

TEATRUL POLITIC – O PRIVIRE ASUPRA SECOLULUI XX ȘI O PERSPECTIVĂ PENTRU VIITOR

POLITICAL THEATER – A LOOK AT THE 20TH CENTURY AND A PERSPECTIVE FOR THE FUTURE

SVETLANA TÂRȚĂU¹

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.9:32

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.13>

Asociind teatrul de idei cu teatrul politic, voi susține că acesta din urmă este astăzi un exemplu valabil, în continuu proces de dezvoltare. Teatrul, din timpul apariției sale în Grecia Antică, a fost un mijloc de formare a unor definiții ale valorilor sociale, morale, spirituale etc. În consecință, teatrul de idei & teatrul politic, care în interacțiunea/comunicarea cu publicul se bazează pe aceleași principii aristotelice, creează, cu bună știință sau fără să vrea, orientările valorice ale societății, adică formează o idee despre bine și rău. Orice artist creator al teatrului politic devine, vrând-nevrând, brechtian. Englezul Peter Brook, punând în scenă *Marat/Sade* de Peter Weiss, folosește, practic, aceleași tehnici: song-uri, expresionism, structura cântec-cabaret. În același timp, cântecele nu dezvăluie caracterul personajelor, ci oferă, mai degrabă, un comentariu asupra acțiunii în desfășurare – aceasta este o diferență foarte importantă între un cabaret politic și un muzical sau operetă. Este adevărat că discuția la care aș dori să supun fenomenul de teatru politic vizează, în primul rând, „o privire, în acest sens, asupra secolului XX și o perspectivă pentru viitor”, care a implicat puternic teatrul politic „în jocurile politice”, de ieri, de azi și, poate, chiar de mâine.

Cuvinte-cheie: teatru politic, teatru brechtian, formator de idei, estetica șocului, disconfortul spectatorului

Associating the theatre of ideas with the political theatre, I will argue that the latter is today a valid example, in a continuous process of development. Theatre, since its emergence in Ancient Greece, has been a means of forming some definitions of social, moral, spiritual values, etc. Consequently, the theatre of ideas and the political theatre, which rely on the same Aristotelian principles in their interaction/communication with the audience, consciously or unconsciously create the value orientations of society, that is, they shape an idea of good and evil. Any artist, creator of political theatre, whether, he likes it or not, becomes a Brechtian. The Englishman Peter Brook, staging “Marat/Sade” by Peter Weiss, practically uses the same techniques: songs, expressionism, song-cabaret structure. At the same time, the songs do not reveal the characters’ traits but rather provide a commentary on the ongoing action – this is a very important difference between political cabaret and a musical or operetta. Action – this is a very important difference between a political cabaret and a musical or operetta. It is true that the discussion I would like to submit to the phenomenon of political theater primarily aims at „a look at the 20th century in this sense and a perspective for the future”, which strongly involved the political theater „in the political games”, of yesterday, today and perhaps even tomorrow.

Keywords: political theatre, Brechtian theatre, idea-former, aesthetics of shock, spectator discomfort

Introducere

Înainte de a ne întreba ce perspective există astăzi pentru un „teatru politic”, în primul rând, este necesar să ne întrebăm, preliminar, ce ar trebui să înțelegem prin această expresie, mult mai problematică și complexă decât ceea ce poate să pară la prima vedere. Este oare teatrul politic un „teatru ideologic”, adică un teatru care propune/impune idei și mesaje bazate pe o ideologie sau viziune foarte specifică asupra lumii? Sau este un teatru care, dimpotrivă, nu vrea să propună/impună idei, ci, mai degrabă, încearcă să le inspire; un teatru care nu propune o modalitate de a gândi, dar ne împinge să gândim, să reactivăm gândirea?

¹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

Este interesant de menționat faptul că aceste probleme fundamentale s-au aflat în centrul atenției celor mai de vază întemeietori și realizatori ai teatrului politic din secolul XX – de la Eisenstein la Meyerhold și Brecht, care au revoluționat cinematografia și teatrul prin teoria montajului, în care omul de teatru se dorea a fi formator de idei și opinii asupra proceselor care dominau societatea.

