

TEATRUL DOCUMENTAR ȘI RELAȚIA LUI CU ISTORIA TRĂITĂ¹

Alexandra Felseghi**

Abstract: *The article discusses an overview of documentary theatre and its context in which it is created: its origins, its relationship with history, contemporary reality and society. It also questions the idea of objectivity and truth, as well as how they should be interpreted by the audience, but also by the artists. It is essential to establish a clear distinction between documentary theatre and other genres of dramatic writing, as it influences both the artistic act and its interpretation. Finally, the article sets the dramaturg's role within the documentary theatre production, as a central role of the entire creative process.*

Keywords: documentary theatre, performing arts, ideology, propaganda, truth, *Vergremdungseffekt*, artist-audience relationship, dramaturgy

Context, ideologie și propagandă

Societatea românească a începutului de secol XXI este una vizibil stratificată și, am putea spune – chiar fragmentată, la o analiză mai atentă. Argumentul acestei afirmații se află în istoria recentă și în tranzițiile regimurilor și convingerilor politice: de la monarhie, la regim progerman, înlăturat printr-o alianță a Partidului Comunist din Română cu regalitatea, Partidul Național Țărănesc, Partidul Național Liberal și Partidul Social Democrat Român (1944), având drept consecință intrarea statului sub influența sovietică și instaurarea regimului comunist, prin abdicarea forțată a Regelui Mihai (1947) și formarea partidului unic în Statul român (PMR, 1948). După 1965, tendințele de îndepărtare de modelul sovietic ale lui Ceaușescu au dus spre o apropiere de comunismul chinez, aflat în competiție cu URSS - dictatură încheiată în 1989, prin revoluție și organizarea primelor alegeri libere (1990)¹.

¹ Redactarea acestei lucrări a fost posibilă cu suport financiar oferit în cadrul proiectului „Educație antreprenorială și consiliere profesională pentru doctoranzi și cercetători postdoctorali în vederea organizării transferului de cunoaștere din domeniul științelor socio-umaniste către piața muncii (ATRIUM)”: POCU/380/6/13/123343, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020

** Cercetător post-doctoral, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca; e-mail: alexandra.felseghi@gmail.com.

¹ Vezi Neagu Djuvara, *Scurtă istorie ilustrată a românilor*, București, Edit. Humanitas, 2013.

„Anuarul Institutului de Istorie «George Barițiu» din Cluj-Napoca. Series Historica”, LIX, 2020, Supliment, 2, *Lucrările conferinței internaționale online „ROMANIA-ITALIA-EUROPA. Evoluții istorice - Dinamici culturale - Relații internaționale”, 16-18 septembrie 2020*, LIX, 2020, p. 663-669.

Aceste treceri realizate de fiecare dată cu brutalitate și-au spus cuvântul în evoluția socio-umană a acestui teritoriu. Nu este surprinzător faptul că, în esență, ne aflăm într-o continuă tranziție începând cu 1990, în momentul în care cei desemnați în a construi capitalismul aici au fost politicieni formați în ideologia vechiului sistem. Peste „umbra” comunismului și „instalarea” capitalismului s-a suprapus religia, ca sistem cultural și valoric. Toate acestea au influențat, după cum vom observa în cele ce urmează, apariția și necesitatea teatrului documentar al zilelor noastre, ca una din formele cele mai des întâlnite în sectorul cultural independent. Dar, înainte de toate, doresc să prezint modul în care termenii „ideologie” și „propagandă” se regăsesc în mai mică sau mai mare măsură în genul teatrului documentar și efectele lor în relația cu publicul.

