

**LBRIS**

We know  
books

# **POSTDRAMATURGII**

**SANDRA UMATHUM / JAN DECK (Editori)**

Traducere de Ciprian Marinescu

Volum editat de Claudia Maior



Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

2024

- 1 Alexander Karschnia  
**Everybody's gone surfin': surfin' on the stage**  
Dramaturgii după dramă (a istoriei)
- 17 Ana Vujanovic  
**A meandra împreună**  
Noi tendințe în dramaturgia peisajului
- 33 Annett Hardegen / Max-Philip Aschenbrenner / Anne  
Brammen / Elisa Liepsch / Sarah Israel / Cornelius  
Puschke / Wilma Renfordt / Lina Zehelein / Felizitas  
Stilleke / Johanna-Yasirra Kluhs / Daphne Ebner / Nadine  
Vollmer / Heike Albrecht / Friederike Thielmann  
~~The meeting to discuss a good way forwards has been  
cancelled~~  
Un început de conversație
- 45 Azadeh Sharifi  
**„Providing what is missing”**  
Teatru și intervenții postmigrante
- 53 Benjamin Wihstutz / Milo Rau  
**Dramaturgie antagonistă**  
Un dialog
- 63 Gerhild Steinbuch  
**În spatele spațiilor**  
(A scrie, în ciuda tuturor lucrurilor)
- 73 Herbor dt / Mohren  
**Dramaturgia ca acțiune socială**
- 83 Hofmann&Lindholm  
**Cameră de trecere cu ieșire deschisă**
- 89 Jan Deck  
**Dramaturgii ca amatori**  
Între nonperfecțiune și grijă

**Dramaturgia ca practică sistemică****P.S. – Postscriptum la postdramaturgie**Între practica coregrafică și reflecția asupra proceselor de producție (a *Dialogue*)**Dramaturgia colaborării (dramaturgia ca și colaborare)****Observații teoretice asupra unei dramaturgii a celuilalt nonuman (după Haraway)****Dramaturgie polițienească și politică****Dramaturgii diverse**

Performance-urile multioptionale ale grupului Interrobang

**Situații:**

Gândind dramaturgic despre spațiile publice

**După aplauze****Însemnări despre un concept dramaturgic al acțiunii****Teatru fără întârziări****Figură intermediară și muncitor în condiții precare**

Reflecții asupra profesiei de dramaturg

**Really Useless Dramaturgies**

O pledoarie

- 269 Ulf Schmidt  
**Dincolo de perspectiva centrală**  
Pentru un teatru polytic
- 281 Veit Sprenger  
**Ceea ce tot numiți dramă**
- 287 **Epilog**

Alexander Karschnia

## Everybody's gone surfin': surfin' on the stage

Dramaturgii după dramă (a istoriei)

### I. DRAMA TRECUTULUI

*Momentul de cotitură: 1976*

„Dramaturgia surfului” îi caracterizează textele, i-au spus studenții lui Heiner Müller în SUA: „Toată viteza, schimbarea rapidă a tempo-ului, fără tranziție”<sup>1</sup>. Lui Müller părea să-i placă această descriere. În 1975/76, petrecuse aproape un an călătorind prin țară împreună cu soția sa de atunci, Ginka Tscholakowa. În Austin, Texas, a prezentat în premieră piesa sa revoluționară *Mauser*. La întoarcere, a scris infamul text *Die Hamletmaschine*, poate ultima dramă din istorie. Privind retrospectiv, anul 1976 pare a fi un punct de cotitură: RDG se afla într-o criză profundă<sup>2</sup>, dar se vorbea, de asemenea, despre o „criză a marxismului” în Occident – și aceasta era o noutate – și din partea marxștilor. În discursul său cu același nume, filosoful marxist Louis Althusser îi citează pe muncitorii comuniști care vorbesc despre faptul că în istoria mișcării muncitorești s-a „rupt” ceva între trecut și prezent: „Iar această ruptură ridică problema viitorului”<sup>3</sup>. „The time is out of joint!”

