

Caracterul problematologic al teatrului brechtian. Studiu de caz – *Anna Fierling și copiii ei*

Abstract. The evolution of rhetoric, starting with Aristotle and continued later with Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, Michel Meyer, showed that in a discourse it is not enough to use logical arguments. We know that when we try to persuade and seduce, we usually don't get to the people through rational means. In order to tell our truths, we use explanations and we give examples from our own experience. Theatre, through rhetorical discourse, constitutes a perfect mode to share subjective truths, because each play is the interpretation of an author. The rhetorical discourse not only shares subjective truths, but also provides some answers to important questions. This article focuses on the play *Anna Fierling and Her Children*, according with the view of Michel Meyer about rhetoric. Which are the relevant questions that the play brings out and, more importantly, the answers gave by the characters have a problematological aspect?

Keywords: rhetoric, Bertolt Brecht, theatre, problematology, Michel Meyer

În sfera retoricii și filosofiei actuale, ideile lui Michel Meyer sunt nu doar cunoscute, ci și reinterpretate/revalorificate în felurite contexte, pe măsură ce conceptul de *problematologie* își găsește aplicabilitatea și în spațiul academic românesc, uneori în chipuri dintre cele mai diverse. Atât în *Of Problematology: Philosophy, Science and Language* (1995), cât și în *Principia Rhetorica: Teoria Generală a Argumentării* (2011), Michel Meyer avansează ideea conform căreia latura umană și, implicit tot ce săvârșește ea, stă sub auspiciul ridicării unei probleme. Astfel, eforturile oamenilor sunt mereu îndreptate spre soluționarea problemelor care se ivesc (ori pe care ei înșiși le iscă). Atunci când o problemă își găsește rezolvare, circuitul problematologic se închide, în vreme ce unele răspunsuri nasc, în mod aparent paradoxal, alte întrebări. Spunem, în acest

* Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași.

caz, că există o *diferență problematologică* între întrebare și răspunsul primit (Sălăvăstru 2010).

Din punct de vedere istoric, retorica pare să urmărească travaliul ființei omenești care recalculază lumea care o înconjoară, nu doar mânată de stringența adaptării fără de care nu ar putea supraviețui, ci și pentru că fără a stăpâni intelectual, atât cât îi este permis, lumea în care trăiește, ea devine nulă în planul ideilor. Și dacă acceptăm că fiecare domeniu al cunoașterii poartă germeii încercărilor omenești, putem observa mai lesne deschiderea conceptului de problematologie care poate deveni legitim în orice context. Mă opresc la această înțelegere, poate precară pentru amplitudinea viziunii autorului, încercând să schițez în acest articol un caz aparte, teatrul, în cadrul căruia caracterul problematologic poate fi dibuit.

Michel Meyer a analizat deja domeniului teatrului, în lucrarea *Comicul și tragicul – perspectivă asupra teatrului și a istoriei sale* (2006), în cadrul căreia, pe lângă sublinierile filosofice asupra temeiurilor existenței teatrului, autorul avansează una dintre ideile care mă călăuzesc în studiul retoricii teatrului. Așadar, printre altele, acesta afirmă că teatrul evoluează, influențat fiind de „accelerarea istoriei”.

Teatrul s-a născut și s-a schimbat mereu în cadrul unei societăți care avea, bineînțeles, însemnele istoriei pe care o trăia. În acest fel, de la lumea zeilor, până la lumea mășcăricilor, a oamenilor simpli, și a războaielor, teatrul le-a cunoscut pe toate ca un martor, încercând nu doar să rămână relevant pentru vremurile culturale, sociale și politice, ci și să fie distinct și unic. Așa cum se întâmplă adesea, în toate domeniile, și în teatru, poate mai pregnant decât în alte cazuri, se caută mereu forma artistică cea mai potrivită pentru a spune *adevărul*. Dincolo de forma artistică (care face legătura cu anumite tehnici teatrale ori curente artistice), îndreptându-ne spre discursul teatral, putem (re)găsi și anumite instanțe ale retoricii, fie din perspectiva unei noi argumentări (Jamison 1991), fie din perspectiva punerii în act a discursului, actorul fiind văzut drept un altfel de orator, tematică pe care o ignorăm în cadrul acestui articol, concentrându-ne asupra primeia.