Antropologul Clifford Geertz înțelege ideologia ca fiind o interpretare a adevărului/realității în scopul servirii unei convingeri personale, care ajunge să se desprindă astfel de o viziune obiectivă și de o cunoaștere reală. În acest mod, ideologia reușește să-și construiască propriul set de valori, folositor doar unei categorii sociale, înțelese ca întreg. „Există în prezent două abordări principale ale studiului determinantilor sociali ai ideologiei: teoria interesului și teoria presiunii. Pentru prima, ideologia este o mască și o armă, pentru a doua, un simptom și un remediu”². Ceea ce explică Geertz este faptul că, în primul caz, ideologia este motorul (motivația) unei lupte pentru anumite avantaje, iar în al doilea, ea servește pentru a corecta dezechilibrele socio-psiologice. Cele două direcții nu sunt contradictorii și, chiar dacă implică stări diferite (urmărirea puterii sau fuga de anxietate), ele coexistă în cele mai multe cazuri. Pe scurt, ideologia este o narațiune motivantă la acțiune – de exemplu, *Manifestul Partidului Comunist*, al cărui conținut își imagina o lume posibilă, nu a devenit revoluționar, decât după lectura lui Lenin, care pornind de la ideile lui Marx și Engels, și-a dezvoltat un crez în stare să atragă adepți, atingându-le o „coardă personală”. Pentru că, în esență, ideologia va include întotdeauna o *tensiune emoțională*, prin stabilirea unor dușmani simbolici (ca de exemplu, capitaliștii, comuniștii, evreii etc.), *solidaritate* (de cele mai multe ori, construită prin ura față de cei „împotriva noastră”, adică indivizii cu un alt set de valori), *amenințarea permanentă a unei forțe din afară* și sprijinirea individului sau a grupului în lupta împotriva acestei amenințări și nu în ultimul rând, *discursul public de tip manipulativ - propagandistic*³.

Manifestul Partidului Comunist s-a dezvoltat în două direcții: politică (reprezentând ideologia socialistă) și artistică (înțeleasă ca promotor al avangardelor): „De la moartea lui Marx și Engels, *Manifestul* își găsisse admiratori nu numai în rândul

² Clifford Geertz, *Interpretarea culturilor*, Cluj-Napoca, Edit. Tact, 2014, p. 185.

³ *Ibidem*, p. 188-189.

revoluționarilor de profesie ca Lenin, ci și în rândul artiștilor. Forța aparte a acestui text, combinația de istorie mare și chemare la acțiune îi atrăgea pe artiștii care voiau să revoluționeze arta. (...) manifeste artistice au început să apară pretutindeni în Europa, începând cu naturalismul și simbolismul și continuând cu futurismul și dadaismul”⁴. Prin urmare, interpretarea subiectivă a realității este principala modalitate prin care ideologia distorsionează realitatea și o „modelează” după nevoile unui partid politic sau ale unui artist cu un crez specific.

Pentru început, consider că este necesar să facem diferența dintre teatrul politic și teatrul *angajat* politic – întrucât scopurile lor diferă substanțial. În primul caz, el invită la analiza/dezbaterea/chestionarea/condamnarea unei realități specifice, iar în al doilea, el este aservit unei anumite ideologii. În funcție de cele două scopuri, chestionarea sau promovarea unei idei, se pune o problemă esențială – aceea a adevărului și a modului în care este el prezentat prin intermediul unui spectacol.

Revendicat din direcția Teatrului Politic al lui Piscator și Brecht, artiștii care practică documentarul se identifică, fără discuție, ca fiind de stânga. Există, totuși, o linie foarte subțire între a prezenta o problemă prin intermediul unui eveniment scenic spre a fi dezbătută sau a face un act de propagandă. Diferența se află în dialogul stabilit între performeri și spectatori. În primul caz, el tinde spre o prezentare obiectivă, care oferă libertate publicului în a lua o poziție clară și asumată în raport cu evenimentul; în al doilea caz, el propune o abordare pro și contra, în care, după caz, secțiunile „pro” sau „contra” sunt condamnabile, fără drept de apel. Iar în acest ultim caz, se evidențiază două chestiuni esențiale: (1) dacă adevărul prezentat într-un spectacol de propagandă asumată poate fi acceptat realmente ca adevăr; (2) dacă efectul de distanțare (*Verfremdungseffekt*), așa cum a fost el teoretizat de către Brecht, mai este valabil în momentul în care *emoția* este principalul mijloc de receptare a unei probleme și nu *separarea* de emoțiile date de acțiunile scenice, care facilitau procesul lor de analiză.

