

TEATRELE DOCUMENTARE

Volum coordonat de

Erica Magris | Béatrice Picon-Vallin

Traducere din limba franceză
de Mirella Patureau

CUPRINS

Mulțumiri	5
Avertisment (<i>Note privind traducerea în limba română</i>)	7
Argumentul curatorilor FNT 2023	9
O carte-școală	11
Cuvânt-înainte.....	13

BÉATRICE PICON-VALLIN 15

Teatrul, în fața unei lumi în schimbare:
despre teatrele zise „documentare”

**DOCUMENTE ȘI DOCUMENTARE:
DE LA ISTORIOGRAFIE LA NOILE MEDIA****JACQUES LE GOFF** 59

Document/Monument

MARC BLOCH..... 63

Documente și istorie:
munca istoricului și spectacolul cercetării

MARTIN GOUTTE..... 65

Cinemauri documentare: realul la plural

LAURENCE ALLARD..... 76

Webdocumentarul, document despre povestirea participativă?

**ISTORIA DOCUMENTARULUI LA TEATRU:
MOMENTE-CHEIE DIN SECOLUL XX**

GERALD STIEG	89
Tehnica citării în <i>Ultimele zile ale umanității</i> , de Karl Kraus	
ERWIN PISCATOR	95
Dokumentarische drama	
JEANNE LORANG	97
Documentul și montajul	
JEAN-LOUIS BESSON	99
Montaj și autenticitate în teatrul documentar al lui Peter Weiss	
ERICA MAGRIS	107
Prima punere în scenă a <i>Instrucției</i> , de Peter Weiss, în Italia: un documentar total	

UN FENOMEN MONDIAL

KRISTINA MATVIENKO	125
Serghei Tretiakov (1892-1939) și teatrul documentar în Rusia: tehnici, idei, descoperiri	
ERICA MAGRIS	131
Teatrul documentar britanic, de la Joan Littlewood la Verbatim: tradiții, fracturi, rezonanțe	
DEREK PAGET	153
Originile Teatrului Verbatim	
MARIE PECORARI	164
Declin și decădere a didacticismului: evoluții ale teatrului documentar american, de la „living newspapers” la Anna Deavere Smith și la Tectonic Theater Project	
PETER BROOK	177
Urgența apelului la realitate: US la Royal Shakespeare Company	

MIRELLA PATUREAU	179
Chipuri și voci ale realului pe scenele românești	
BÉRÉNICE HAMIDI-KIM	198
Artă a dovezii, artă a discursului: teatrul documentar „postcolonial”, operă istorică și formă-proces	
BRUNO TACKELS	211
Teatrul documentar în Columbia: două găuri negre în centrul spaimei	
MARCELO SOLER	221
„Cum poate înmuguri poezia în casele oamenilor?” Experiență a unui proiect de teatru documentar într-o metropolă braziliană	
ATHÉNA-HÉLÈNE STOURNA	226
Un teatru de adevăr față de o Hydra din Lerna: luptele teatrului documentar în Grecia împotriva diferitelor ipostaze ale cenzurii	
ÎN CĂUTAREA FORMELOR	
RITA FREDA	235
<i>Olga – o privire</i> . Un eseu de teatru-document: istoria, imaginile și critica lor la testul scenei	
BÉATRICE PICON-VALLIN	256
„Cârligul prezentului” <i>Théâtre du Soleil</i> , <i>laborator al unei scrieri scenice documentare</i>	
ÉLIANE BEAUFILS	272
Laboratoarele socioteatrale de la Rimini Protokoll: între mărturie de sine și „making of”	
STÉPHANIE LOÏK	284
A privi din afară pentru a vorbi despre aici: a face să se audă un cuvânt ascuns	
AUDE CLÉMENT	287
Grupul BERLIN și forma documentară	

ERICA MAGRIS 295

Un scurtcircuit autoreflexiv tehnologic
între mit și document

SIMON HAGEMANN 299

Noi căi pentru teatrul documentar contemporan?
Operele hibride ale lui Walid Raad