Cu toate acestea, lamentația lui Hamlet din primul act nu se referă doar la o situație istorică, ci și la forma dramei, care, în opinia lui Peter Szondi, trăiește din primatul prezentului: „Desfășurătorul temporal al dramei este format din secvențe ale prezentului”<sup>4</sup>. Dramaturgia este arta de a organiza materialul dramatic în așa fel încât acesta să se poată desfășura în timp ca o dezvoltare (orientată spre un scop): „Prezentul trece și devine trecut, deci ca atare nu mai este prezent”<sup>5</sup>. Această afirmație este infirmată chiar la începutul piesei prin (re)apariția fantomei: un trecut care nu vrea să treacă! Aspect care duce la suspiciunea că cea mai faimoasă dramă

<sup>1</sup> Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999, p. 286.

<sup>2</sup> Karsten Krampitz: 1976. *Die DDR in der Krise*. Berlin: Verbrecher 2016.

<sup>3</sup> Louis Althusser: *Die Krise des Marxismus*. Hamburg: VSA 1978, p. 55.

<sup>4</sup> Peter Szondi: *Die Krise des Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, p. 17.

<sup>5</sup> Ibid.

din lume nu este deloc o „dramă”, cel puțin nu în sensul esteticii normative. Piesele lui Shakespeare pot fi cu greu armonizate cu criteriile dezvoltate de Szondi. Deși drama a fost întotdeauna o reprezentare a crizelor, reprezentarea dramei însăși a fost întotdeauna susceptibilă de crize: astfel, istoria dramei ar putea fi chiar ea pusă în scenă ca o dramă cu un început, mijloc și sfârșit și cu un punct de cotitură dramatic (*peripeție/moment de răscruce*)<sup>6</sup>. Szondi datează „criza dramaturgiei” pe care a diagnosticat-o ca fiind în perioada de după 1880 și oferă o justificare istorico-filosofică bazată pe estetica lui Hegel: forma însăși devine problematică, reprezentatul (conținutul) aruncă în aer reprezentarea (forma)<sup>7</sup>. Soluția (dialectică) a fost furnizată de dezvoltarea teatrului epic de către Brecht ca „*reînnoire și perfecționare a dramaturgiei clasice*”<sup>8</sup>. Brecht însuși a numit în mod faimos dramaturgia pieselor sale ca fiind nearistotelică, deoarece intenționa să o întoarcă complet peste cap prin dezafectare radicală (dobândirea cunoașterii mai degrabă decât disiparea afectului). Mai mult, priorizarea înțelegerii dramei ca fiind cu efect afectiv era tot mai mult o piedică. Abia după eliberarea de această determinare a scopului, dramaturgia a putut dobândi o nouă valabilitate: ca formă de gândire dialectică. „*Drama promite dialectica*”<sup>9</sup> – iar dialectica promite teleologia: orice se întâmplă, ajunge la un sfârșit, respectiv, are un scop. Aceasta înseamnă că discuția despre sfârșitul istoriei este la fel de mult o parte a istoriei ca și ficțiunea unei origini. Și astfel, chiar și piesele lui Brecht rămân înrădăcinate în dramaturgia aristotelică, deoarece nici ele nu vor să renunțe la istorie în dublul sens de *story* (fabulă) și istorie/relatare<sup>10</sup>.

Istoricii fac și ei ca un eveniment să poată fi povestit ca o istorie. Ei nu numai că dramatizează, legând evenimentele de anumiți protagoniști, ci atunci când le încadrează într-o anumită perioadă de timp (cum ar fi istoria mișcării muncitorești sau a RDG), le stabilesc un curs care are un început, un mijloc și un sfârșit și un moment de răscruce în a doua jumătate. De exemplu, anul 1976: în cazul RDG, mulți lucrători culturali consideră că expatrierea lui

<sup>6</sup> Vezi: Alexander Karschnia: *The Drama of Drama*. Același autor/Marijke Hoogenboom (editori): *Na(ar) het Theater – After Theatre? Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre*. Amsterdam: School of the Arts 2006, p. 34-45.

<sup>7</sup> Peter Szondi: *Hegels Lehre von der Dichtung*. Aceeași sursă: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, editori Senta Metz/Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, p. 267-512, aici p. 301-302.

<sup>8</sup> Vezi: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, p. 48 (passim).

