lacis> (accesat sept. 2020)

sub formă de „scenariu gestual”), ea se abține totuși să facă o comparație între cele două metode. Este greu de trecut cu vederea faptul că și Brecht considera, așa cum notează și Meyerhold în caietul de regie al spectacolului *Dragostea celor trei portocale*, că „mișcarea este cel mai puternic mijloc de expresie teatrală.” (Meyerhold, 2016, p. 147)

Lăcis este cea care i l-a prezentat lui Brecht pe Walter Benjamin³. Benjamin este o sursă foarte bună pentru înțelegerea lui Brecht, în principal datorită faptului că acesta a consemnat dialoguri extrem de importante și lămuritoare cu privire la poziția lui Brecht pe marginea teatrului dialectic și a metodelor de implementare ale acestuia. Însemnările au fost grupate în ultimul capitol al monografiei dedicate lui Brecht, *Versuchen über Brecht*, publicată pentru prima dată în anul 1966.

Brecht îi mărturisește lui Benjamin că „germenii” teatrului epic au apărut în timpul repetițiilor la spectacolul *Edward al II-lea*. Piesa are o scenă deătălie care se consumă pe durata a 45 de minute din durata totală a spectacolului, iar Brecht și Lăcis ajunseseră într-un punct mort, neștiind ce atmosferă să imprime momentului și nici cum să îl trateze regizoral. Aflat în

impas, Brecht decide să apeleze la ajutorul unui colaborator mai vechi, Karl Vallentin, un actor specializat în roluri de clown pe scena cabaretului „Zgomot și fum”, întemeiat de Max Reinhardt. L-a chemat pe Vallentin la repetiții și l-a întrebat „Care-i adevărul acestor soldați? Ce-i cu ei?”, iar Vallentin i-a răspuns: „Sunt palizi, sunt morți de frică, sunt înfometați, sunt obosiți. Asta e cu ei.” (Benjamin, 1998, p. 115) Brecht a decis să meargă pe linia contradictorie de prezentare a „glorioaselor fapte de armă” și a grimat obrajii soldaților cu un strat gros de talc, transformându-i în stafii ambulante. Mai mult, a imprimat întregului spectacol stilul acesta dialectic al gloriei lipsite de glorie.



Mutter Courage und ihre Kinder
(*Mutter Courage și fii săi*) 1939,
dramaturg și regizor **Bertolt Brecht**
(1898-1956), **Helene Weigel**⁴

Contactul cu teatrul experimental rusesc al anilor 1920 i-a fost înlesnit în mod indirect lui Brecht și de către Anatoly Vasilevici Lunacharski, Comisarul pentru Iluminare – Ministerul Educației se numea Ministerul Iluminării Poporului, un apropo la scopul pedagogic al Iluminismului, adică înlăturarea dogmelor religioase și propagarea „iluminării” maselor pe bazele materialismului științific.

3 Merită menționat faptul că, așa cum remarcă și Susan Ingram în articolul *The writing of Asja Lăcis*, influența Asjei Lăcis asupra lui Benjamin este semnificativ redusă în studiile conservatoare despre Benjamin. Aceasta este privită de către membrii Școlii de la Frankfurt ca o *femme fatale*, „iubită bolșevică a lui Benjamin”, punându-se mai degrabă accent pe ascendentul erotic pe care l-a exercitat asupra lui Benjamin decât pe aportul teoretic pe care aceasta l-a avut în opera lui. În ediția din 1955 a *Operele Complete*, numele ei nu figurează în dreptul eseului *Napole*, al cărui co-autor a fost, iar singura manifestare care i se rezervă este aceea de „sirenă bolșevică”, care l-a atras cântându-i sloganuri comuniste, smulgându-l din brațele soției lui iubitoare și izbindu-l de „stâncile marxismului”. De aici până la analogia cu „idila lui eșuată cu Revoluția bolșevică” nu mai e decât un pas. Până și sinuciderea lui în Port Bou, când, după trecerea Pirineilor a aflat că va fi predat Gestapoului a doua zi, este pusă pe seama unui *pop icon* idealizat, „sedus și abandonat”. De fapt, așa cum remarcă și Michael Bernstein în articolul *One-way street*, episoade importante din viața sa sunt redată ca episoade dintr-o hagiografie mai degrabă decât ca dintr-o biografie. (Ingram, 2002, pp. 159-76)

4 Helene Weigel în *Mutter Courage*, în regia lui Bertolt Brecht. Fotografia surprinde momentul în care soldații îi arată cadavrul fiului ei ca să vadă dacă îl cunoștea, iar ea neagă.

