

Granița dintre teatru politic și teatru popular – spectacolul „Ia uite cine s-a întors!”, regia Theodor-Cristian Popescu, Compania Tompa Miklós, Teatrul Național Târgu-Mureș

Raluca BLAGA PhD

University of Arts, Târgu-Mureș
raluca.balan@gmail.com

Abstract: The Border Between Political and Popular Theatre – “Look Who’s Back!”, directed by Theodor-Cristian Popescu – Tompa Miklós Company, Târgu-Mureș National Theatre

History, through its object – the close look at the forms that developed the social phenomenon, through its wish to rebuild by studying humanity's past and human societies - systematizes events and facts. Most of the times, when theatre decides to get a close look at significant historical events, it risks to politicize a history already political to its core. 73 years after finding his way out of the stage, probably the most abominable political figure of the 20th century, the character of Adolf Hitler rebuilt on the theatre stage could easily fall in the region of political theatre. The value of Theodor-Cristian Popescu's performance, “Look Who’s Back!” (Tompa Miklós Company, Târgu-Mureș National Theatre, 2017), resides precisely in avoiding this trap by choosing elements that characterize popular theatre. Using as a starting point two essays, Mario Vargas Llosa's “Notes on the Death of Culture: Essays on Spectacle and Society” and Peter Brook's “The Empty Space”, this lecture aims to search the theatrical elements used by the creators of this performance who managed to place their theatrical product in the realm of popular theatre and not in that of political theatre.

Key words: popular theatre; political theatre; Theodor-Cristian Popescu; spectacle and society.

Adevărul reprezintă tot ceea ce corespunde realității. Adevărul conține în straturile hainei sale fibre colorate în nuanțele dreptății și exactității. Adevărul obiectiv nu face altceva decât să vorbească despre ceea ce s-a întâmplat în realitate. Tocmai datorită preocupărilor sale, istoria își poate permite să folosească termeni maniheiști atunci când contabilizează evenimente ale trecutului. Însă, oricât de minuțios ar fi urmărit un anumit



proces de dezvoltare a fenomenelor care s-au înregistrat în natură sau în societate, unele folosite de această știință ce poartă numele de istorie rămân departe de adevărul pe care-l simte fiecare membru al societății care a luat parte la fenomenele sociale surprinse în paginile cărților de istorie. Teatrul, prin însăși mijloacele pe care le uzitează, se poate apropia de evenimentele trecutului dintr-un unghi diferit de cel al istoriei și poate scoate la iveală sursa vie care ne dezvăluie posibilele căi ce au condus la așezarea unor fapte și situații într-o formă sau alta. Teatrul obține aceste rezultate întrucât sfera lui de acțiune este aceea de a observa individualități extrase dintr-un context social sau politic. Teatrul, în versiunile sale cele mai pertinente, nu doar că nu face apel la termeni maniheiști, ba chiar caută să îi evite. Teatrul, în versiunile sale cele mai pertinente, nu doar propune verdicte asupra unui eveniment istoric, ci expune totalitatea forțelor care s-au confruntat pe câmpul de luptă al socialului și politicului. Teatrul folosește adeseori drept punct de plecare un adevăr istoric și poate rosti acest adevăr în diferite nuanțe vocale: îl poate trata cu mijloace specifice teatrului de artă, teatrului politic sau teatrului popular, poate face apel la tehnici specifice teatrului documentar sau teatrului de divertisment.

Un eveniment istoric de necontestat este reprezentat de existența personalității politice a lui Adolf Hitler, care a marcat profund istoria secolului XX. Această figură politică este tocmai cea pe care o readuce din timpul istoric în scena literară Timur Vermes odată cu romanul *Ia uite cine s-a întors!*. Romanul lui Timur Vermes a fost adaptat pentru scenă de Mihai Ignat, iar regizorul Theodor-Cristian Popescu, prin spectacolul realizat în primăvara anului 2017 la Compania *Tompa Miklós* a Teatrului Național Târgu-Mureș, ne propune versiunea scenică a acestuia. Subiectul romanului lui Timur Vermes și implicit al spectacolului supus analizei s-ar putea rezuma astfel: în luna august a anului 2011, pe un maidan din Berlin, se trezește Adolf Hitler. Poartă uniforma lui devenită icon. Nu știe precis unde se află și cum a ajuns acolo. Cert este că s-a trezit în Germania secolului XXI, într-o țară condusă de „o femeie balcâză, cu șarmul unei sălcii plângătoare” (Ignat 2017, 30), într-o țară diferită ca textură și conținut de cea pe care a condus-o el. Copiii care joacă fotbal pe maidan se întreabă „Ce fel de tataie mai e și ăsta?” (Ignat 2017, 1), iar toți cei cu care intră în contact îl iau drept o vedetă de televiziune, mai precis un comediant. De aici și până la primele apariții în show-ul televizat moderat de Ali Glumöz nu mai e decât un pas, iar această figură care, în ochii celor din jur, aparent nu face altceva decât să se folosească de mijloacele satirei, ajunge să aibă milioane de vizualizări pe Youtube, propria emisiune de televiziune, este invitată să scrie cărți și preia un partid „absolut neimportant” (Ignat 2017, 71), cel al ecologiștilor. Sloganul partidului - înscris pe afișele electorale „amintește de meritele de odinioară, dar are și un element umoristic și împăciuitoare” - este „n-a fost totul rău” (Ignat 2017, 71).