ERICA MAGRIS 306

Breșe în istorie: Teatrul Realului al lui Milo Rau

ANEXĂ FOTOGRAFII fără număr

ORALITATE ȘI PERFORMANCE DOCUMENTARE

CAROL MARTIN 313

Masa și lumea din afara scenei:
obiectele scenice în teatrul realului

ERICA MAGRIS 324

Dimensiunea umană a cunoașterii științifice

CLARISSE BARDIOT 327

Acesta nu este un spectacol sau elanul conferinței-*performance*

ERICA MAGRIS 334

A spune, a fi, a face:
practici teatrale contemporane ale documentarului în Italia

BÉATRICE PICON-VALLIN 353

„Teatrul, ca ultimul loc unde este încă posibil a exprima ceva”

BÉATRICE PICON-VALLIN 356

A alerta: *Exerciții și Amenințări*, Notoire

SARAH MAISONNEUVE 364

Un montaj de documente sonore producător de ficțiuni

BÉATRICE PICON-VALLIN	367
Primele două decenii ale secolului XXI	
Glosar	389
Bibliografie selectivă.....	399

BÉATRICE PICON-VALLIN

**TEATRUL, ÎN FAȚA UNEI LUMI ÎN SCHIMBARE:
DESPRE TEATRELE ZISE „DOCUMENTARE”**

„Putem oare să ne imaginăm texte care să fie în același timp istorie și literatură? Această provocare nu are sens decât dacă ea dă naștere unor forme noi. [...] Important este să nu ne mai fie rușine. Miza este să experimentăm împreună. Să ne imaginăm o scenă socială care captivează, o istorie care emoționează [...], o anchetă unde se dezvăluie viața oamenilor, o formă hibridă pe care am numi-o text-cercetare sau *creative history* – o literatură capabilă să spună adevărul despre lume.”

Ivan JABLONKA¹

2016. „Devansându-i cu puțin pe agenții de asigurări și pe oamenii politici, ziariștii exercită una dintre profesiile în care francezii au cel mai puțin încredere”, spune un sondaj. [...] „Și totuși [...] sunt câteva sute de spectatori care au plătit pentru a veni să asculte 15 ziariști pe scena unui teatru parizian.” Programul, care rămâne secret până în seara spectacolului, promite: „Fără înregistrare și fără *replay*”, și șoptește: „nu am terminat să vă povestim istorii...” În aceste *Live Mag* sau *Live Magazines* ale teatrului Atelier – surpriză, e utilizată aceeași expresie ca în U.R.S.S. în anii '20: *zivaja*

¹ Ivan JABLONKA, *Istoria este o literatură contemporană. Manifest pentru științele sociale*, coll. „La librairie du XXI^e siècle”, Les Éditions du Seuil, Paris, 2014.

² E vorba despre teatrul l'Atelier, pe 8 februarie 2016. Vezi Guillaumette FAURE, „Un journal en chair et en os” (*Un jurnal în carne și oase*), *M, le magazine du monde*, nr. 230, *Le Monde*, Paris, 16 februarie 2016, p. 26.