În legătură cu prima chestiune, răspunsul l-am găsit într-o afirmație din jurnalele lui George Orwell, datată pe 3 iulie 1941 – o afirmație cu care sunt întru totul de acord: „Toată propaganda e minciună, chiar și atunci când spui adevărul. Nu cred că asta contează atâta timp cât știi ce faci și de ce”⁵. În acei ani, Orwell văzuse efectele propagandei pe scară largă, la început, prin războiul civil spaniol din 1937 (în care s-au implicat și forțele externe, de-o parte URSS, Mexic, Franța, pe de altă parte Germania și Italia), apoi cel de-al doilea război mondial, care nu a însemnat nimic altceva decât maximizarea la nivel global al conflictului dintre două ideologii. Ca și locuitor al

⁴ Martin Puchner, *Lumea scrisă. Povești care au schimbat oamenii, istoria și civilizația*, București, Edit. Polirom, 2018, p. 201.

⁵ George Orwell, *Despre adevăr*, București, Edit. Polirom, 2020, p. 80.

Europei începutului de secol XX, exista presiunea de a adera la ideologia de stânga sau de dreapta, fără cale de mijloc, iar datorită propagandei celor două tabere, adevărul era dificil de asimilat în mod obiectiv. Astăzi, se preconizează o reînviere a acestor tabere, prin creșterea spiritului național, al dezinformării la scară largă – ca efecte ale propagandei grupărilor extremiste. Propaganda va avea întotdeauna în vedere coalizarea unei categorii de public prin condamnarea/ura față de o altă categorie. În acest caz, interpretarea adevărului prin decupajul său scenic, în direcția artelor spectacolului, vine în sprijinul unei îndoctrinări și nu a unei educații de public.

Cu privire la cea de-a doua chestiune, scopul efectului de distanțare este acela de a evidenția *gestusul social*. „Înțelegem prin „gestus social” expresia mimată a raporturilor sociale care se stabilesc între oamenii unei epoci determinate”⁶. Pentru a înțelege în mod real acest *gestus*, ca analiză a rapoartelor sociale, este nevoie de mai multă activitate intelectuală și de mai puțină emoție. Așa cum susține Brecht în teatrul epic pe care îl propune și pe care l-au adoptat esteticile teatrului documentar, omul reprezintă obiectul de cercetare, acțiunile sale de ființă socială vor trebui puse în permanență sub observație și analiză, determinată de rațiune.

Teatrul documentar și relația lui cu mediul socio-politic

Este dificil în a stabili o continuitate în istoria artelor spectacolului care se revendică în direcția documentarului. Acest lucru se datorează faptului că ele cunosc o dezvoltare și o funcționalitate într-un moment specific al istoriei, caracterizat prin tensiuni, scindări de opinii, conflicte. Aceste momente-cheie au ca efect dezvoltarea formelor artistice care folosesc documentarul, pornind de la nevoia de a înțelege, dezbate sau condamna evenimente trăite.

În eseul său, *The ‘Broken Tradition’ of documentary theatre and its continued powers of endurance*, profesorul Derek Paget subliniază faptul că documentarul, deși continuă să existe în domeniul artistic, el este trecut cu vederea până în momentul în care devine necesar⁷. Prin urmare, formele documentarului vor fi întotdeauna înțelese și concepute ca forme utilitare, având funcții specifice: *de a reevalua* istorii internaționale/naționale/locale; *de a oferi o voce* comunităților marginalizate și reprimate, clarificându-le istoria și aspirațiile în fața publicului larg; *de a investiga*

⁶ Michaela Tonitza-Iordache, George Banu (editori), *Arta teatrului*, București, Edit. Nemira, 2004, p. 284.

⁷ Alison Forsyth, Chris Megson (eds.), *Get real. Documentary theatre past and present*, London, Edit. Palgrave Macmillan, 2009, p. 234.

evenimente și probleme din contextul local, național și internațional; *de a disemina informația și de a-și educa* publicul cu privire la o problemă reală⁸.