<sup>9</sup> Ibid., p. 59 (passim).

<sup>10</sup> Vezi: Hans-Thies Lehmann: *Fabel-Haft*. Aceeași sursă: *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit 2016, p. 147-164; Alexander Karschnia: *V for What? About the Actuality of Bertolt Brecht and Walter Benjamin for Contemporary Activism*. În: *Raqs Media Collective/Shveta Sarda* (editori): *Sarai Reader 09: Projections*. New-Delhi: Sarai 2013, p. 47-53.

Wolf Biermann a fost cea care a anunțat declinul, începutul sfârșitului<sup>11</sup>. Faptul că „revoluția pașnică” din 1989 este menționată ca fiind punctul de cotitură (în germană „Die Wende” – n.tr.) este oarecum ironic. După cum a explicat Heiner Müller într-un interviu din decembrie 1989, foarte puțini oameni din Germania de Est se gândeau la ceea ce Helmut Kohl numea „punctul de cotitură spiritual și moral” („die geistig-moralische Wende” – n.tr.) altfel decât la o expresie din competiția sportivă:

În RDG, acesta (die Wende – n.tr.) nu este un cuvânt împrumutat din Republica Federală. El provine din sport. Când înoți, întoarcerea este foarte importantă: trebuie să schimbi direcția fără să pierzi viteză și forță. Înotătorii RDG au fost întotdeauna deosebit de buni la asta.<sup>12</sup>

Dar istoria nu s-a încheiat, chiar dacă acest lucru a fost mereu proclamat cu voce tare de la sfârșitul RDG încoace. Și, mai mult, istoria nu s-a terminat din motivul că este făcută de oameni, ci pentru că ea nu poate fi făcută: oamenii nu fac istorie, revoluție sau teatru (politic), oamenii *acționează*. Această acțiune se numește politică: vita activa. Acesta este titlul principalei lucrări filosofice a lui Hannah Arendt; tema ei fiind: „Ce facem atunci când suntem activi?”<sup>13</sup>.

Arendt face o distincție strictă între diferitele forme de activitate: munca, producția și acțiunea. În timp ce munca (viața) nu lasă aproape nicio urmă, deoarece ceea ce se produce este consumat imediat, actul de producție reușește să creeze opere care durează mai mult decât cei care le-au creat. Deși acest lucru poate fi realizat și prin acțiune, faptele rămân în istorie doar după ce au fost realizate, adică după ce procesul istoric a fost încheiat. Drama oferă o schemă formală pentru acest lucru, aceasta se numește *intrigă*. Un termen precum „dramaturgie a intrigii” ar fi părut, prin urmare, un pleonasm până acum câteva decenii. Faptul că acum sună ca un oximoron indică o schimbare fundamentală: dramaturgia s-a emancipat de dramă, adică de intrigă, și s-a deschis către dimensiunea performativă a acțiunii. Diferența dintre *acțiune* (în germană *Handeln* – n.tr.) și *intrigă* (în germană *Handlung* – n.tr.) constă în orientarea temporală: acțiunea umană este deschisă spre viitor, acțiunea dramatică este fixată spre un sfârșit. Astfel, acțiunea dramatică se aseamănă cu activitatea de producție. Ca orice poveste bună, aceasta poate fi împărțită (conform poeziei aristotelice) în început, mijloc și sfârșit: înainte, în timpul și după adaptare. Istoria omului este povestea lui *homo faber*, a făuritoru-

<sup>11</sup> Vezi: Krampitz: 1976, p. 118-139.

<sup>12</sup> *Es kommen viele Leichen zum Vorschein*. O discuție între Ulrich Mühe, Heiner Müller și Hilmar Thate pentru revista „Theater Heute”. În: *Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 3*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1994, p. 45-69, aici p. 47.

<sup>13</sup> Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper 2016, p. 14.

lui/bărbatului, a producătorului. El face istorie – nu din impuls propriu, așa cum știm de la Marx, ci în funcție de circumstanțele găsite, dar o face: îi dă un scop, adică o duce la (un) sfârșit.