La sfârșitul anului 1917, Lunacharski organizase o conferință la care invitase 120 de artiști importanți din Rusia pentru a discuta problemele ivite în organizarea artelor sub control de stat. Din cei 120 de artiști doar 5 i-au onorat invitația, Meyerhold fiind unul dintre ei. Lunacharski a interpretat acest gest ca pe „o dovadă de încredere fortuită.” (Eaton, 1977, p. 15) Doi ani mai târziu, l-a desemnat pe Meyerhold șef al Departamentului Teatral din cadrul Ministerului Iluminării Poporului.

Deși dezaproba excesele sale „stângiste”, în special atacurile dure îndreptate împotriva formelor teatrale „burgheze”, Lunacharski era convins de maturitatea politică reflectată în inovațiile teatrale profesate de Meyerhold, precum și de utilitatea socială a contribuției acestuia la dezvoltarea teatrului sovietic. Integrarea momentelor muzicale de cabaret, a numerelor de circ și a măștilor din *commedia* italiană avea ca efect extinderea orizonturilor realismului teatral, dacă prin realism înțelegem, așa cum Brecht, Meyerhold și Lunacharski o făceau, mai mult decât noțiunea convențională restrânsă asociată conceptului, specifică curentelor artistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Meyerhold, ca și Brecht, considera binevenit aportul oricărui stil sau mijloc tehnic care trimitea spectatorul către o conștientizare asupra lumii „așa cum este și așa cum va deveni”. Iar Lunacharski, la rândul lui, vedea în teatrul lui Meyerhold întruparea principiului dialectic conform căruia progresul apare în urma confruntării unor sisteme diametral opuse cărora li se dă ocazia să se dezvolte și să intre în conflict. (Eaton, 1977, p. 16)

În recenzia din 1928 a producției Teatrului Schiffbauerdamm, *Opera de trei parale*, Lunacharski remarcă similitudinile izbitoare dintre mijloacele folosite în spectacolul lui Brecht și cele folosite în spectacolele TRAM (Teatrul Tineretului Muncitoresc). Astfel de teatre de amatori apăruseră în timpul mandatului lui Meyerhold la Departamentul Teatral din cadrul Ministerului Iluminării, derivându-și stilul de joc și scopul artistic din manifestul

Teatrului Octombrie, locul în care Meyerhold a dezvoltat bio-mecanica și metoda teatrală a defamiliarizării prin intermediul grotescului.⁵ Lunacharski consideră că asemănările între producția lui Brecht și cele ale TRAM-ului sunt o pură coincidență, deoarece:

„Spectacolul lui Brecht este extrem de realist (...), dar, ca și în spectacolele TRAM (și ele realiste) muzica izbucnește când nu te aștepți, și, la fel, actorii încep deodată să cânte și să danseze. Realismul din producțiile TRAM se preschimbă deodată în interludii, în imitații ale scenelor de film, în fantezii expresioniste. Aceste elemente apar, este adevărat, într-o mai mică măsură și în *Opera de trei parale*, dar într-un stil extrem de sofisticat.” (Eaton, 1977, p. 16)

Însă, poate că asemănările dintre spectacolul lui Brecht și producțiile TRAM nu sunt, așa cum afirmă Lunacharski, doar o simplă coincidență. Deși în ediția din 1935 a cărții *Revolutionär im Beruf* neagă faptul că Meyerhold ar fi avut o influență directă asupra teatrului lui Piscator și asupra celui al lui Brecht, Lăcis menționează totuși că turneele din anii 1920 ale TRAM în Germania au lăsat o impresie puternică asupra practicienilor de teatru, în special asupra celor situați în spectrul politic al „stângii”. Așa s-a născut stilul destul de larg răspândit al „Halatelor Albastre”, după cum erau numiți actorii TRAM, deoarece costumele lor erau simple uniforme muncitorești. În afara manierei de joc, amprenta lăsată de TRAM asupra spectacolelor din Germania anilor 1920 s-a remarcat și la nivel formal, prin „readaptări originale ale unor piese clasice” și introducerea stilului de „reportaj”. (Eaton, 1977, p. 17)