În funcție de scopurile pe care și le propune, teatrul documentar a fost numit și: teatru verbatim, teatru al mărturiilor, teatru-tribunal, docu-dramă, teatru al realității, teatru nonficțional, etc. – toate construind în spațiul de joc un simulacru al realității, înțeles în sensul lui Baudrillard⁹.

Una din cele mai clare definiții ale genului este dată de Peter Weiss în 1971, care înțelege documentarul ca fiind relația dialectică dintre materialul brut (însemnând interviuri, înregistrări audio/video, documente de arhivă, fotografii, studii antropologice, istorice ș.a.) și aparatul teatral¹⁰. Aceeași idee o susține și criticul Janelle Reinelt în eseu ei, *The promise of documentary*, subliniind inabilitatea documentului nonficțional de a fi reprezentat fără a fi trecut în prealabil prin filtrul artistic al dramaturgilor, scenariștilor, regizorilor, actorilor ș.a.¹¹.

Dar, revenind la autenticitatea unui spectacol de teatru documentar, putem înțelege universul său ca fiind o interpretare a realității și *nu* o copie a sa. Acest lucru este dat tocmai de operarea tehnicilor artistice asupra unui material care nu fusese inițial dedicat scenei și care stă la baza scenariului de spectacol. Selectarea acelor părți cu potențial teatral, dar și reducerea altora în economia unui spectacol, care impune o tăiere drastică a detaliilor depinde de crezul, ideologia și scopul pe care îl urmărește artistul, care trebuie să-și răspundă unor întrebări esențiale: *ce* anume doresc să prezint din realitate și *de ce*?

Ce este însă important de subliniat în privința formelor scenice ale documentarului se află în legătură cu relația dintre evenimentul în sine și receptorii din sală. În majoritatea cazurilor, realitatea scenică și cea din sală se supun aceluiași context – spectatorii au experimentat personal evenimentul sau situații asemănătoare, pe care doresc să le înțeleagă într-un mod mai profund cu ajutorul spectacolului, sau să vadă și o altă perspectivă a lui. Transmutat într-o altă societate, evenimentul s-ar putea să-și piardă din relevanță, excepție făcând cazurile în care reprezentanții ei au trăit situații similare. Un exemplu în acest sens este spectacolul *Xmm din Ykm*¹² în regia Gianinei Cărbunariu, care prezenta fragmente din dosarul de la Securitate al poetului Dorin Tudoran. Reprezentația spectacolului de la TR Warszawa din Polonia a

⁸ *Ibidem.*, p. 227-228.

⁹ Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the real on the world stage*, London, Edit. Palgrave Macmillan, 2010, p. 2.

¹⁰ Alison Forsyth, Chris Megson (ed.), *op. cit.*, p. 9.

¹¹ *Ibidem.*, p. 8.

¹² Spectacolul *Xmm din Ykm*, o producție Colectiva (2011), regie: Gianina Cărbunariu, distribuție: Paula Gherghe, Mădălina Ghițescu, Rolando Matsangos, Toma Dănilă, design vizual: Ciprian Mureșan, asistent regie: subsemnata.

funcționat ca subiect de dialog între public și echipa artistică, întrucât fiecare din ei experimentaseră situații similare în istorie, ca țări ale fostului bloc sovietic, ca victime ale cenzurii și monitorizării permanente a cetățenilor de către Stat. În acest caz, istoria a fost punctul de întâlnire a spectacolului cu publicul său. Prin urmare, pe lângă împărțirea contextului, receptarea unui spectacol de teatru documentar va fi întodeauna și o experiență socială, mai mult decât estetică sau de orice fel¹³.