Hannah Arendt a criticat acest punct de vedere: oamenii acționează în libertate, adică fac ceva, dar această activitate nu este o realizare. Ea nu are la bază o materie primă care să fie prelucrată, ci are loc între semenii lor. Ea nu poate fi redusă la relații de tip scop-mijloc și nu are un sfârșit. Istoricii, pe de altă parte – am putea adăuga: și dramaturgii (în sensul german al cuvântului – n.tr.) – „miros sfârșitul peste tot”<sup>14</sup>. Gândirea politică a lui Hannah Arendt, care ar putea fi descrisă mai bine ca o gândire a politicului, este îndreptată împotriva acestui tip de gândire. Descoperirea distincției dintre politică și politic, dintre acțiunea guvernamentală și acțiunea colectivă, descrisă de Oliver Marchart drept „diferența politică”, îi este de obicei atribuită lui Arendt<sup>15</sup>. O diferență analogă ar putea fi afirmată între dramă ca schemă care dă unui proces un anumit curs și dramaticul ca proces fără un curs prescris. Prin urmare, postdramaturgia ar putea fi descrisă ca o *dramaturgie diferențială* care își trage energia din această tensiune între dramă și dramatic, intrigă și acțiune. După cum sper să arăt mai jos, însă, nu este vorba doar de un simplu transfer din domeniul politic în domeniul estetic, ci este în sine o chestiune eminentemente politică. Această întrebare poate fi clarificată doar prin recurgerea la filosofia istoriei. În centrul acesteia se află chestiunea revoluției ca punct de cotitură în istorie, ca peripeție politică.

### Revoluție: 1789 - 1776 = 1917

Pentru Hannah Arendt, revoluția este *acel lucru nou* care sosește abia după o lungă întârziere: în timp ce marile evenimente ale timpurilor moderne au loc aproape simultan la începutul secolului al XVI-lea („descoperirea” Americii, Reforma, descoperirea orbitelor planetare), *acel lucru nou* are nevoie de aproape 300 de ani pentru a pătrunde în sfârșit din domeniul filozofiei și al științei în cel al politicii, pe 14 iulie 1789. Arendt se referă la o scenă dramatică, dialogul dintre Ludovic al XVI-lea și mesagerul nenorocirii, care raportează asaltul Bastiliei. Regele exclamă: „C’est une révolte!” și este corectat: „Non, Sire, c’est une révolution”<sup>16</sup>. Pentru prima dată, săracii, nevoiașii și cei înfomețați intră pe scena istoriei. Astfel, conform tezei controversate a lui Arendt, greutățile devin centrul politicii și suplinesc libertatea. De acum înainte, compasiunea pentru săraci determină politica – și tea-

<sup>14</sup> Hannah Arendt: *Denktagebuch 1950–1973*, editori Ursula Ludz/Ingeborg Nordmann. München: Piper 2002, p. 352.

<sup>15</sup> Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp 2010, p. 35–36. În acest cadru, Marchart dezvoltă o teorie a postfundamentalismului politic.

<sup>16</sup> Vezi: Hannah Arendt: *Über die Revolution*. München: Piper 2016, p. 58.