gazeta a grupului Bluzelor Albastre³, sau ca în Statele Unite în anii '30: *living newspapers* (spectacole de informare fabricate de actori) – se aud reacțiile, respirația celorlalți, mai ales când li se spune că cel despre care se vorbește este în sală. Pe 8 februarie 2016 suntem la cea de a șaptea ediție. Se simt oare ziaristii atât de tare în concurență cu teatrul încât ajung să ocupe o scenă pentru a povesti sau a spune altfel ceea ce nu mai au loc să spună în paginile care le sunt acordate? Fără îndoială, căci criza jurnalismului va continua, în mod din ce în ce mai insistent, acesta căutându-și identitatea, căutând alte moduri de a exista. Astfel, Media vivant (media independentă susținută de o asociație cu finanțare participativă), lansată la începutul lui 2023, organizează la Marsilia serate unde reporterii, însoțiți sau nu de sursele lor, își expun subiectele cu mai multă libertate și mai mult timp decât în paginile din ziarele lor, și își scriu *live* articolele. Având drept *coach* un actor sau o actriță, un jurnalist prezintă un subiect proiectând un video, tăieturi de presă și dând cuvântul unor martori invitați. În iunie 2023, au avut loc deja zece seri în fața unui public care devenise fidel. De la Tiers-lieu în Centrul Marsiliei, Media vivant a putut să se deplaseze în cartierele din nord sau în zonele rurale, și a construit un *site* cu înregistrări din aceste ședințe teatralizate. La Lyon, Théâtre du Point du Jour a lansat programul „Grand Reporterre”, care propune „transpunerea în piese a actualității” de către jurnaliști și artiști. În 2013, două regizoare de la Radio France, autoare de seriale documentare (este vorba de Aurélie Charon și Caroline Gillet, și trebuie de asemenea s-o numim și pe Amélie Bonnin), inventează Radio live, unde intervin tineri din Franța și din alte țări, în același timp martori și actori. Radio live face legătura între jurnalism, cinema, radio și teatru, iar unul dintre „numerele” lor a fost reținut în secția Teatru la Festivalul de Toamnă 2019, și pentru ultima lor producție, *Radio live Schimbul*, e programat un amplu turneu în Franța în 2023-2024.

La rândul lor, artiștii de teatru cercetează fabricarea informației și, de la colectivul MXM (*Shot/Direct*, 2004) până la „L'avantage du doute” (*Umblă vorba că nu mai suntem în direct*, 2016), montează un platou de filmare al unui J.T. (Jurnal TV, n. tr.) în mijlocul scenei. Nu este vorba aici despre o intensificare a simptomelor societății de informație-spectacol, ci despre o privire critică ce contaminează, de asemenea, televiziunea, unde genul documentar prosperă în aceeași măsură. Christophe Nick, care a creat în 1996 o casă de producție dedicată genului, subliniază: „Nu este vorba despre a gândi în locul spectatorului, ci despre a-i oferi elemente ca să înțeleagă

³ Vezi Robert F. CRANE, *From Kamchatka to Georgia. The Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practise*, teză, Dietrich School of Arts and Sciences, Pittsburgh, USA, 2013.

istoria altfel⁴⁹ – adică să extragă spectatorul din formatul lui „gata-gândit”, utilizând în mare măsură interdisciplinaritatea creatorilor convocați. Nu este vorba, bineînțeles, nici aici și nici dincolo, despre un gen dominant, ci despre un gen inovator și mobil.

Dar să revenim la teatru. Dacă scena, și în mod special tinerii artiști sunt pasionați de acest gen, nu este oare pentru că spațiul scenei oferă o deschidere în cursa dezlănțuită care caracterizează în același timp modul nostru de viață urban și conectat și pierderea reperelor, generată de o lume globalizată și digitalizată? Nu este oare pentru că teatrul știe să-și folosească întregul său timp, un timp care introduce ruptura, care poate dezaliena indivizii urbani prinși în cadența găfâită a schimbării, în care o nouă știre o vânează pe cealaltă, transformând-o într-una depășită? Față de caracterul imediat și caleidoscopic al istoriei evenimentiale, făcute din fragmente care se ciocnesc între ele, din reacții la cald pe cât de repede spuse, pe atât de repede uitate, din fapte scandaloase, neverosimile, spectaculare, el ne-ar propune un loc propice reflecției, unde arta impune distanța, perspectiva, coliziunile, imaginile, montajele sale semnificative, poezia sa, și ar fixa pentru o clipă realitatea agitată, tulburată, pentru a o concentra sub o lupă.