După ce s-a încheiat reprezentarea spectacolului *Opera de trei parale*, la care a asistat Lunacharski, acesta iese alături de Brecht, Kurt Weill și alți prieteni într-o cafenea de lângă teatru, ocazie cu care îi propune lui Brecht să îi dea permisiunea ca piesa să fie adaptată și

5 „Grotescul e natura teatrului nu numai în bufonadă, ci și în tragedie și în tragicomedie și, în general, în tot teatrul.” V. Meyerhold, *Recenzie la cartea lui A. Tairov: Notele unui regizor* în *Arta Teatrului*, coord. Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, Ed. Nemira, 2004, p. 249

montată în Uniunea Sovietică, la Moscova sau la Leningrad, de către Tairov sau Radlev. Brecht acceptă, iar în 1930 vine la Moscova pentru a asista la premiera *Operei de trei parale* în regia lui Tairov. Brecht și Lunacharski au fost deopotrivă dezamăgiți de montarea lui Tairov, care împrumuta estetica spectacolelor de cabaret, dar eliminând elementele de comentariu social. Suntem tentați, pe bună dreptate, să ne întrebăm de ce nu i-a încredințat lui Meyerhold producția spectacolului.

Benjamin a călătorit în Uniunea Sovietică între anii 1925 – 1926, la invitația lui Lăcis și a lui Reich, unde a văzut spectacolul lui Meyerhold, *Revizorul*, care a produs o impresie foarte puternică asupra lui. Spectacolul a stârnit, de altfel, reacții critice violente și controverse mult mai mari decât cele care însoțeau în mod obișnuit toate producțiile lui Meyerhold, începând cu spectacolul *Balaganchik*, a cărui premieră a avut lor în 1906 la teatrul Verei Komissarjevskaja (Clayton, 1994, p. 77)⁶. De data aceasta, deși era o așteptare comună să intervină asupra textului după cum considera nimerit, Meyerhold a rămas în percepția publicului drept irreverențios față de un clasic a cărui operă făcea parte din tezaurul național. *Revizorul* lui Meyerhold conținea personaje, scene și dialoguri din alte opere ale lui Gogol, iar stilul montării refuza să se ralieze la interpretarea tradițională, adică aceea a unei farse, prezentând o viziune pesimistă asupra vanității publice și personale, asupra lăcomiei și ipocriziei. (Eaton, 1977, p. 10) După spectacol, Meyerhold a organizat o dezbatere publică la care au asistat Bernard Reich, Lăcis și Benjamin.

Mai târziu, Lăcis va scrie în cartea sa *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* (1971) că Meyerhold

a avut câștig de cauză în fața criticilor săi. Benjamin, ceva mai atent, notează la scurt timp după eveniment, într-un articol pentru *Die Literarische Welt*, că „acesta este începutul sfârșitului pentru Meyerhold”⁷. Lunacharski îi ia apărarea protejatului său spunând: „Desigur că vor continua să fie controverse legate de *Revizorul* lui Meyerhold. Și ce dacă? Să ne certăm!”⁸. În 1928, Reich publică în aceeași revistă un articol despre punctele tari și slăbiciunile pe care le presupune stilul episodic al teatrului lui Meyerhold. Acolo, el constată faptul că stilul acesta [episodizat] întruchipează deja aspirațiile de *Lunatheater* la care visează Bertolt Brecht⁹. În același an, jurnalul teatral berlinez *Scene* publică un eseu scris de Bess-Brenck Kalischer despre inovațiile *praxis*-ului teatral al lui Meyerhold. Autorul articolului tocmai se întorsese de la Moscova, unde asistase la repetițiile lui Meyerhold pentru spectacolele *Pădurea*, de A. N. Ostrovski și *Vuiește China!*, de Tretiakov.

Prin intermediul acestor articole, dar și al contactului cu artiștii sovietici ca Eisenstein sau Tretiakov, ambii colaboratori ai lui Meyerhold care vizitau des Berlinul, Brecht păstrează legătura stabilită inițial prin Lăcis cu teatrul lui Meyerhold. Mai mult, Tretiakov și Eisenstein, pe care îi cunoaște personal, au fost colaboratori apropiați ai lui Meyerhold din timpul perioadei în care acesta dezvoltă bio-mecanica. Eisenstein va elabora în teoria montajului principiile extrase din aplicațiile practice ale „cineficării”, exerciții prin intermediul cărora Meyerhold a transpus scenic, în imagini teatrale, reprezentările grafice ale lui Callot din ciclul *Balli di Sfessania*. Tretiakov, în calitate de dramaturg, îi oferă lui Meyerhold piesele de teatru care îl ajută să pună într-un context teatral nou acest „limbaj al mișcării”.