Diferențierea pe care o face Carol Martin între documentar și alte forme de teatru este esențială și importantă de adus în discuție și pornește tocmai de la folosirea și interpretarea materialului brut în elaborarea scenariului de spectacol¹⁴. Rolul dramaturgului este esențial în acest proces, întrucât el selectează, alege, editează, organizează, transcrie, taie materialul brut în vederea structurării sale sub forma unui scenariu jucabil. În acest sens, munca sa este una extrem de laborioasă și plină de responsabilitate: operând cu un material verificabil și atacabil, el are nevoie să înțeleagă profund fenomenul pe care îl tratează, din punct de vedere istoric, social, politic, antropologic etc. Așa cum a susținut și criticul Cristina Modreanu în cadrul unui webinar desfășurat în data de 13 mai 2020, în cadrul programului „Teatrul ca Rezistență”, al Asociației Timișoara 2021, este de o importanță capitală ca artiștii care aleg să facă documentar să aibă o legătură profundă sau un interes real legat de comunitatea despre care doresc să vorbească prin operele lor. Pe lângă toate acestea și în mod ideal, în perioada de cercetare și de decriptare a materialului brut, este necesară consultarea unor alți reprezentanți din domeniile jurnalismului, sociologiei, antropologiei, istoriei – după caz, oricine poate ajuta în oferirea unei viziuni cât mai complexe și mai profunde a fenomenului din care face parte subiectul ce urmează să fie prezentat scenic. În cartea sa, *Fluturele Gladiator. Teatru politic, queer&feminist pe scena românească*, Cristina Modreanu punctează necesitatea unui teatru care să funcționeze sub forma unei conștiințe critice a epocii contemporane: „Există epoci – și noi trăim acum într-un astfel de timp – în care mai mult decât oricând e nevoie ca actul artistic să se înscrie într-un câmp de reflexie socială, profitând de capitalul de imagine câștigat în timp și păstrat în mare parte inertial”¹⁵.

Din cauza contextului politic, în România sectorul cultural independent nu a reușit să se creeze și să se dezvolte decât după anii 2000. Odată cu tranziția, lumea artistică a experimentat o criză a textelor de teatru, cauzată de respingerea dramaturgiei afiliate vechiului regim și a căutării unor noi forme de exprimare, care până atunci erau considerate prohibitive. Tinerii artiști au început să-și găsească inspirația în problemele

¹³ Alison Forsyth, Chris Megson (editori), *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Carol Martin (ed.), *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Cristina Modreanu, *Fluturele Gladiator. Teatru politic, queer&feminist pe scena românească*, București, Edit. Curtea Veche, 2016, p. 10.

sociale cu care populația a fost nevoită să se confrunte prin adaptarea la un nou mod de viață: decalajele dintre Est și Vest, emigrarea, identitatea, libertatea discursului etc. Toate aceste subiecte nu-și găseau locul în instituțiile de gen care și-au păstrat în mare parte structura și ierarhiile de dinainte de 1989. Prin urmare, artiștii „noului val” și-au creat un cadru propriu în care să poată activa și care a început să se dezvolte ca o alternativă a ofertei culturale de pe teritoriul României. Ca o consecință directă și în conformitate cu ideile și crezurile comunității din care făceau parte, un mare procentaj din acești artiști au optat pentru teatrul documentar ca principală formă de exprimare. O manieră necesară în contextul de astăzi, în care luptele politice, fake news-ul propagat în mediul online cu o viteză inimaginabilă, cauzează scindări de opinii, dezbateri aprinse și proteste pe tot teritoriul țării. Teatrul documentar poate juca și un rol de educare a gândirii critice, de dezvoltare a spiritului și implicării civice, dar și de analiză a contextului în care trăim.

Spectatorilor li se dă șansa de a-și analiza propriile existențe alături de performeri – pornind de la exemplul generației milenare, descrisă în studii ca fiind mult mai dispusă spre un simț civic, mult mai responsabilă în privința relației cu mediul sau mai înclinați în a dona pentru diferite cauze.

Pe de altă parte, este de luat în calcul atenția cu care artiștii teatrului independent își îndreaptă privirea către aceste subiecte sociale, din nevoia de a (se) înțelege și a (se) comunica. Fie că fac parte din categoriile vulnerabile pe care le tratează în spectacolele lor, fie că sunt susținători ai acestora – teatrul pe care îl creează și în care se regăsesc este invariabil militant și necesar, construind publicul implicat de care avem nevoie.