trul, cel puțin de când Lessing a tradus *catharsis*-ul aristotelic prin „frică și compasiune” în loc de „frică și teroare”<sup>17</sup>. Potrivit lui Arendt, de la lupta împotriva greutăților s-a ajuns la credința în necesitatea istorică<sup>18</sup>. Această necesitate capătă un dublu sens: în sensul evitării/înlăturării suferinței fizice, precum și al unui destin inevitabil (determinism)<sup>19</sup>. Ca un contraexemplu, Arendt se referă la Revoluția Americană, a cărei aniversare de 200 de ani este sărbătorită peste tot în anul în care Müller călătorește prin SUA. Aceasta este constelația istorică a anului 1976: RDG, marxismul și mișcarea muncitorească sunt în criză, partidele comuniste din Europa de Vest își propagă propria cale și tranziția pașnică spre socialism (eurocomunismul), în timp ce SUA, care și-au pierdut de mult simțul semnificației propriiei revoluții, își sărbătoresc bicentenarul („we must be doin' somethin' right / to last 200 years”, cum se spune într-un cântec country din filmul *Nashville* al lui Robert Altman din 1975). În China, moare marele președinte Mao Tse-Tung, ultima icoană în viață a unei revoluții comuniste victorioase, iar la Stammheim, Ulrike Meinhof, pe care Heiner Müller o vedea ca pe un strigoii al Rosei Luxemburg, se sinucide. Epoca, sau cel puțin conceptul revoluției ca o preluare armată a puterii (Mao: „Puterea politică vine din țevile armelor”), pare să se fi încheiat. La fel și epoca dramei. Cel puțin acea dramă a personajului actorului Hamlet din *Die Hamletmaschine*: „Drama mea nu mai are loc”<sup>20</sup>. Revoluția s-a terminat, ceea ce rămâne este răscoala: „Drama mea, dacă ar mai avea loc, ar avea loc în timpul răscoalei”<sup>21</sup>. Faptul că răscoala începe ca o plimbare, așa cum se spune în *Hamletmaschine*, s-a dovedit adesea a fi corect din punct de vedere istoric, dar este, de asemenea, folosită în contradicție deliberată cu expresia „nu e o plimbare” – cum spui atunci când vrei să vorbești despre o muncă grea, un proces lung, dificil, adesea violent. O răscoală este, în privința aceasta, doar un moment, deși unul decisiv: întorsătura evenimentelor care aduce schimbarea bruscă, răsturnarea, punctul de cotitură al punctului de cotitură<sup>22</sup>. Atât răscoalele, cât și revoluțiile se pot repeta!

<sup>17</sup> Vezi: Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, editor Gert Mattenklott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, p. 166.

<sup>18</sup> Hannah Arendt: *Über die Revolution*, p.73-146. Vezi, de asemenea: *Die Freiheit, frei zu sein*. München: dtv 2018, p. 25-33, 38-42.

<sup>19</sup> O serie întreagă de gânditori (post-)marxiști au încercat să elibereze gândirea marxistă de determinismul istoric: Cornelius Castoriadis, Claude Lefort, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau ș.a.

<sup>20</sup> Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. Același autor: *Mauser*. Berlin: Rotbuch 1991, p. 89-97, aici p. 93.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>22</sup> Vezi: Alexander Karschnia: *BEHEMOTH vs. LEVIATHAN. Anleitungen zum Bürgerkrieg*. Aceeași sursă: Michael Wehren (editor): *Kommando Johann Fatzer. Mülheimer Fatzerbücher 1*. Berlin: Neofelis 2012, p. 22-39.

Când a avut loc revoluția din Sankt Petersburg în februarie 1917, Lenin a fost la fel de surprins ca și susținătorii regimului țarist. Revoluția seamănă cu un fenomen natural, o furtună care izbucnește din nou după o fază de calm relativ. Cursul ulterior al acestei povești este binecunoscut: Lenin sosește la Sankt Petersburg, scrie rău famatele sale *Teze din aprilie*, în care îndeamnă la pregătirea imediată a preluării puterii, după care toată lumea – inclusiv propria soție – îl declară nebun<sup>23</sup>. Se presupune că răzvrătirea va aduce decizia. Lui Marx și Engels le place să folosească pentru aceasta un cuvânt preferat al dramaturgilor (în sensul german al cuvântului – n.tr.): „coliziune”<sup>24</sup>. Peripeția, punctul de cotitură, este „ultima rezistență” la care *Cominternul* cheamă „popoarele”. După această coliziune, trebuie să existe o „soluție”, o rezolvare a contradicțiilor. Cel puțin în teorie (teoria dramatică).