Prin intermediul limbajului și, implicit, al discursului teatral, oamenii ridică probleme și caută un răspuns (Jamison 1991, 60), sprijinindu-se nu neapărat pe adevărurile *raționale*, vitale retoricii timpurii, ci mai degrabă pe adevăruri subiective (opinii, interpretări, înțelegeri afective ale unui mesaj), reiterând ceea ce s-a dezbătut deja. Aceasta pare să fie și miza viziunii lui Michel Meyer. Întorcându-ne la întrebări, le chestionăm și pe acestea, încercând să vedem dacă nu cumva

sunt ilegite și nepotrivite, ca abia mai apoi, să analizăm răspunsurile și să încercăm să vedem, într-un anumit punct, dacă avem și alte căi de interpretare.

Oricât de simplu ar părea la prima vedere, viziunea autorului este curajoasă. Numai gândul că există o posibilitate ca, în chestiunile importante ale existenței noastre, să nu fi adresat întrebările corecte este, cel puțin din punct de vedere filosofic, înfricoșător. Dacă insistăm și mai mult asupra acestei viziuni, vedem că interogația însăși, aruncată asupra oricărei chestiuni, ridică o întrebare (o nesiguranță) în sine (Meyer; Cushman 1982). Este sau nu teatrul brechtian relevant? Această întrebare, de exemplu, ridică prin natura ei o problemă, pentru că supune dezbaterii ideea de relevanță a operei unui autor. Dar este această întrebare legitimă? Într-o confruntare argumentativă imaginară, se poate susține că poate teatrul brechtian nu mai este actual astăzi, dar a fost în epoca sa și nu este exclus să redevină relevant în viitor. Așa cum se poate discuta la infinit ce înseamnă teatru relevant pentru un interlocutor ori altul, tocmai pentru că „relevanța” unei opere literare se decide, cu mici excepții, pornind de la adevăruri subiective.

În acest articol, mă voi raporta mai abitir la prezența interogațiilor în cadrul unui discurs teatral, găsirea unor răspunsuri care să suporte o diferență majoră față de întrebarea adresată și, mai mult decât atât, prezența unor răspunsuri care nasc alte întrebări. Deși, putem considera că acest ultim fapt este o regresie, *ad infinitum*, fără să mai fim capabili vreodată de a găsi adevăruri solide, puternice, cu mare putere de convingere pentru un public cât mai larg, chestionarea repetată oferă posibilitatea unei noi interpretări.

Pentru analiza succintă de față aleg una dintre piesele lui Bertolt Brecht, *Anna Fierling și copiii ei (Mutter Courage)*, scrisă de Brecht în 1939 și jucată reprezentativ mai târziu, în montarea lui Brecht însuși și Erich Engel, cu *Anna Fierling* jucată de Helene Weigel. Această punere în scenă va fi și temeiul înființării Berliner Ensemble. Atunci când se vorbește despre teatrul lui Brecht, se folosesc termeni precum „epic” sau „distanțare brechtiană”, deoarece concepțiile teatrale ale acestuia, printre altele, mizează pe o raportare rațională și încercare de înțelegere a lucrurilor întâmplare pe scenă, tocmai pentru că societatea își dezvoltă anumite mecanisme, în fața cărora oamenii trebuie să se adapteze/supună, cu propriile adevăruri. Adevăruri proprii care, bineînțeles, nu ajung la o simbioză cu adevărurile factorilor superiori, cei care descriu treptele superioare ale societății.

Cred că *Anna Fierling și copiii ei* are un pronunțat caracter problematologic, deși nu valorifică adresarea întrebărilor într-o formă directă. La o primă vedere, piesa este clădită în jurul unui temei *social* și *politic*; nu de puține ori piesa este interpretată ca fiind un manifest împotriva războiului. Cred însă, că piesa adâncește și mai mult împotrivirea, pentru că se pare că se rediscută unele aspecte ale existenței umane, ca și cum autorul ar merge înapoi, în regres, punându-și personajele, nu doar să vadă lumea în care sunt aruncate să trăiască, ci și *rațiunile* care le conduc în deciziile luate.

Din punct de vedere retoric, în foarte multe pasaje, piesa este o dispută argumentativă, pentru că interlocutorii găsesc *argumente* pentru a-și exprima poziția față de un lucru sau altul, într-o încercare grăbită de a găsi o justificare pentru situațiile prin care trec. Cum piesa are la bază o temă fructuoasă, atât din punct de vedere retoric, cât, mai ales, artistic, războiul, confruntarea argumentativă nu mai face apel doar la rațiune, ci populează discursul retoric cu adevărurile proprii ale personajelor, arătând dezechilibrul unei lumi care nu mai crede în ierarhie, în putere, *binele celorlalți* sau *binele tuturor*.