Tretiakov și Brecht se cunosc în Berlin la sfârșitul anilor 1920 și devin prieteni apropiați.

6 Gheorghii Ciulkov descrie reacția publicului la premieră astfel: „Niciodată până atunci și după nu am mai văzut, în aceeași sală, deopotrivă așa o opoziție implacabilă și un entuziasm atât de sălbatic venit din partea publicului. Urales și ropotele de aplauze furtunoase se întrețesau cu fluierăturile dezaprobatore și huiduielile furioase [...]”

7 Articolul era intitulat *Der regisseur Meyerhold – in Moskau erledigt?*, publicat în *Die Literarische Welt* în luna februarie a anului 1927, *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

Tretiakov spune despre Brecht într-o luare de cuvânt a Congresului Uniunii Scriitorilor Sovietici din anul 1934 că în prietenia cu acesta a trăit sentimentul unei apropieri puternice: „(...) i-am tradus opera: am fost de acord cu unele lucruri; față de altele am protestat; dar l-am urmat pas cu pas cu cea mai mare atenție și, dacă vreți, cu iubire. Este exact genul de relație, genul de schimb literar, pe care vi-l doresc tuturor.”¹⁰

La începutul anului 1930, lui Meyerhold i se permite în sfârșit să plece în turneu în Europa de Vest cu trupa teatrului său. Acesta părăsește Moscova la scurt timp după premiera spectacolului *Baia*, regizat împreună cu Maiakovski, și petrece șase săptămâni în Germania, la Berlin, Breslau și Köln. Repertoriul trupei constă în spectacolele *Vuiește China!*, *Revizorul*, *Pădurea și Încornoratul mărinimos*. La fel ca în Moscova și cum se va întâmpla ulterior și la Paris, o parte a publicului, în special formată din diaspora rusă – extrem de numeroasă în Berlinul anilor 1930 (aproximativ 70.000 de cetățeni ruși trăiau în Berlin la acel moment) – se arată revoltată de montarea *Revizorului*. Brecht, cu siguranță, a văzut reprezentațiile, deoarece îi ia apărarea în fața criticii conservatoare. (Meyerhold, 2016, p. 300)

Benjamin relatează o anecdotă consemnată în *Versuche über Brecht* despre vizita lui Meyerhold în Germania. Întrebat ce deosebește actorii din trupa lui și actorii germani, acesta răspunde: „Două lucruri. În primul rând, actorii mei gândesc. În al doilea rând, ei nu gândesc la modul ideal, ci cât se poate de concret.” (Benjamin, 1998, p. 10) Actorul teatrului dialectic este așadar, atât în teatrul brechtian, cât și în sistemul lui Meyerhold, orientat către cunoaștere, iar această cunoaștere la rândul ei determină nu doar conținutul, ci și ritmul, pauzele și accentele întregului său joc scenic.

În 1932, cu ocazia premierei filmului *Kuhle Wampe* (Germania, 1932) în Uniunea Sovietică, film realizat de regizorul Slatan Dudow după scenariul lui Brecht, cei doi

petrec câteva săptămâni la Moscova, la invitația lui Tretiakov, care va fi gazda lor. În timpul șederii la Moscova, Tretiakov scrie un articol despre Brecht în *Literaturnaia gazeta*, evidențiind faptul că, asemeni lui Meyerhold, Brecht încearcă să creeze în piesele lui un teatru dialectic. (Eaton, 1977)

Cu ocazia următoarei vizite la Moscova, pe care Brecht o face în compania soției sale Helene Weigel în luna aprilie a anului 1935, Reich consemnează faptul că atunci a auzit pentru prima dată termenul de *Verfremdung*, în cadrul unei discuții despre teatru pe care Brecht o avea cu Tretiakov: „(...) discutam despre o reprezentație foarte neobișnuită... Eu am făcut referire la un aspect specific din spectacol, iar Tretiakov m-a întrerupt spunând: *da, acesta este un Verfremdung*, după care a privit complice către Brecht, care a aprobat discret. Aceasta a fost prima dată când am auzit termenul. Pot presupune că Tretiakov a reconceptualizat termenul lui Șklovski de *otchuzhdenie* (*ostranenie* – a defamiliariza, a face să pară straniu n.m.).” (Eaton, 1977)