Ceea ce îi trebuie teoriei pentru a fi pusă în practică este un revoluționar profesionist sau un regizor. Treaba lui este să-i ajute pe actori să-și joace corect rolul. Dar pentru a face acest lucru, cel puțin în teatrele municipale germane, are nevoie de un dramaturg alături de ei, care nu numai că știe scenariul, dar are și cunoștințe suplimentare, o perspectivă specială asupra intențiilor autoarei sau autorului. Poate că și discuția populară despre cei doi Lenin (autorul lucrării *Ce-i de făcut?* vs. autorul lucrării *Statul și revoluția*) ar trebui înțeleasă în acest fel: Lenin ca regizor vs. Lenin ca dramaturg. Sau nu este oare sarcina clasică a dramaturgilor să facă conflictele mai clar recognoscibile și peripețiile finale mai eficiente? Totuși, acest lucru necesită adesea „tăieturi”, eliminări în scenariu, scurtarea intrigii, creșterea tensiunii etc. Și așa s-a întâmplat: înainte de a putea regiza revoluția, Lenin a trebuit să scurteze considerabil scene întregi din istoria lumii, cum ar fi instaurarea ordinii burgheze (la trei sferturi de an): revoluția din februarie devine preludiul adevăratei revoluții din octombrie. O lovitură de teatru: Lenin a înlăturat guvernul provizoriu din funcție, a forțat partidele concurente să părăsească sovietul central și a instaurat versiunea sa de „dictatură a proletariatului”. Totul a urmat, de fapt, un scenariu. Cu toate acestea, acest scenariu nu a fost scris de Marx&Engels, ci de „istorie”, mai exact: de istoria Revoluției Franceze. Revoluția rusă pare a fi un Reenactment nu doar pentru că toate imaginile pe care le avem despre ea provin dintr-o reconstituire (spectacolul de masă organizat de regizorul

<sup>23</sup> Vezi: Slavoj Žižek: *Die Revolution steht bevor*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, p. 10.

<sup>24</sup> De exemplu, în textul în care Marx compară dezvoltarea politică a Germaniei cu Franța și Anglia. Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*. În: același autor/Friedrich Engels: *Werke* (Marx-Engels-Werke), vol. 1. Berlin: Dietz 1976, p. 378-391, aici p. 383: „Acolo este soluția și aici este coliziunea”.

Nikolai Evreinov în 1920 pentru cea de-a treia aniversare<sup>25</sup>), ci fiindcă chiar *este* un Reenactment: capodopera lui Lenin constă în repetarea revoluției ca și cum ar fi pusă din nou în scenă pe o altă scenă și cu alți actori – și anume în toate actele sale („Luarea cu asalt a Palatului de Iarnă” = „Luarea cu asalt a Bastiliei”): După *Terreur* urmează Thermidor, Robespierre este urmat de un împărat, Lenin de un țar roșu. Acest lucru explică și cursul ulterior al evenimentelor, de exemplu faptul că, la 20 de ani după revoluție, inculpați nevinovați se acuză de bunăvoie de crime monstruoase în cadrul faimoaselor procese-spectacol. În opinia lor, aceasta este soarta lor sau cursul istoric necesar al evenimentelor. După cum se știe, revoluția își mănâncă copiii, așa că ei își joacă rolul până la capăt. Hannah Arendt subliniază

(...) marea lor pricepere de a juca orice rol pe care marea dramă istorică le-ar atribui-o. Și trebuie să recunoaștem că erau pregătiți să accepte rolul de răufăcător dacă nu li se oferea altul, doar pentru a li se permite să rămână în joc.<sup>26</sup>

Ceea ce Revoluția Franceză a introdus ca nou în domeniul politic este, prin urmare, vechi: istoria. Revoluția franceză a dus la nașterea conceptului modern de istorie, iar Hegel a fost cel care a introdus această inovație în filosofie: filosofia istoriei. Potrivit lui Hannah Arendt, acest lucru are consecințe tragice, deoarece de atunci întregul domeniu al acțiunii umane nu mai este descris din perspectiva actorilor, ci din punctul de vedere al observatorilor, care asistă la evenimentele istorice ca niște spectatori de teatru care urmăresc o acțiune pe scenă. Perspectiva lui Arendt, pe de altă parte, este în mod hotărât politică, nu mai este istorică, iar ca gânditoare politică, accentul ei nu se pune pe intrigă așa cum apare ea în retrospectivă, ci pe acțiune: Acțiunea, spre deosebire de intrigă [a dramei (istoriei)], stabilește întotdeauna un nou început: „Este clar că nu există un sfârșit în istorie. Fiecare sfârșit este un nou început”<sup>27</sup>. O astfel de înțelegere duce la o idee complet nouă despre teatru. În ea, publicul nu mai este în centru, ci artiștii. Aceasta este tocmai lecția din piesele *Lehrstücke* ale lui Bertolt Brecht.