Din punct de vedere al caracterului problematologic, consider că primul act este grăitor, tocmai pentru că, prin intermediul *Recrutorului* și al *Plutonierului*, se rediscută problematica războiului într-un fel nebănuit. Este sau nu este bun războiul? La această întrebare, în linii mari, de-a lungul istoriei s-a răspuns plecând de la două considerente ce nu pot fi niciodată cântărite destul. Pe de o parte, este vorba despre necesitatea popoarelor de a-și apăra teritoriile/interesele, deși nu întotdeauna dorința de a avea mai mult poate fi justificată. Pe celălalt talger se află certitudinea că războiul este o față a ororilor de care oamenii pot fi capabili. Și, din nefericire, nu putem contesta acest adevăr, mărturie fiind dovezile istorice care atestă ceea ce războaiele au adus omenirii ori, mai acurat exprimat, ce i-au luat omenirii de-a lungul timpului.

Recrutorul și *Plutonierul* însă, două personaje ce simbolizează puterea structurilor sociale înalte, deși la rândul lor răspund directivelor celor mai puternici decât ei, văd războiul nu doar ca pe ceva benefic, ci și ca pe singura modalitate de a stabili o ordine, de a mobiliza oamenii, făcându-ne să credem faptul că, cel puțin în accepția lor, individul este depersonalizat în societatea contemporană. Individul nu mai are stăpânire asupra sa, trebuind să servească un zeu mai puternic decât zeii antichității, și anume mașinăria puternică, de neînțeles și, implicit, de neînving, a societății.

În *Anna Fierling și copiii ei*, individul este aruncat în contextul istoric al istoriei și redus la un simplu număr. Un trup care poate lupta,

poate îngriji răniții și astfel să-și „servească țara”. Deși *Recrutorul* și *Plutonierul* nu stau niciodată în prima linie, sunt dezamăgiți de oamenii care nu vor să se înroleze în război, neînțelegând că e o *luptă sfântă*. Vechile răspunsuri la întrebări nu mai funcționează și aici cred că putem găsi o punte de legătură cu viziunea lui Michel Meyer. Individul își dă seama că nu poate fi o *luptă sfântă* cea în cadrul căreia îi ucizi pe alții, așa cum nici eroismul nu înseamnă nimic, dacă ești ucis pe câmpul de luptă la 20 de ani ori mai puțin.

Viziunea *Recruturului* și *Plutonierului* asupra războiului este cu atât mai curajoasă, cu cât nu răspunde la întrebarea „Este sau nu bun războiul”, ci naște alte întrebări. Printre altele, *Plutonierul* spune:

„Se vede că pe-aici n-a mai fost de multă vreme război. Păi, din ce să se nască atunci o morală, te întreb? Pacea înseamnă dezordine, numai războiul aduce rânduială. Prea huzurește lumea când e pace. Cine vrea face ce-i place... Fiecare se îndoapă cum pofteste [...] Nimeni nu știe câți tineri și câți cai sănătoși sînt în orașul ăsta – n-au fost niciodată numărați. Am cutreierat ținuturi pe unde poate că de șaptezeci de ani nu mai fusese război. Ei bine, oamenii n-aveau nici un fel de nume și nici nu știau cum îi cheamă. Numai în război se țin liste și registre în regulă: [...] fiindcă se știe: război fără rânduială nu se poate” (1967, 110).

Dacă urmărim acest pasaj, din care am înlăturat voit câteva propoziții care nu împiedică înțelegerea fragmentului în scopul urmărit de acest articol, *Plutonierul* își susține punctul de vedere prin invocarea unor temeuri. Pentru el, războiul înseamnă rânduială, plecând de la niște fapte pe care nu pot fi contestate de *Recrutorul*. Căci, într-adevăr, războiul presupune o anume atenție sporită asupra tuturor resurselor care trebuie folosite. Viziunea lui se află sub aspiciul schematizării discursive, deoarece înlătură voit alte adevăruri ale războiului, care i-ar șubrezi eșafodajul argumentativ. Cum nu aduce în atenție că această *rânduială* a războiului se soldează, fără excepție, cu moartea unui număr însemnat de oameni, cu folosirea tuturor resurselor, lucru care pricinuieste populației un trai greu, receptorul poate fi tentat să se lase persuadat.