Tocmai cu aceasta se ocupă formele teatrale „documentare” care se răspândesc pe scene. Ca peste tot, între diferitele arte, între arte și științe, frontierele sunt din ce în ce mai permeabile. Vom nota că, în același curent, se petrec fenomene asemănătoare în cinema, în literatură: astfel, filmul documentar începe să fie evaluat în aceeași categorie cu filmele de artă (Ursul de Aur de la Festivalul de la Berlin în 2016 pentru *Fuocoammare* de Gianfranco Rosi, care primise deja, în 2013, un Leu de Aur la Veneția pentru *Sacro GRA*⁵; succes de audiență pentru *Mâine* de Cyril Dion și Mélanie Laurent, 2015). Și poate pentru că în China, cum spune marele artist disident Ai Weiwei, „adevărul nu există⁶⁰”, documentariștii sunt în mod paradoxal mai percutanți și documentarul poate deveni operă de artă. *Bani amari* de Wang Bing a fost unul dintre momentele puternice la Veneția, la Biennale Cinema 2016, și Ai Weiwei însuși, artist plastic, performer, fotograf, arhitect, a turnat recent primul său film, *Human Flow*, un documentar despre migrații, încununat cu un premiu. „La ora când starea de criză se extinde, creația documentară insistă asupra celor marginalizați și a sinistraților ecologici

⁴⁹ Christophe ROUSSEAU și Guillaume FRAISSARD, „Documentarul împotriva lui «gata-gândit»”, *Le Monde Télévision*, 24 februarie 2014. Disponibil pe http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/24/le-documentaire-contre-le-pret-a-penser_4366770_3246.html. Consultat pe 28 februarie 2019.

⁵⁰ Primul film documentar care a primit acest premiu.

⁶⁰ „Ai Weiwei publică o anchetă despre o moarte foarte suspectă în China”, *Le Parisien, Le Parisien libéré SAS*, 25 ianuarie 2013. Vezi: <http://www.leparisien.fr/flash-actuaite-culture/l-artiste-ai-weiwei-publie-une-enquete-sur-une-mort-tres-suspecte-en-chine-25-01-2013-25111793.php>. Consultat pe 28 februarie 2019.

ai capitalismului târziu”, putem citi în *Cabiers du cinéma*, apropo de *Bani amari*, unde putem constata inventarea unei estetici⁷. Dar această alegație trebuie extinsă și asupra celorlalte arte.

Un adevăr mai just

Formele documentare în teatru împrumută din ziarele imprimate, televizate, „web-izate”, sau din cinematograful documentar unele dintre metodele acestora pentru a se apropia de ele, fie pentru a le critica, fie pentru a le reinventa. Căci faptele și actele ai căror protagoniști cotidiani suntem consultând mass-media tradițională sau *online* cer un alt tratament decât cele câteva minute de antenă, câteva linii pe o foaie de hârtie repede șifonată, repede clasată, sau o pagină *web*, cer mai multă angajare. Mai mult timp...

Protocolul tradițional care dictează scrierea unui reportaj de investigație și cercetarea în științele umaniste a devenit baza muncii teatrului de grup care practică creația colectivă: observația, ancheta pe teren, interviul, discuția, cercetarea, colectarea și studiul de documente. În acest *processus* sunt convocați martori și/sau experți – adică povestirea personală și/sau proba științifică (documentul interpretat de expert). De altfel, expertul este astăzi din ce în ce mai prezent. Rămâne însă esențial să se confrunte proba adusă de obiect, urma, produsul investigației tehnico-legale, rezultat al domeniului științelor criminalistice (știința probelor și știință retorică în același timp), dezvoltat și diversificat grație tehnologiilor avansate, dar care poate fi prea obiectiv, cu mărturia umană, care, pe de altă parte, poate să fie prea parțială sau părtinitoare. În noile practici, echipele de cercetare sunt din ce în ce mai mult pluridisciplinare (științe exacte, umaniste și arte) și combină expertiza și mărturia. „Teoria critică s-a străduit mult timp să conteste caracterul fabricat a ceea ce e considerat ca adevăr. În ceea ce ne privește, ne asumăm această fabricare: *este vorba despre a ști cum să elaborezi un adevăr mai just*”, spun cercetătorii și artiștii echipei pluridisciplinare a lui Eyal Weizman⁸. Căutarea

⁷ Camille BUI, „Beautés documentaires”, *Cabiers du cinéma*, nr. 739, Paris, decembrie 2017, p. 32.