Referitor la perspectivele pentru viitor, vom constata ideea creării disconfortului spectatorului – o caracteristică-cheie a esteticii brechtienne, împrumutată nu numai de teatrul politic modern, ci și de întreg teatrul, în general. Aceasta ar putea fi estetica șocului, inhibiția meditativă a vorbirii, complexitatea deliberată a textului scenic. În teatrul modern acest disconfort este prezent aproape întotdeauna. Un teatru confortabil, în care să stai liniștit și să te bucuri de spectacolul artiștilor, este deja divertisment. Arta pune, continuu, privitorul într-o poziție inconfortabilă, cerându-i să lucreze cu mintea și sufletul.

Diversitatea modalităților de a face teatru politic

Dacă aruncăm o privire asupra secolului XX, putem identifica cel puțin trei modalități principale de teatru politic, care nu sunt neapărat consecutive, din punct de vedere cronologic, și care nici măcar nu se exclud în mod rigid unele pe altele. În primul rând, avem un teatru cu conținut politic și/sau cu scopuri ideologice explicite: mă gândesc aici la teatrul politic clasic al lui Piscator și Brecht. Teatrul brechtian este un tip de teatru cu o complexitate aparte, deghizat sub o simplitate exterioară sau sub o formă simplă. „El își propune să distrugă percepția teatrului ca o artă a plăcerii – chiar și una extrem de spirituală; el pune întotdeauna spectatorul într-o poziție neconfortabilă, provocându-i disconfortul cu dileme morale ambigue, distincții neclare între adevăr și minciună” [1]. La fel se întâmplă și în textele *Investigarea și Cantata marionetei lusitanilor*, *Noapte cu musafiri* de Peter Weiss, în *US* de Peter Brook și la multe alte spectacole angajate politic, produse de ambele maluri ale Atlanticului din jurul anilor '68.

Orice artist creator al teatrului politic devine, vrând-nevrând, brechtian. Englezul Peter Brook, punând în scenă *Marat/Sade* de Peter Weiss, folosește, practic, aceleași tehnici: song-uri, expresionism, structură cântec-cabaret. În același timp, cântecele nu dezvăluie caracterul personajelor, ci oferă, mai degrabă, un comentariu asupra acțiunii în desfășurare – aceasta este o diferență foarte importantă între un cabaret politic și un muzical sau operetă.

În Franța, Ariane Mnouchkine se remarcă în sfera teatrului politic cu piesa *1789*. Dedicată evenimentelor Marii Revoluții Franceze, piesa este și o regândire a evenimentelor revoluționare din 1968. Sunt rupte tradițiile extremului literar, fixat pe recitarea textului în teatrul francez, în care influența clasicismului este încă foarte puternică. Mnouchkine și artiștii organizează repetiții prin improvizație. Un loc de joacă este o sală de sport în care spectatorul vede simultan din mai multe puncte recuzita și decorațiunile, poate contacta direct cu artiștii și poate fi implicat în interacțiunea interactivă. Această metodă de construire a spațiului distruge ierarhia obișnuită a teatrului clasic.

Este imposibil să faci o conversație despre teatrul politic european fără a menționa numele lui Frank Castorf, reprezentantul teatrului Volksbühne din Berlin, căruia i se atribuie, de obicei, inventarea folosirii cinematografului în producțiile teatrale, și a lui Christoph Marthaler, regizorul piesei *Kill the European. Kil him. Kil him*.

„Sfera teatrală care poate fi anexată sau referită la politică se lărgeste considerabil, atunci când vom include, de exemplu, teatre precum cele ale lui Grotowski, Brook și Barba, pentru modalitățile în care acestea lucrează la transformarea profundă a relației actor-spectator. Această diseminare-dislocare teatrală a *politicii* produce adesea efecte paradoxale” [2 p. 18].

„O altă trăsătură caracteristică a teatrului politic este că acesta este întotdeauna de stânga. Dacă un artist împărtășește opiniile unui politician de dreapta, ceea ce va face nu va fi niciodată teatru politic. Regizorii noștri conservatori nu se angajează în teatrul politic – aceasta este o estetică diferită” [1].