Deși încearcă să-și susțină părerea cu anumite *temeuri*, pledoaria sa de susținere a războiului aduce în atenție propoziții care joacă rolul de teze pentru care trebuie căutate alte argumente. Cu alte cuvinte, răspunsul său ridică alte întrebări. Ce fel de morală poate naște războiul? Cum definim pacea și cum definim războiul, cum definim dezordinea din timpul păcii și ordinea din timpul războiului? De ce trebuie numărați tinerii și caii sănătoși, dacă sunt trimiși să moară pe front? Războiul este al tinerilor? Războiul este al societății în ansamblu, până la ultimul individ al său, sau este al unor structuri ale puterii superioare? Acestea

sunt doar câteva dintre întrebările pe care fragmentul adus în atenție le (poate) naște.

Plutonierul își continuă pledoaria și mai îndrăzneț, prezântând războiul ca pe o binefacere: „Ca orice binefacere, războiul nu e ușor la început. Când începe, greul îl mai oprești, deși oamenii se tem de pace ca la zaruri de sfârșitul jocului, fiindcă trebuie să socotească ce-au pierdut. Numai la început îi sperie războiul. E o noutate prea mare pentru ei.” (1967, 110). Dincolo de faptul că *Plutonierul* uzează niște argumente aparente (căci nu-i destul ca oamenii să se obișnuiască cu un lucru rău pentru a-l considera o binefacere, doar pentru că învață să supraviețuiască, așa cum nu e suficient ca un lucru să fie considerat benefic ori altminteri plecând de la caracterul său de noutate), ne îndreaptă înțelegerea spre o altă problemă care se ivește. Nu cumva războiul este al societății văzută ca ceva nedeslușit, ale cărei structuri organizatorice sunt de neînțeles? Și dacă este așa, de ce trebuie indivizii, luați separat, cu viețile și năzuințele lor, să se obișnuiască cu războiul? Și nu doar să se obișnuiască, ci să-l și trăiască?

Trecând de la *Plutonier* și *Recrutor* la celelalte personaje și la înțelesul piesei în întregime sa, merită să acordăm atenție personajului principal, *Anna Fierling*. *Anna* sau „Mutter Courage” are trei copii, *Eiliff*, fiul cel mare, *Schweizerkas*, fiul mic, și *Katrin*, fiica ei. *Anna Fierling* trăiește, așa cum vom fi tentați să credem pe parcursul piesei, pe spezele războiului, deoarece comerțul ei este strâns legat de acesta. Câtă vreme războiul continuă, *Anna Fierling* poate merge din loc în loc cu a ei căruță, să vândă pâine, rachiu, cămăși, bocanci și tot ceea ce le mai este util oamenilor în război.

Deși își va pierde toții copiii în război, *Anna Fierling* va rămâne fidelă căruței și comerțului, adaptându-se în funcție de contextele apărute. Este atât de simplu să o considerăm insensibilă pe *Anna Fierling*, dar la o privire mai atentă, ea face tot posibilul să îi țină pe *Eiliff* și *Schweizerkas* lângă ea, să nu îi lase să se înroleze, iar de fiica ei mută, *Katrin*, are grijă mereu. Acțiunea piesei relevă tocmai puterea războiului de a distruge și de a-i afecta pe cei nevinovați; pe oamenii simpli care nu au niciun amestec în război, în fond, și despre care află abia când trebuie să lupte și să moară pentru el, pentru că așa trebuie, pentru vreo *luptă sfântă* sau alte interese naționale.

Când *Plutonierul* și *Recrutorul* încearcă să-l convingă pe *Eiliff* să se înroleze, într-un schimb de replici, autorul relevă o altă perspectivă asupra problematicii războiului:

„Plutonierul: (*Către Anna*.) Și tu ce ai cu armata? N-a fost și tat-su soldat? Și a murit ca un viteaz, n-ai spus-o tu?”

Anna: A murit, și atîta tot. (*Arătîndu-l pe Eiliff*.) E un copil. Vă știu eu, vreți să mi-l duceți la măcel, ca să căpătați cinci fiorini pe el.

Recrutorul: Deocamdată capătă el un chipiu frumos și o pereche de cizme de alea cu carîmbul întors” (1967, 115).

Dacă până acum, la întrebarea legată de eroism, istoria încerca să răspundă în așa fel încât tinerii să fie încurajați să se înroleze și să simtă mândri pentru că luptă, răspunsul tăios la mamei lui *Eiliff* dărîmă fastuozitatea pusă peste morțile unor tineri. În ciuda oricărei recunoașteri postume, soldatul trebuie să ucidă, mereu cu teamă că el însuși va muri și, dacă nu are noroc, va fi considerat un erou. Pentru cine este erou, dacă nu mai există?