⁸ Vezi Philippe MANGEOT și Laure VERMEERSCH, „Forensic Architecture: documenter la violence d’État”, convorbire cu Lorenzo Pezzani, Christina Varvia și Eyal Weizman, 1 iunie 2015, *Vacarme*, disponibil pe <https://visionscarto.net/forensics-architecture-entretien-vacarme>. Consultat pe 20 decembrie 2018. Vezi, de asemenea, André LEPECKI, „Patru note despre faptul de a asista la un spectacol în era dezexperienței”, în Daniel BLANGA-GUBBAY și Lars KWAKKENBOS (dir.), *Timpul pe care îl împărțim. Reflecții din spectacolul viu* (*Le temps que nous partageons. Réflexions à travers le spectacle vivant*), Fonds Mercator și Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, Belgia, 2015; și Milo RAU, „Dacă fugim contra zidului, e mai bine totuși să avem o idee frumoasă în cap”, conversație în *Le Temps que nous partageons*, op. cit.

unor modalități de a elabora un adevăr mai echitabil este de asemenea, fără îndoială, un obiectiv principal pentru cei care se ocupă de această artă documentară, iar teatrul constituie astăzi una dintre cele mai vii ramuri ale ei. Totuși, pe scenă, unii se străduiesc la rândul lor să rupă acest pact implicit de încredere care leagă aceste forme de public cu pseudodocumentare, numite câteodată *mockumentaries*, ca dramaturgul Dennis Kelly (*Ocupă-te de bebe*, 2007).

Documentul, martorul, teatrul. Cine minte?

„Ultima mea dorință este să scrieți adevărul. Dar adevărul meu, nu al vostru... Pentru ca vocea mea să rămână...”

„Am lucrat în arhive, știu că hârtiile mint câteodată mai mult decât oamenii.”

Svetlana ALEXIEVICI,
Sfârșitul omului roșu sau Timpul deziluziei?

„Adesea, nici dramaturgul, nici teatrul nu sunt capabile să împiedice cât de cât falsificarea unui document inclus în operă.”

Serghei TRETIAKOV¹⁰

Cu *Sicriile de zinc, Suplicația: Cernobil, Cronica lumii după apocalipsă sau Războiul nu are un chip de femeie*¹¹, laureata Premiului Nobel pentru literatură în 2016, Svetlana Alexievici, a lăsat mărturii zguduitoare organizate în povestiri care corespund unui mod nou, personal, de a concepe crearea unui text documentar. Ea se explică:

„Istoria nu se interesează decât de fapte, emoțiile, ele, rămân întotdeauna pe margine. Nu se obișnuiește să fie lăsate să intre în istorie... Eu, eu privesc lumea cu ochii unei scriitoare, nu cu cei ai unui istoric. Sunt uimită de ființa umană.”¹²

Având încredere mai degrabă în cuvintele culese în diverse momente decât în arhive, Svetlana Alexievici se referă, în 2013, în *Sfârșitul omului roșu*,

⁹ Svetlana ALEXIEVICI, „*La fin de l'homme rouge ou le Temps du désenchantement*”, tradus din rusă de Sophie Benecch, Actes Sud, Arles, 2013, p. 206 și p. 204.

¹⁰ Serghei TRETIAKOV, „Notes dramaturgiques” (15 noiembrie 1927), în *Hurle, Chine! et autres pièces. Écrits sur le théâtre*, coll. „TH 20”, L'Âge d'homme, Lausanne, Elveția, 1982, p. 253.

¹¹ Editate respectiv de Christian Bourgois, Paris, 1991; J.- C. Lattès, Paris, 1998, Presses de la Renaissance, Paris, 2004.

¹² Svetlana ALEXIEVICI, *La fin de l'homme rouge ou le Temps du désenchantement*, op. cit. pp. 21-22.

la o necesitate de a vorbi despre istoria comunismului cu vocile micii istorii, „*distant voices*”¹³, despre trăirile bărbaților, femeilor și copiilor. Încearcă să construiască *un* adevăr valorizând martorii, tăindu-și un drum prin adevărurile lor răslețe, subiective, obscure, contradictorii. Ea pune pe primul plan martorii și mărturiile lor. Teatrul va extrage de aici un material prețios.