Semnele sfârșitului pentru Meyerhold, după cum foarte fin observase Benjamin în 1926, începuseră să devină clare în 1933. Întâmplător, în același an Brecht părăsise Germania nazistă. La o ședință de partid în cadrul căreia se pusese în discuție abaterea lui Meyerhold și a teatrului său de la principiile Revoluției, Meyerhold nu arătase semnele de căință așteptate, ci, dimpotrivă, atacase Partidul, punând neajunsurile producțiilor sale pe seama factorilor externi: „Nu pot reprezenta scenic marele progres al reconstrucției socialiste cu decoruri de mucava. Am nevoie de resurse tehnice noi, într-o clădire nouă. Problemele pe care teatrul meu le întâmpină sunt pricinuite de dotarea tehnologică insuficientă.” (Meyerhold, 2016, p. 310)

În 1936, campania anti-formalistă capătă amploare. În fața Consiliului Suprem al Sovietelor, Andrei Jdanov, din postura de înalt oficial al Partidului Comunist, denunță în mod oficial formalismul, prin reluarea argumentelor lui Lenin împotriva lui Bogdanov cu privire la

¹⁰ Ibid.

paradigma artistică adecvată pentru întruparea spectrului Revoluției¹¹. Imediat după, apar două editoriale negative în *Pravda*, unul la adresa lui Șostakovici, iar celălalt la adresa lui Meyerhold. În articolul referitor la teatrul

11 Paradigma predilectă a lui Lenin era cea a naturalismului, o consecință ce exprima conservatorismul său filosofic. În polemica sa cu Bogdanov (scriitor de literatură *science fiction*), Lenin distinge între două forme antagonice ale culturii progresive (curioasă aici lipsa oricărei dialectici între cei doi termeni): pe de o parte era forma bună (naturalismul), iar de cealaltă parte se situa forma rea (simbolismul). Pe termen lung, acest sistem de departajare a dus la impunerea realismului socialist ca unică formă de activitate creativă progresistă. (Clayton, 1993, p. 13)

Este important să menționăm faptul că, în perioada stalinistă, idealurile revoluției erau constant rescrise, în funcție de interesele lui Stalin. De altfel, chiar scrisoarea lui Lenin adresată PCUS în cadrul celui de-al 13-lea Congres din primăvara anului 1924, în care acesta critica figurile importante din partid, în mod special pe Stalin, despre care spunea că „dovedește periculoase tendințe autoritare, este intolerant față de alte opinii și agresiv în interacțiunile private” este denunțată de Stalin însuși, la începutul anilor 1930, când acesta își înlătură toți rivalii și se afirmă ca unic lider al PCUS, ca „o fabricație menită să submineze unitatea partidului”. Așa cum constată istoricul și antropologul rus Alexei Yurchak, vocea lui Lenin din corpul de scrieri denumit *Testamentul Politic* a fost cenzurată cu eficacitate. Conducerea partidului l-a construit pe Lenin ca pe un „obiect oarecare de ideologie politică, fără nicio legătură cu acel Lenin care a trăit în lumea reală. Lenin nu își mai putea edita operele, nu mai putea interveni asupra ideilor sale. Acum Politburo-ul era singura entitate în măsură să dea explicații cu privire la ceea ce Lenin „voia de fapt să spună”. Figura lui Lenin avea acum un dublu. Lenin cel adevărat era alungat din viața politică, iar dublul său era Lenin cel canonizat înăuntrul vieții politice. Leninismul îl substituie pe Lenin. În fond, avertismentul lui Troțki conform căruia Lenin riscă să fie transformat într-o colecție de citate moarte, scoase din context, care vor fi folosite să legitimizeze toate deciziile politice ale partidului, inclusiv pe cele diametral opuse, capătă amploarea unei profeții când, în 1990, PCUS admite public că opera lui Lenin a fost întotdeauna distorsionată. De la Stalin la Mihail Gorbaciov, fiecare lider politic a produs propria versiune a Leninismului. În spatele acestei icoane a dublului-Lenin canonizat s-au ascuns toți secretarii generali care s-au succedat la conducerea Partidului Comunist după moartea sa. (Vezi în acest sens excelentul articol al lui Alexei Yurchak, *Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty*).

lui Meyerhold, se insinuează faptul că metoda sa nu este nimic mai mult decât o „manieră”; pentru a o descrie, autorul folosește termenul de „meyerholdită” (Medvedev și Shriver, 1989, p. 448) – un fel de boală contagioasă care îi afectează în special pe practicienii de teatru lipsiți de substanță. La finalul lunii februarie, teatrul lui Michael Cehov, „Al doilea teatru de Artă”, este închis. Cu câteva excepții, regizorii de teatru vizați au profitat de orice ocazie ca să se dezică de „aberațiile” trecutului și să își exprime adeziunea la cauza realismului socialist.