Înverșunarea *Annei Fierling* împotriva războiului se va vedea pe parcursul întregii piese, dar în ciuda aparentei sale lipse de sensibilitate, vede războiul cu claritate și îi oferă cititorului șansa să cugete/să mediteze asupra răspunsurilor oferite până atunci însemnătății războiului. Când îl reîntâlnește pe *Eiliff*, alături de căpitan, ascultă discuția dintre cei doi, iar mai apoi între ea și bucătar are loc o dispută. Răspunsurile mamei sunt nu doar pline de durerea de a-și vedea copiii luați în război, ci și de înțelepciunea femeii care a văzut toate fețele războiului și știe câte atrocități comite societatea, deși ar putea să le evite. Referindu-se la căpitanul lui *Eiliff*, îl învinuiește pentru faptul că nu are un plan de atac care să-i ferească oamenii de primejdii și că nepriceperea lui este atât de mare, încât îi încurcă pe soldați ori îi forțează să facă eforturi nesăbuite.

„Dacă s-ar pricepe să alcătuiască un plac de luptă, n-ar avea nevoie de viteji, i-ar fi ajuns soldații de rînd” (1967, 126), spune ea, reliefînd o altă problemă ridicată de subiectul războiului. Are nevoie războiul de viteji și eroi sau de soldați obișnuiți care să se poată întoarce la familiile lor și să nu fie măcelăriți chiar din primele zile?

Șirul gândurilor *Annei Fierling* capătă o profunzime și mai mare:

„Dacă un general e un prost, își vîră oamenii într-o fundătură din care le trebuie multă vitejie ca să scape. Dacă șeful e zgîrcit și se calicește la numărul oamenilor recrutați, ar trebui ca soldații lui să aibă puteri de uriaș, de la cel dintîi pînă la cel din urmă. Dacă e un bezmetic și nu-i pasă, soldații trebuie să-i fie isteți ca șerpîi. Dacă-i copleșește cu datorii și porunci, numai împrejurarea că-i sînt credincioși îi mai ține. Toate astea sînt virtuți, și nu are trebuință de ele o țară bine orînduită și cu șefi înzestrați. Într-o țară bună sînt de ajuns și însușirile mijlocii. Ai voie să fii și tâmpit și laș dacă vrei” (1967, 126-127).

Pledoaria *Annei Fierling* împotriva războiului pleacă de la reinterpretarea unui răspuns pe care tot istoria l-a dat de-a lungul timpului,

vizavi de ceea ce un soldat ar trebui să fie. În vremea războiului, societatea își dă seama că are nevoie de eroi și îi caută peste tot. *Anna Fierling* consideră însă, că oamenii au dreptul să fie și lași, așa cum este firesc, așa cum se întâmplă în realitate, că nu au cum să fie toți iscusiți și gata să moară, ci că tot cei superiori trebuie să aibă grijă ca ei să facă față războiului.

Plecând de la întrebarea indirectă dacă generalul lui *Eiliff* este *bun* sau *prost*, răspunsul *Annei Fierling* ascunde în el o diferență problematologică. Răspunsul nu este totuna cu întrebarea, lămurind clar, prin explicații simple, de ce căpitanul lui *Eiliff* nu este unul bun.

Atât *Schweizerkas* cât și *Kattrin* mor pe nedrept, dar, spre final, vreau să ne îndreptăm atenția asupra personajului *Eiliff*, prin intermediul căruia consider că se repune în discuție una dintre cele mai caracteristice întrebări legate de război. Ce înseamnă dreptatea în vremea războiului? Nu este ea cumva făurită pe măsura a ceea ce un popor sau altul vrea pentru sine? Pentru un popor este drept să ucidă alți oameni, apărându-și țara, iar acest lucru se întâmplă în toate taberele implicate într-un război. Pentru învingători este drept să se bucure de victorie, deși își nimicesc o bună parte a propriului popor și a învinșilor. Însă, la întrebarea ce este dreptatea în vremea războiului și după sfârșirea acestuia, se oferă răspunsuri contradictorii chiar în cadrul aceluiași popor. Nu cumva, definiția dreptății în funcție de câte un context favorabil sau dimpotrivă poziției pe care o adoptăm, este o problemă, atât din punct de vedere filosofic, cât și retoric?