Dar există și alte perspective. În noiembrie 2013, cineastul algerian Malek Bensmail afirmă:

„Documentarul este un soi de barometru al democrației: ca să existe o cetățenie, trebuie să putem lăsa să intre camerele de filmare și trebuie ca instanțele să le accepte.”¹⁴

Legat de existența și de starea democrației, documentarul este asociat aici cu informarea despre situații politice și sociale obiective care trebuie, în mod transparent, transmise poporului cetății.

Putem spune astăzi că *pasiunea documentară* a contaminat puternic grupurile de teatru care, peste tot în lume, „fac teatru din tot”, după o frumoasă formulă a lui Antoine Vitez, extinzând spre domenii noi vorbirea, scrisul, filmarea, fotografierea, desenul, precum și activitățile pe platforme ca „tchat”, „skype” și postarea online. Toate sunt atitudini plasate în contextul noii posibilități de a înregistra și documenta viața noastră și pe a celorlalți, cu ajutorul telefonului mobil, „carnetul nostru digital”, care ne transformă pe fiecare, în orice moment, într-un fel de reporter în devenire.

Forma documentară este, în teatru, în plină efervescență peste tot în lume, și numeroși tineri artiști gândesc că ea e asociată unui gen nou, în relație cu activitatea lor documentară cotidiană și neîncetat legată de *smartphone*-uri și tablete, capabile să surprindă în direct toate evenimentele și să trimită, peste tot și în timp real, documente pe care nu încetează să le producă – texte, fotografii și filme –, când, de fapt, ea are un trecut important, strâns legat de situația sferei jurnaliste, apoi, mai larg, de a celei mediatic. Legată de mutațiile tehnologice care transformă lumea și de globalizare, de bombardamentul de informații în timp real, ea face parte de fapt dintr-un mare curent istoric, care a marcat secolul XX. Ea se conjugă după mii de fațete diferite, dificil de inventariat în ansamblul lor. Vom vorbi deci de „teatre documentare”, la plural. Dozajul între document, mărturie și ficțiune, tratarea lor, temele și metodele – acestea fac diferențele. Și vom încerca să abordăm motivațiile și demersurile lor în epoca triumfului digitalului, al

¹³ Aluzie la filmul lui Terence DAVIES, *Distant voices. Still Lives*, Jennifer Howarth, 1h, 25 minute, 1988.

¹⁴ Vezi Pierre PUCHOT, „Algérie, le film documentaire comme «baromètre de la démocratie»”, *Médiapart*, 9 noiembrie 2013, <https://mediapart.fr/journal/international/071113/algerie-le-film-documentaire-coşşe-barometre-de-la-democratie?onglet=full>. Consultat pe 10 ianuarie 2019.

Twitter-ului, al alertelor info de tot felul și al canalelor nonstop. În epoca de *overdose* a ceea ce numeam odinioară „actualitățile”. Răspunsuri la frustrarea sau la saturația provocată de media, formele documentare profită în același timp de multitudinea și de accesibilitatea surselor de informație propuse de *web*.

Inspirat dintr-o poveste adevărată...

„Dar să nu uităm, pentru că e vorba despre un premiu pentru scris, că este o poveste adevărată. Ne-am inspirat din fapte reale, și deci, în spatele acestei povești există oameni care au suferit cu adevărat, și nu mă gândesc că am putea repara trecutul prin filmele mele, dar putem poate îmbunătăți viitorul.”

Cristian MUNGIU¹⁵

În lipsă de poveste, artele de azi au regăsit gustul poveștilor. „Adevărate”. Vocile, gesturile, suferințele autentice despre care vorbește mai sus cineastul român Cristian Mungiu, pe care le evocă cu respect, pe ele le caută mai ales din freamătul de fapte din realitatea trecută sau din cea care ne înconjoară din toate părțile; suprimată prin tehnologiile vitezei și ale virtualului, distanța concretă nu mai are prea mult sens.