Teatrul Iuri Liubimov este cea mai strălucitoare pagină din istoria teatrului politic rus. Nu este o coincidență faptul că alături de cei patru actori principali de la Teatrul Taganka atârână și un portret al lui Brecht. Și nu întâmplător istoria acestui teatru începe cu *Omul bun din Seciuian*. Toate semnele teatrului politic sunt prezente la Taganka.

Marina Davîdova afirma că „...în spațiul sovietic a existat o trăsătură caracteristică în spațiul teatral: de a vorbi despre un lucru, având în vedere cu totul altul. În condițiile de cenzură era foarte greu ca teatrul să existe ca fenomen politic” [1]. Nu întâmplător, în Germania nazistă, ca și pe vremea lui Stalin, teatrul politic a fost distrus. Chiar și în timpul dezghețului gorbaciovist, prezentarea acestui tip de spectacol, care părea că a devenit posibilă, depindea de „funcționarul” care venea să vadă și să „permită” spectacolul. Un regizor important „brechtian” din Rusia este Konstantin Bogomolov. Performanțele lui par a fi întotdeauna niște înșelăciuni. Este greu să înțelegi cine sunt prietenii tăi și care sunt dușmanii. De exemplu, în *Regele Lear* personajul principal estompează în mod deliberat granița dintre bărbat și femeie, sovietic și fascist, bun și rău, vii și morți. Până și textul lui Nietzsche este împărțit aici în voci diferite, dobândind înțelesuri diametral opuse în textul diferitelor personaje.

Ceea ce este important în spectacolele lui Bogomolov e tocmai această nesfârșită negație a negației. Căci singura valoare a teatrului brechtian și post-brechtian constă în capacitatea unei persoane de a înțelege critic realitatea și de a nu a o accepta sub forma unor reguli și dogme. A trezi o percepție critică a realității în sine este sarcina principală a teatrului politic. Nu pentru a ne spune cum să facem ceea ce trebuie, ci pentru a ne face să gândim.

Și, în sfârșit, există un alt tip de teatru politic, care, plecând de la politică, ajunge la generalizări socio-filosofice și umane profunde. De exemplu, în Uniunea Sovietică acest tip de teatru politic a fost cultivat de maestrul Iuri Liubimov, Robert Sturua și Lev Dodin.

În cadrul școlii sovietice și a școlii succesoare a acesteia, numelor acestor trei maeștri li se datorează fenomenul înfloritor al modernizării interpretării scenice teatrale în spațiul sovietic, când o operă clasică abundă în aluzii moderne, în special, politice. Printre actualii regizori se numără și moștenitorii lor. Granițele unui astfel de teatru politic sunt estompate, nu mai sunt ținute în limitele unui anumit tip de teatru.

Un teatru cu dimensiune politică sau un teatru făcut politic

În aproape toate cazurile poveștile acestui tip de teatru se concentrează asupra începutului unei crize, are o istorie sau cel puțin un fundal de teatru politic, sau de teatru cu dimensiune politică, sau de teatru făcut politic. Să luăm exemplul Arianei Mnouchkine și Théâtre du Soleil, a cărui legătură cu politica datează de ani la rând. Diferența de accentuare depinde de faptul că spectacolele ei sunt preocupate, în principal, de istoria politică traumatizantă a societății (acest lucru este valabil mai ales pentru teatrul din țările post-sovietice) sau de capitalism și de manifestările politice economice și culturale ale capitalismului inuman, fenomen care apare deosebit de pronunțat în Germania, America etc.

Admiterea, recunoașterea și responsabilitatea pentru devastarea istoriei politice declanșează reacțiuni complexe, inclusiv negarea. Ferocitatea lui Bogomolov, de exemplu, este, fără îndoială, o reacție pe deplin conștientă împotriva straturilor guvernatoare de autoprotecție, care au dus în Rusia la o lipsă continuă sau chiar totală a memoriei istorice, în special, în rândul generației mai tinere. De aici și impulsul lui Bogomolov de a „restaure” conștiința istorică, împărtășită, deși în moduri diferite, de Dodin, Volkostrellov, Gremina și dramaturgii și regizorii Teatr.doc, în ansamblu.