Meyerhold, în schimb, contra-atacă. Departe de a-și recunoaște greșelile, Meyerhold își acuză imitatorii de propagarea „meyerholditei” prin aplicarea fără discernământ a mijloacelor formale folosite de el, mijloace care, în cazul lor, sunt minate de lipsa motivațiilor psihologice adecvate. (Meyerhold, 2016, p. 311) Mai mult, acesta respinge complet accepțiunea oficială a formalismului, așa cum fusese ea enunțată de către Jdanov. Sarcasmul său necruțător, precum și îndrăzneala de a-și susține independența în domeniul creativ, într-o perioadă în care auto-deprecieri făcute cu ipocrizie era normalizată, nu au rămas fără urmări.

În luna decembrie a anului 1937, Platon Kerjențev, secretarul general al Comitetului de Stat al Artelor, a publicat în *Pravda* un articol intitulat *Un teatru străin* (un joc de cuvinte bazat pe conceptul de *otchuzhdenie/ostranenie* pe care se fundamenta expresionismul grotesc din centrul sistemului lui Meyerhold). Textul său condamnă întreaga carieră a lui Meyerhold, acuzând abaterea sistematică de la realitățile sovietice, calomniile ostile la adresa stilului de viață sovietic și distorsionările realităților politice. La final, Kerjențev se întreba dacă arta sovietică și publicul sovietic mai au oare cu adevărat nevoie de acest teatru (Meyerhold, 2016, p. 312). Răspunsul la această întrebare vine precis în ziua de 8 ianuarie a anului 1938, când teatrul lui Meyerhold este închis, imediat după reprezentația de la matineu a *Revizorului*.

Două luni mai târziu, întreaga Moscova este șocată să afle că Stanislavski l-a invitat pe Meyerhold să-i fie asistent la Teatrul Operei.



Mutter Courage und ihre Kinder
(*Mutter Courage și fiii săi*) 1939,
dramaturg și regizor **Bertolt Brecht**

Celebrul țipăt mut al lui Mutter Courage – Helene Weigel, când aude împușcăturile care semnaleză faptul că Schweizerkass a fost executat.

Deși este tentant să motivăm acest gest ca o mărinimoasă dovadă de compasiune, în spatele deciziei se ascund mai mulți factori. În ultima perioadă a vieții, Stanislavski a început să fie interesat de aspectele fizice ale lucrului cu actorul¹², aspecte care însă nu au adus o schimbare radicală de stil sau vreo diferență perceptibilă în ceea ce privește aspectul general al reprezentațiilor lui. Prezenta acest interes mai degrabă din dorința de a ajunge la înțelegerea totală a proceselor din cadrul jocului scenic.

Un argument important, deseori trecut cu vederea, este acela că, în ciuda rupturii metodologice survenite între el și Meyerhold, niciunul dintre ei nu a pus la îndoială legitimitatea și integritatea ideilor care au

stat la baza elaborării acestor două sisteme, aparent incompatibile. Meyerhold nu a pierdut nicio ocazie de a-și manifesta dragostea și îndatorarea față de primul și singurul său profesor, iar Stanislavski, cu puțin timp înainte de moartea sa, care a survenit pe 7 august 1938, îi spune asistentului său de la Teatrul Operei, Yuri Bahrușin: „Ai grijă de Meyerhold, el este singurul meu moștenitor din teatru. Din teatrul de aici și din teatru în general.” (*Vstrechi s Meyerholdom* citat în Meyerhold, 2016, p. 313)

La două luni după moartea lui Stanislavski, Meyerhold devenea directorul artistic al Teatrului Operei, iar la mai puțin de un an, pe data de 20 iunie 1939, era arestat, sub acuzația de înaltă trădare. Soția sa, Zinaida Reich, a fost ucisă în casă de autori necunoscuți pe data de 14 iulie a aceluiași an. La scurt timp după, apartamentul cuplului a fost rechiziționat de către NKVD, dezmembrat în actele cadastrale și repartizat șoferului, respectiv secretarei lui Lavrenti Beria, șeful NKVD. Meyerhold a fost executat în anul 1940.