Succesul romanului intitulat *După o poveste adevărată* de Delphine de Vigan este una dintre manifestările unei dorințe nestăpânite de real, ale atracției puternice a faptelor. Sunt numeroase astăzi operele literare care s-au autoștampilat cu această pecete promițătoare de plăcere, de empatie, de descoperire a omului și a lumii. Dar construcția artistică pe care teatrul o „pritocește¹⁶” în mod colectiv (actorii, regizorul, întreaga echipă devenind istorici, sociologi, sau colaborând cu oameni de știință) provine oare dintr-o fascinație identică? Dacă scena încearcă să convoace voci și fapte reale, nu este oare mai degrabă pentru a informa publicul altfel decât mass-media, concentrându-se pe evenimente alese și revelatoare, câteodată minuscule, pentru a-l face să gândească în mod diferit despre fapte pe care crede că le cunoaște, pentru a-l alerta, a-l bulversa, sau pentru a *introduce subiectivul în informația obiectivă sau așa-zis obiectivă*?

Regizorul american Peter Sellars mi-a spus într-o zi, cu ocazia întâlnirilor ce au marcat lucrul la volumul care îi era consacrat în colecția *Les Voies de la création théâtrale* – era, cred, în 2003: „Astăzi teatrul poate fi un mijloc de

¹⁵ Cineast român, autor al filmului *După dealuri*. Discurs rostit pe 27 mai, la ceremonia de înmănare a premiilor la Festivalul de la Cannes, 2012.

¹⁶ B. Picon-Vallin precia un termen de la Théâtre du Soleil: „concocter” – a pritoci, a combina ceva cu mîgală, ca o rețetă de bucătărie...

informare alternativ”. „Poate”, bineînțeles, și nu „trebuie”. În aceste timpuri, când teatrul își înmulțește, cu o energie reînnoită de dezvoltarea noilor tehnologii, formele și fațetele într-o hibridare fecundă cu celelalte arte, când își însușește secretele digitalului, niciun discurs nu poate fi prescriptiv. Constatăm astăzi, în eferescența teatrelor documentare, că mulți artiști împărtășesc această convingere sau gândesc că „scena poate oferi un spațiu alternativ *dezbaterei* politice”¹⁷. Afirmția aceasta din urmă, care consideră teatrul și scenele sale ca un forum alternativ celor de pe Internet, dacă este tot atât de politică precum aceea a lui Sellars, este mai puțin radicală, căci ea implică deja introducerea posibilă a unei structuri ficționale, apte să construiască un dispozitiv unde ar dialoga diferite persoane și punctele lor de vedere, și povești extrase din realitate, legate unele de altele pentru nevoile unui spectacol care i-ar fi justificarea și scopul.

În același timp, unii artiști au rezerve: ei vor să facă un teatru care își însușește istoria pe cale să se producă, în mod politic, dar nu jurnalistic. Este cazul Arianei Mnouchkine, al cărei teatru a pătruns pe terenul istoriei vii apropiate sau îndepărtate, din Cambodgia până în Europa *via* Franța. Dar nu este vorba despre a vira spre o actualitate pură. „Actualitatea nu o interesează decât în măsura în care îi permite să abordeze probleme fundamentale ce privesc ființa umană. Pentru toate celelalte, transmiterea de informații e sarcina mass-mediei și nu a teatrului”, scrie Josette Féral, vorbind despre Théâtre du Soleil¹⁸.

Actualitatea a pătruns adânc în naosul de la Théâtre du Soleil, care, în 1985, a desfășurat pe scena sa *Istoria teribilă, dar neterminată, a lui Norodom Sihanouk, rege al Cambodgiei*, după o intensă muncă de anchetă și de documentare realizată pe teren, în 1984, de autoare, Hélène Cixous, și de regizoare, din dorința de a apropia de publicul francez și internațional figurile istorice contemporane ale tragediei poporului khmer. Mergând de altfel până la a inventa, în cadrul unui *processus* de improvizație care este cel al jocului la Théâtre du Soleil, fapte care apoi se vor dovedi nu ficționale, ci adevărate, fiind în același timp puțin cunoscute, Théâtre du Soleil s-a dovedit de asemenea capabil, în 1994, să reacționeze la evenimente de o gravitate care urmează încă să fie evaluată, numite în general „afacerea sângelui contaminat”, și asta cu mult înainte de televiziune sau de cinema. A fi capabil înseamnă aici a avea curajul de a înfrunta un caz de justiție și de morală foarte recent, implicând politicieni, bărbați și femei în activitate, și privind suferințe

¹⁷ Bruno FREYSSINET, „Scena ca spațiu de dialog sau de reconciliere”, în *La Terrasse*, nr. 198, Eliaz Éditions, Paris, 10 mai 2012, p. 12. Vorbind despre spectacolul *Descendenții*, după Sedef Ecer.