Acesta discuție ne duce din nou cu gândul la spectacolul *Regele Lear* (2011) în regia lui Konstantin Bogomolov. Spectacolul este inspirat din textul lui Shakespeare, dar există câteva fragmente din *Zarathustra* de Nietzsche, poveștile lui Varlam Șalamov și poezia lui Paul Celan.

Bogomolov disecă tirania, dorința de putere, corupția politică, depravarea sexuală etc. la un comportament desfigurat, cu o ferocitate nemaipomenită; toți, inclusiv Cordelia, reproduc, ca niște clone, figura dictatorului și maniera vulgara de a vorbi a lui Lear. Faptul că nimeni nu are conștiință sau nu exprimă cea mai mică simpatie, empatie sau remușcare este o reprezentare devastatoare a celui „autism social” la care ne referim, dar și a unei stări sociopate, care, așa cum arată realitatea – vizând trecutul și prezentul Kremlinului, de la Stalin la Putin, este configurată în puterea absolută.

Faptul că o femeie interpretează rolul lui Lear (Rosa Khayullina) la *Teatrul de Artă din Moscova* și, mai presus de toate, că întreaga distribuție este în travesti este un subterfugiu pentru a evita anumite

nume, iar încercarea de a păstra anonimatul este o strategie în acest spectacol pentru a face din ea mai degrabă un caz emblematic decât un caz particular. „Pentru Bogomolov, războiul este, așa cum spune el însuși, *războiul fascismului nostru împotriva fascismului lor*. Ecourile lui Grossman rezonă în această afirmație, fie că este intenționat sau nu. Cu toate acestea, având în vedere referirea lui Bogomolov la fascism, nu există nicio îndoială că spectacolul său implică ideea că noi suntem consecința unei catastrofe politice ulterioare ” [3.al. (30-31)].

Titus Andronicus din 2012 de Jan Klata de la *Teatr Polski din Wrocław*, în colaborare cu *Staatsschauspiel Dresden*, revede al Doilea Război Mondial. Actorii germani joacă rolul romanilor, iar actorii polonezi joacă rolul goților, inversând vechile stereotipuri ale ambelor țări despre cine este civilizat și cine este barbar. În general, piesele lui Shakespeare mărturisesc că *războiul nu poate fi un loc de civilizație*, la fel ca *răzbumarea*, la care se referă *Titus Andronicus*. „Fragmente din *Anatomie Titus Fall of Rome: Ein Shakespearekommentar* de Heiner Müller, permit perspectiva lui Müller asupra puterii – ca forță în care invadatorii devin canibali pe măsură ce distrug populația colonizată” [3. al. 32]. Acesta a fost, pentru Müller, Imperiul Roman în timpul colonizării goților și a Africii. Alegoria cu Germania nazistă este transparentă, dar în loc să fie activată de spectacol, rămâne doar un fel de fundal de informații care ar trebui să fie recunoscute și înțelese de spectatori. Spectacolul este bilingv, în germană și poloneză, ceea ce sugerează că este un dialog – sau ciocnire – între două culturi și/sau o abordare interculturală. Supra-titrările sunt folosite în limba potrivită pentru public.

Începutul secolului XXI a demonstrat o tendință foarte strălucitoare – proiectele create la intersecțiile genurilor, stilurilor și formelor de artă au fost în fruntea gândirii teatrale moderne. Teatrul contemporan, în principiu, nu are dreptul la tabuuri, deoarece este conceput pentru a distruge tocmai aceste tabuuri. Prin urmare, răspunsul este evident – orice formă și gen sunt adecvate pentru teatrul politic. Astfel, creatorii pot folosi pentru declarațiile lor politice: tehnica verbatim, teatrul documentar, tehnici care sunt foarte potrivite în teatrul politic. De exemplu, atunci când există o necesitate urgentă de reforme în țară, este nevoie nu atât de o platformă, cât de o discuție, de o conversație între cetățeni, de o întâlnire, natura teatrului, ca nicio altă formă de artă, fiind potrivită.