## II. TEATRUL VIITORULUI

Brecht a răspuns la întrebarea despre cum ar putea arăta teatrul viitorului cu o trimitere la *Die Maßnahme*, probabil cea mai cunoscută piesă de tip *Lehrstück* a sa. Deși nu a încetat să lucreze la concepția *Lehrstücke* din 1930 până la moartea sa în 1956, opinia dominantă în istoria receptării lor este că *Lehrstücke* au reprezentat doar o

<sup>25</sup> Vezi: Inke Arns/Boris Chubarov/Saskia Sassen (editori): *Nikolaj Evreinov. „Sturm auf den Winterpalast”*. Berlin: Diaphanes 2017.

<sup>26</sup> Arendt: *Über die Revolution*, p. 71-72.

<sup>27</sup> Arendt: *Denktagebuch*, p. 352.

fază experimentală pe care a depășit-o scriind „lucrări mai mature”. Dar revoluția pieselor Lehrstücke constă în răsturnarea unei viziuni asupra lumii: ele mută centrul de la spectatori la jucători! În spatele acestui demers se află o idee cu adevărat revoluționară: „Este ideea unei aboliri a barierei dintre producătorul și consumatorul de artă, înglobată în una mai cuprinzătoare, a abolirii diviziunii muncii”<sup>28</sup>, scrie B.K. Tragelehn în epilogul volumului *Lehrstücke* de Brecht pe care l-a editat. Într-un mod diferit și nu întotdeauna în mod conștient, creatorii de teatru contemporani, în special grupurile din scena independentă, se situează în această tradiție<sup>29</sup>. Dar chiar și o formă deschisă precum a pieselor Lehrstück poate fi închisă prin „fixare, în mod normativ și nu istoric” și atunci „nu este potrivită pentru inițierea practicii”<sup>30</sup>. Întrebarea cu privire la formele pe care le-ar putea lua dramaturgia după dramă (a istoriei) nu poate primi cu adevărat un răspuns teoretic adecvat. Trebuie – ca în Lehrstücke ale lui Brecht (și Müller) – să îndrăznești să pui lucrurile la încercare –, respectiv: *să o iei de la capăt*. Pentru Hannah Arendt, acțiunea și capacitatea de a o lua de la capăt erau unul și același lucru. A învățat-o de la Rosa Luxemburg, care o învățase în timpul Revoluției ruse din 1905: revoluțiile nu se fac, nu pot fi planificate, ci izbucnesc spontan, „așa cum nu poți învăța să înoți decât în apă”<sup>31</sup>. Ca și *surfingul*...

### SURFIN' USSR

Piesa de tip Lehrstück *Mauser* a lui Heiner Müller este plasată în timpul războiului civil imediat după revoluție. Acest război civil poate fi văzut ca actul final al dramei Revoluției ruse. După victoria Armatei Roșii asupra trupelor contrarevoluționare, se pune capăt „comunismului de război” și se introduce „noua politică economică”. În același timp, revolta marinarilor din Kronstadt a

<sup>28</sup> B.K. Tragelehn: *Nachwort*. În: Bertolt Brecht: *Die Lehrstücke*, editor B.K. Tragelehn. Leipzig: Reclam 1978, p. 194-204, aici p. 194.

<sup>29</sup> Pe lângă Peter Stein și Klaus Michael Grüber, Hans-Thies Lehmann îi mai numește pe Frank Castorf, Einar Schlee, Christoph Marthaler, Nicolas Stemann, Falk Richter și, mai ales, pe René Pollesch, dar și grupuri precum Rimini Protocol, andcompany&Co., She She Pop (de adăugat: LIGNA, Friendly Fire, Futur II Coniunctiv, kainkollektiv, EGfKA – Comunitatea Europeană pentru Afaceri Culturale și multe altele), care „nu pot fi înțelese fără impulsul lui Brecht”: „Chiar dacă ei – ca toți elevii buni, precum Heiner Müller – fac totul altfel decât maestrul”. (Hans-Thies Lehmann: *Brecht lesen – Gesichter und Aspekte*. Același autor: *Brecht lesen*, p. 7-30, aici p. 25.)