¹⁸ Josette FÉRAL, *Trajectoires du Soleil, Autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, p. 246.

umane teribile, cu riscul unui eșec „comercial” al spectacolului, având în vedere gravitatea problemei.

Dacă, în cazul *Orașului sperjur*, tipul de distanță introdus în tratarea subiectului nu permite să vorbim despre „teatru documentar”, utilizarea de fapte și documente recente care e realizată aici, rapiditatea reacției sale la actualitate se rupe de ideea dominantă până la începutul secolului al XXI-lea, aceea că teatrul ajunge după mass-media sau cinema în tratarea subiectelor sociale. Totuși, teatrul a demonstrat în istoria sa această calitate: astfel, în secolul al XVIII-lea, teatrele naționale și cele de bălci concureau, cu ajutorul proceselor-verbale¹⁹, al polemicilor, al documentelor autentice, în producerea la cald a „comediilor de actualitate” – pe scena Târgului Saint-Germain (*Arlequin traitant d'Orneval / Arlechin tratând cu Orneval*²⁰, reprezentată în 1716 la mai puțin de cincisprezece zile după incidentul Camerei de justiție din Bretania împotriva negustorilor²¹ și oamenilor de afaceri) sau la Comédie-Française (*Cartouche sau hoții* de Legrand, jucată în 1721, imediat după capturarea faimosului hoț)²².

Firul istoric

„Vrem să disecăm faptele.”

Sergei TRETIAKOV²³

Sintagma „teatre documentare” acoperă, așadar, astăzi *posibilitățile multiple* de a vorbi, în teatru, *cât mai aproape de realitate*. Unii preferă să vorbească de „teatru civil” (Marco Paolini, Roberto Saviano) sau de „teatru

¹⁹ În original, „de minutes de procès”. Sintagma „cu ajutorul proceselor-verbale” se poate referi la utilizarea de înregistrări detaliate ale evenimentelor sau declarațiilor, în sensul unor rapoarte sau transcrieri exacte ale discuțiilor și interacțiunilor. Aceste „proces-verbale” ar putea include descrieri precise ale dezbaterilor, argumentelor sau schimburilor de replici, care erau folosite ca un mijloc de a concura între diferitele teatre, prin prezentarea unor spectacole care reflectă sau răspund la evenimentele curente sau la disputele sociale. Acest lucru sugerează faptul că teatrele foloseau aceste înregistrări detaliate ca bază pentru a-și crea și adapta spectacolele într-o manieră relevantă și actuală (n. tr.).

²⁰ Jocul de cuvinte „Arlequin traitant d'Orneval... contre les traitants et les gens d'affaires” este un exemplu ingenios de folosire a limbajului în teatru pentru a crea straturi suplimentare de înțeles. Aici, „traitant” are dublu sens: în contextul piesei *Arlequin traitant d'Orneval*, se referă la personajul Arlequin care tratează cu Orneval. În același timp, „traitant” se referă și la negustorii sau oamenii de afaceri (în franceză, „traitants”) implicați în scandalul judiciar menționat. Astfel, titlul piesei joacă această ambiguitate lingvistică pentru a sugera o conexiune între acțiunile comice ale lui Arlequin și evenimentele reale legate de oamenii de afaceri, creând un strat de satiră și comentariu social (n. tr.).

²¹ Negustori? (n.tr.)

²² Vezi Martial POIRSON, *Spectacol și Economie în epoca clasică (secolele XVII-XVIII)*, coll. „Lire le XVII^e siècle”, Classiques Garnier, Paris, 2011.

²³ Sergei TRETIAKOV, „Realul”, *Novii LEF*, Nr. 5, Moscova, U.R.S.S., 1928.