În anul 1956, cu ocazia reabilitării lui, Ilya Ehrenburg citește depoziția lui Meyerhold din fața tribunalului închis care l-a condamnat la moarte. Acesta denunța faptul că mărturiile în care recunoștea acuzațiile absurde care i se aduceau – colaborarea cu serviciul de informații

¹² În același timp, în perioada finală a carierei lui Meyerhold, deși prezintă un interes crescut pentru aspectele motivațiilor psihologice, iar reprezentațiile au un caracter mai realist, accentul continuă să cadă în ceea ce privește conceperea lor pe factorii exteriori ce țin de *ostranenie*, de ironie *meta-textuală*. Continuă să se păstreze comentarea *oblică* a personajelor, pentru a obține efectul de răsturnare a iluziei dramatice create, fie prin jocul actorilor, fie prin folosirea decorurilor, a luminii sau a muzicii. De fapt, putem să afirmăm, fără să ne hazardăm, că atât Stanislavski, cât și Meyerhold împrumută fiecare din metoda celuilalt pentru a își *desăvârși* procesele metodologice.

tarist Ohrana și cu guvernul Japoniei – au fost obținute prin tortură și cerea ca, în momentul în care împrejurările politice se vor arăta mai favorabile, această depoziție să fie citită copiilor lui.

Brecht ajunge din nou la Moscova în luna mai a anului 1941. Dintre vechii lui prieteni, doar Reich îl mai aștepta. Tretiakov fusese arestat și împușcat într-un centru de detenție din Siberia. Meyerhold – arestat, torturat în arest și executat în același an în care Brecht primise și vestea că Walter Benjamin s-a sinucis după ce a trecut granița în Spania franchistă, aflând că urma să fie predat Gestapo-ului. Lăcis fusese arestată și ea, iar Brecht îi promite lui Reich că va încerca să intervină pe lângă oficialii ruși în vederea obținerii eliberării ei. Nu știa că arestarea lui Reich, care era iminentă deja, va surveni la scurt timp după plecarea lui.

În timpul șederii în Moscova, se înrăutățește starea de sănătate a Margaretei Steffin, colaboratoarea și secretara lui Brecht, care îi însoțea în călătoria spre Statele Unite pe el și pe Helene Weigel, soția sa. Brecht pornește alături de Weigel spre Vladivostok și o lasă pe Steffin în Moscova, cu speranța că aceasta își va continua călătoria când starea de sănătate îi va permite. Pe 4 iunie 1941, aflat aproape la capătul călătoriei spre Vladivostok, primește o telegramă în care este anunțat că Margaret „Grette” Steffin murise.

La scurt timp după plecarea lui Brecht în Statele Unite, extinderea la scară mondială a conflictului dintre puterile Axei și Aliați trage cortina peste cea mai vibrantă perioadă a teatrului european din secolul al XX-lea.

Referințe bibliografice:

1. BENJAMIN, Walter (1998) *Understanding Brecht*, Verso, London – New York, translated by Anna Bostock, introduction by Stanley Mitchell
2. BRECHT, Bertolt (1980) *Jurnal de lucru 1938-1955*, selecție și traducere de Margarete Vegh, *Secolul 20*, octombrie-decembrie/1980
3. BRECHT, Bertolt (1972) *Scrieri despre teatru*, trad. Corina Jiva și Nicolae Dragoș, Ed. Univers, București
4. BROOK, Peter (1995) *The Empty Space*, Touchstone, New York
5. CLAYTON, Douglas (1993) *Pierrot in Petrograd*, McGill Queens University Press
6. EDDERSHAW, Margaret (1996) *Performing Brecht – Forty years of British performances*, Routledge
7. MEDVEDEV, Alexandrovich Roy, SHRIVER, George (1989) *Let History Judge – The origins and consequences of Stalinism*, Columbia University Press, New York
8. MEYERHOLD, Vsevolod (2016) *On Theater*, (Edward Braun, Jonathan Pitches, ed.), Methuen Drama
9. MITTER, Shomit (1992) *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, Routledge, London and New York
10. POE, Edgar, Allan (1990) *Prăbușirea casei Usher – Schițe, Nuvele, Povestiri*, ediție îngrijită, prefată, note și comentarii de Liviu Cotrău, Ed. Univers, București
11. TONITZA-IORDACHE, Mihaela, BANU, George (coord.) (2004) *Arta Teatrului*, Ed. Nemira, București