<sup>30</sup> Tragelehn: *Nachwort*, p. 196.

<sup>31</sup> Citat după Hannah Arendt: Rosa Luxemburg. Aceeași sursă: *Menschen in finsternen Zeiten*. München: Piper 2014, p. 46-74, aici p. 70. În copilărie, Hannah Arendt a fost dusă de mama ei la o apariție publică a lui Rosa Luxemburg. Viitorul ei soț, Heinrich Blücher, a fost un sparcist activ și a fost aproape de cercul din jurul lui Heinrich Brandler, considerat luxemburgist și în curând exclus din conducerea KPD – Partidul Comunist German. Vezi pentru aceasta Oliver Marchart: *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*. Viena: Turia+Kant 2005, p. 61-75.

fost înăbușită. Bini Adamczak a inventat termenul de „depresie postrevoluționară” (PRD) pentru perioada care începe acum<sup>32</sup>. În anii următori, se face mereu referire la perioada eroică a revoluției și a războiului civil. Adamczak vorbește, așadar, de un „fetiș revoluționar”: o inversiune, o răsturnare a mijloacelor și scopurilor<sup>33</sup>. Revoluția este fetișizată, adică devine un scop în sine. Nu există doar o repetare (ca în punerea în scenă a lui Lenin din 1917), ci o adevărată *constrângere* la repetare, ca și cum actul V ar trebui să fie repus în scenă iar și iar: în timpul lui Stalin, industrializarea este jucată/condusă ca un al doilea război civil, ca un război împotriva țăranilor și țăranilor. Este o ironie tragică a istoriei stalinismului faptul că o astfel de politică de industrializare nemiloasă a fost cerută pentru prima dată de cel mai mare adversar al lui Stalin, Troțki. Stalin a fost inițial un adversar al acestei politici și s-a aliat cu toți cei care i s-au opus. În acest fel, a reușit să își elimine cel mai aprig rival. Dar imediat ce Troțki este expulzat, Stalin ia măsuri împotriva foștilor săi aliați și pune în aplicare el însuși politica lui Troțki. „Curs în zigzag”, se plânge Troțki în exil. Dar se dovedește curând că tocmai acest „curs în zigzag” este cel care caracterizează stalinismul. *SURFIN' URSS!*

La prima vedere, imaginea lui Stalin ca surfer pare coerentă, deoarece surferii pe valuri, ca și înotătorii în curent sau marinarii în vânt, oferă o imagine aparent potrivită pentru toți cei care cred că acționează în conformitate cu legile istoriei (ca și ale naturii)<sup>34</sup>. În timp ce Troțki poate denunța politicile lui Stalin ca fiind un curs în zig-zag, pentru apologetii lui Stalin aceste schimbări de curs sunt manevre tactice care servesc o strategie pe termen lung pentru a stabili o societate fără clase. Cu toate acestea, o privire mai atentă arată că imaginea omului de stat ca timonier și ca surfer nu merg împreună. În timp ce cârmaciul poate intra în ruliu și poate fi forțat să urmeze un curs în zigzag, surferii nu au în minte niciun obiectiv strategic. Există o metodă pentru zbaterele lor; nu există nimic altceva decât cursul în zigzag: călătoria este destinația! În opoziție cu ei, există ideea de politică care crede că poate distinge între strategie și tactică, între mijloace și scopuri. Această idee caracterizează nu numai politica stalinistă, ci și politica lui *homo faber*: acțiunea politică devine o activitate de muncă, un act de producție. Se produc lucruri care pot fi folosite fără a fi consumate imediat. Lucru care se deosebește de munca fizică brută, care își

<sup>32</sup> Bini Adamczak: *Beziehungswiese Revolution: 1917, 1968 und kommende*. Berlin: Suhrkamp 2017, p. 11-43.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>34</sup> Vezi: Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Neuwied: Luchterhand 1968, p. 221: „Așa cum un marinar trebuie să acorde o atenție deosebită direcției vântului fără a-l lăsa să-i determine direcția de mers, dimpotrivă, pentru a-l sfida și a profita de el pentru a rămâne la obiectivul pe care și l-a propus inițial”.