În vremea războiului, *Eiliff* omoară țărani pentru a le putea fura vitele și astfel asigură carne proaspătă pentru masa căpitanului. Aflând despre eroismul lui *Eiliff*, căpitanul îl invită să mănânce alături de el, spunându-i că apreciază soldații viteji precum el și că-i iubește (1967, 126). Încurajat de aprecierea căpitanului, *Eiliff* continuă să fie *viteaz* în aceeași manieră. Pacea se instalează, el nu află și ucide țărani în continuare pentru a le lua vitele. Este prins și executat pentru același lucru pentru care, în vremea războiului, era considerat un viteaz.

Plecând de la ideea de *interogativitate* radicală a lui Michel Meyer, trebuie să chestionăm însăși întrebarea *Ce este dreptatea în vremea războiului?*, pentru a vedea dacă nu cumva dreptatea trebuie să fie aceeași și în vreme de pace, și în vreme de război. Prin ce rațiuni stabilește societatea ceea ce este drept în război, răsplătind aceste lucruri cu recunoașterea eroismului, de vreme ce pe timpul păcii sunt considerate niște crime?

Întreaga piesă gravitează în jurul ideii de război, repunându-se în discuție anumite răspunsuri pe care istoria le-a oferit deja. Se dezbat din nou conceptele de eroism, dreptate, accentul căzând asupra încercării

personajelor de a afla un alt răspuns la întrebările. La aceste întrebri și alții au răspuns, dar personajele trebuie să trăiască *acum* și să îndure consecințele.

Bineînțeles, piesa are înțelesuri artistice mult mai valoroase în comparație cu sublinierile retorice ale acestui articol. Discursul teatral rămâne însă, din multe puncte de vedere, interesant pentru retorică, tocmai pentru că nu înfățișează doar caractere și nu se folosește doar de aceleași instrumente (limbaj: figuri retorice, argumente), ci și pentru că, așa cum este cazul piesei *Anna Fierling și copiii ei*, poate releva instanțe ale retoricii târzii. Și prin retorică târzie, mă refer la îndepărtarea de caracterul rațional (prin intermediul convingerii posibile cu ajutorul demonstrației), la retorica punând accent pe emoții și adevăruri subiective (Perelman și Olbrechts-Tyteca 2012), cât și la ideea de caracter problematologic.

Anna Fierling și copiii ei repune în discuție războiul, oferind alte răspunsuri la întrebări care au traversat istoria. Dacă ne-am gândi la *argumentarea prin sacrificiu* (Perelman și Olbrechts-Tyteca 2012, 304-314), toate personajele piesei, odată angrenate în război, sunt forțate să aleagă eforturile pe care le vor săvârși pentru a purta această *luptă sfântă* sub care întotdeauna se ascund ororile morții și suferinței. Războiul este un mijloc sau un scop? Nu trebuie oare ca societatea să prospere fără a ajunge la război și a supune individul la o moarte *eroică*?

Piesa ne edifică și în acest sens. Se pare că, în ciuda tuturor înțelegerilor și, implicit, tuturor răspunsurilor, războiul rămâne același, un mijloc prin care, mai devreme sau mai târziu, se atinge sau se pierde un scop, cu prețul morții unor oameni. Războiul, sub orice formă, va rămâne o mare întrebare a existenței omenești. Istoria va păstra răspunsurile găsite. Răspunsul lui Brecht, prin *Anna Fierling și copiii ei*, merită aflat. Dacă nu din punct de vedere retoric, cel puțin din punct de vedere literar/teatral.

Referințe

- BRECHT, Bertolt. 1967. *Opera de trei parale* București: Editura pentru literatură.
- JAMISON, I. David. 1991. „Michel Meyer’s Philosophy of Problematology: Toward a New Theory of Argument”. *Argumentation* 5: 57-68. Kluwer Academic Publishers, Netherlands.
- MEYER, Michel. 2006. *Comicul și tragicul – perspectivă asupra teatrului și a istoriei sale*, traducere Raluca Bourceanu, studiu introductiv de Constantin Sălăvăstru. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- MEYER, Michel, CUSHMAN, L. Marlene. 1982. „Argumentation in the Light of a Theory of Questioning”, *Philosophy & Rhetoric* 5 (2).

-
- MEYER, Michel. 1995. *Of Problematology: Philosophy, Science and Language*, London: The University of Chicago Press.
- MEYER, Michel. 2011. *Principia Rhetorica: Teoria Generală a Argumentării*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- PERELMAN, Chaim, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. 2012. *Tratat de argumentare. Noua retorică*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan-Cuza”.
- SĂLĂVĂSTRU, Constantin. 2010. *Mic tratat de oratorie*, ediția a doua. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