Referințe online (accesate sept. 2020):

1. EATON, Katherine (1977) „Brecht’s Contacts with the Theater of Meyerhold”, *Comparative Drama*, Vol. 11, No. 1 (Spring 1977), p. 3-21, <https://www.jstor.org/stable/41152735>
2. INGRAM, Susan (2002) „The Writings of Asja Lăcis”, *New German Critique*, (86), 159, p. 159-76, 2002, Duke University Press <https://www.jstor.org/stable/3115205?seq=1>

3. LĂCIS, Anna, BENJAMIN, Walter, Signals from another world: Proletarian Theater as a Site for Education, https://www.documenta14.de/en/south/25225_signals_from_another_world_proletarian_theater_as_a_site_for_education_texts_by_asja_la_cis_and_walter_benjamin_with_an_introduction_by_andris_brinkmanis
4. YURCHAK, Alexei (2015) „Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty”, *Representations*, 1 (129), February 2015, https://www.researchgate.net/publication/281662467_Bodies_of_Lenin_The_hidden_science_of_communist_sovereignty
5. LUKACS, Georg, *On Bertolt Brecht*, <https://newleftreview.org/issues/I110/articles/georg-lukacs-on-bertolt-brecht>

Filmografie:

Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt, r. Slatan Dudov, Germania, 1932

Radu Crăciun este absolvent al Școlii doctorale a UNATC „I.L. Caragiale” în 2019, susținându-și teza de doctorat cu titlul „Călătoria nebunului”, sub îndrumarea prof. univ. dr. Cristian Pepino. A lucrat ca asistent al prof. univ. dr. Mihai-Gruia Sandu și al conf. univ. dr. Ioan Brancu. Alături de prof. univ. dr. Mihai-Gruia Sandu și studenții promoției Master Arta Actorului 2016, a contribuit la realizarea spectacolului „3 (Trei) Farse cu Pantalone”, laureat cu Premiul Special al Juriului în cadrul Galei Absolvenților UNATC 2016. Un colaj realizat din fragmente ale examenului de Commedia dell' arte, coordonat de prof. univ. dr. Mihai-Gruia Sandu și de Radu Crăciun în calitate de asistent, susținut de masteranzii-actori din promoția 2017, câștigă Premiul special al juriului pentru cel mai bun spectacol în cadrul festivalului Serile Teatrului Studențesc. În cadrul Atelierului de Creație al studenților de la secția Păpuși – Marionete anul al III-lea Licență, promoția 2015, Radu Crăciun conduce atelierul de Arta Clovnului de Teatru. Fragmente din scenele lucrate pe durata atelierului sunt prezentate la Festivalul de Comedie de la Galați sub forma unui spectacol, decernat, la rândul lui, cu premiul pentru debut. Joacă diverse roluri în teatru și film, dintre care cel mai notabil este rolul „Ilie” din filmul *Dormi?/Trezește-te!* (2012), r. Andrei Ștefănescu.

Radu Crăciun is a PhD graduate of the „I.L. Caragiale” National University of Theatre and Film since December 2019, when he defended his PhD thesis, „The Fool's Journey”, supervised by Prof. PhD Cristian Pepino. As a PhD candidate he was an assistant to Prof. PhD Mihai-Gruia Sandu and also to assoc. PhD Ioan Brancu. He contributed, alongside Mihai-Gruia Sandu and the Master students from the class of 2016 to the performance „3 (Three) Farces Concerning Pantaloon”, awarded with the Special Jury Prize at the Graduate Gala of UNATC in 2016. A performance consisting of excerpts taken out of the Commedia dell' Arte Masterclass coordinated by Prof. PhD Mihai-Gruia Sandu and assisted by Radu Crăciun, held with the Master students from the graduate class of 2017 won the Special Jury Prize of the Student Theater Nights. He held a Theater Clown Art workshop with the Puppeteering Department students from the final Bachelor year, class of 2015, under the supervision of assoc. PhD Ioan Brancu. The resulting performance was presented at the Comedy Festival in Galați and was awarded with the prize for Best Debuting Performance. Played various roles in theater and film, among which, so far the most notable is the role „Ilie” in „Sleep? Awake!”, d. Andrei Ștefănescu, 2012.