Teatrul politic poate să apară doar într-o anumită societate care, la rândul său, este situată într-un anumit timp/spațiu și într-un anumit loc. Rezonanța sa „politică” variază în funcție de grupurile de oameni identificate social la care se adresează. În teatrul politic nu există nimic absolut, universal sau esențial.

A face teatru, ca formă, de a lua poziție, este una dintre acele acțiuni care nu sunt doar încărcate de valori, ci și orientate în sens valoric. La fel și spectatorul care merge la un spectacol, unde urmează să aibă un punct de vedere analitic asupra lui, după vizionare. În același timp, teatrul politic nu este doar o declarație politică, ci este, în mare măsură, și una estetică. Aceasta este o acțiune care oferă publicului careva provocări, îi pune sarcini dificile, nepermițându-i să se relaxeze. Din estetica teatrului politic se nasc fenomene importante ale teatrului modern, chiar dacă nu sunt despre politică sau probleme sociale acute.

O altă întrebare relevantă se referă la tipurile de teatru care intenționează să propună un spectacol cu specific politic. Fiecare tip de teatru, indiferent de procesele sale creative sau de rezultatele artistice pe care le poate obține, se află într-o relație pozitivă/negativă sau într-un mod aproape nedeterminat cu instituții, cu puterea instituțională și este dependent de sprijinul financiar. Această situație impune problema controlului, care depinde de faptul că teatrele A, B și C sunt finanțate de stat, oraș și alte organisme guvernamentale sau din bani și fundații privați. Care sunt condițiile de finanțare? Teatrele care se află într-o relație neloială cu instituțiile oficiale ale statului se caracterizează printr-o lipsă a unei părți bune de finanțare sau beneficiilor care derivă din subvenții. De aceea, în cele mai dese cazuri spectacolul politic este propus de numeroasele teatre mici cunoscute sub numele de „experimental”, „alternativ”, „underground” sau, pur și simplu, „independent”.

Concluzii

Întrebarea pusă în articol nu vizează doar direcția încotro se îndreaptă teatrul politic în ultimele decenii. Deci, este vorba de teatru politic sau de un teatru care are (doar) o dimensiune politică? Este posibilă această distincție? Întrebările sugerează o dublă diferență. Diferența dintre materialul care are conținut politic explicit și materialul din care poate fi dedus conținutul politic. A doua diferență se referă la comunicarea directă și indirectă, care privește atât instrumentele formale și stilistice cât și materialul prezentat și jucat. O a treia posibilitate referitoare la ceea ce constituie teatrul politic sau ceea ce (doar) asigură dimensiunea politică reiese din argumentarea lui Heiner Müller, într-un interviu din 1987, în care acesta afirmă că forma și nu conținutul artei o face politică [4]. Urmând spusele lui Müller, am putea fi de acord cu ideea ca felul în care creezi spectacolul & teatrul *îl face sau nu politic*.

Referințe bibliografice

1. ЗАВЕРТЯЕВА, В. *Политический театр заставляет нас думать*. Лекция Марины Давыдовой в рамках образовательного проекта «ТЕАТР+»: краткие тезисы по итогам лекции. Online. 15-04-2017. Disponibil: https://www.ramtograf.ru/sob-lekcia_davidova-04-17.html [accesat 2025-04-10].
2. DE MARINIS, M. Dal teatro politico alla politica teatrale. In: *Passione e ideologia. Il teatro (e) politico*. A cura di STEFANO CASI, ELENA DI GIOIA by Teatri di Vita Bologna. Roma: *Editoria & Spettacolo*. 2012, pp. 15–32. ISBN 978-88-907466-4-2.
3. SHEVTSOVA, M. Il teatro politico in Europa. *Mimesis Journal*. Online. 2018, 30 juin. Disponibil: <https://journals.openedition.org/mimesis/1255>. DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.1255> [accesat 2025-04-22].
4. MULLER, H. Review: Anatomy Titus Fall of Rome. *Theatre Notes*. Online. 2008, 29 novembre. Disponibil: <http://theatrenotes.blogspot.it/2008/11/review-anatomy-titus-fall-of-rome.html> [accesat 2025-04-13].