Perspectiva scenică pe care ne-o propune Theodor-Cristian Popescu, precum și mijloacele teatrale pe care le adoptă în acest sens converg în punctul de întâlnire dintre subiectul spectacolului *Ia uite cine s-a întors!* și cuvintele personajului Max Aue din romanul lui Jonathan Littell, *Binevoitoarele*: „adevăratul pericol îl constituie însă oamenii obișnuiți din care este format statul – mai ales în vremuri nesigure. Adevăratul pericol pentru om sunt eu, dumneavoastră.” (Littell 2008, 26). Astfel, spectacolul regizat de



Theodor-Cristian Popescu se subscrie categoriei aceluși tip de teatru pertinent care sondează totalitatea forțelor care s-au confruntat pe câmpul de luptă al socialului și politicului, iar în ceea ce privește mijloacele pe care le adoptă în perspectiva acestei investigații putem considera că sunt cele specifice teatrului popular.

Peter Brook susține că „teatrul popular a salvat întotdeauna situația. El a luat mai multe forme de-a lungul timpului, dar toate au un numitor comun: un tip de brutalitate” (Brook 1997, 64). În plus, afirmă Brook, „Teatrul Brut privește faptele oamenilor, [...] e prozaic și direct, [...] acceptă ticăloșia și râsul [...]” (Brook 1997, 69). Pentru o clarificare mai precisă a naturii teatrului popular sau a teatrului brut, cum îl numește Brook, regizorul englez afirmă și faptul că „teatrul brut e apropiat de oameni” (Brook 1997, 65). Această explicitare suplimentară ne trimite cu gândul la una dintre definițiile pe care Dicționarul Explicativ al Limbii Române o oferă cuvântului *popular*: „accesibil tuturor” (Academia Română 2016, 938). Această inteligibilitate, acest caracter al simplității și care este ușor de atins, aplicat în sfera artei și, implicit, în cea a culturii, este tocmai una dintre temele volumului lui Mario Vargas Llosa, *Civilizația spectacolului*. Scriitorul peruan își expune în volumul menționat regretul cu privire la slăbirea limitelor prin care e definită cultura, acțiune care a condus în prezent la apariția unei civilizații a spectacolului, la o „lărgire importantă a reperelor morale” (Llosa 2016, 31), la o civilizație care a făcut din „tendința naturală de a te simți bine o valoare supremă” (Llosa 2016, 31). Llosa, consideră că astăzi cultura nu se mai comportă și nici nu mai are valențele și puterea pe care le deținea în trecut:

[...] ierarhii în vastul spectru al cunoașterii, o morală care să fie deschisă la tot ce presupune libertatea și care să permită ca un număr cât mai mare de oameni să se exprime liber, dar să fie și gata de a respinge orice e demn de dispreț, orice degradează însuși fundamentul omenirii și orice pune în pericol supraviețuirea speciei.

Llosa 2016, 69-70

Unul dintre factorii care ar fi condus la această situație ar fi legat de lipsa unei linii de demarcație între cultura înaltă și cea joasă. Cei vinovați pentru această stare de fapt ar fi, în viziunea lui Mario Vargas Llosa, sociologii, întrucât ei au încorporat „idei de cultură, ca parte integrantă a ei încultura, ascunsă sub numele de cultură populară [...]” (Llosa 2016, 64), motivându-și punctul de vedere prin următorul argument: „tot ceea ce ar putea fi clasificat, în acel sector discriminat, drept incompetență, grosolanie și neglijență e compensat prin vitalitate, umor și o modalitate simplă și autentică de a reprezenta experiențele omenești cele mai frecvente” (Llosa 2016, 64). Astfel, susține Llosa, am ajuns astăzi să putem vorbi despre o *civilizație a spectacolului*, să privim la o „cultură suferind de un hedonism ieftin” (Llosa 2016, 46), în care „conținutul a ceea ce numim cultură s-a vulgarizat” (Llosa 2016, 63).

La o primă vedere pozițiile exprimate de Peter Brook în *Spațiul gol* și de Mario Vargas Llosa în *Civilizația spectacolului* sunt contrastante. Brook apreciază teatrul popular tocmai pentru vitalitatea sa, pentru faptul că este „anti-autoritar, anti-tradițional,



anti-fast, anti-pretenție” (Brook 1997, 66), în timp ce Llosa condamnă cultura tocmai pentru că s-a lăsat redusă doar la aceste poziții. Însă, nu trebuie trecut cu vederea faptul că Peter Brook detecta în lumea contemporană lui existența nu doar a unui teatru brut – cel popular, ci și pe cea a unui teatru sacru, simțind că, în timpul în care își trasa el ideile, „din nou, la fel ca-n perioada elizabethană, omul se întreabă de ce trăiește și în raport cu ce să-și definească viața” (Brook 1997, 79). Această chestionare a principiilor de raportare a umanului s-a concretizat, decenii mai târziu, în, susține Llosa, „reperele” pe care le folosește astăzi *civilizația spectacolului*.

La primul contact cu spațiul scenic, gândit în termeni scenografici de Mihai Păcurar (cel care semnează decorul și costumele spectacolului *La uite cine s-a întors!*), spectatorului poate să-i fugă repede gândul la elementele caracteristice unui show de televiziune. Spațiul scenic, adaptat pentru sala mică a Teatrului Național din Târgu-Mureș, ni se arată, în momentul de debut al spectacolului, în tonuri închise preluate parcă din țesătura uniformei pe care o poartă personajul central al spectacolului, Adolf Hitler. Mediul scenic, prin vopsirea în culoarea gri a pereților dispuși în forma literei U, cu cel de-al patrulea perete „deschis” către public, este deposedat tocmai de o posibilă personalitate, prin culoarea adoptată: neutră, neafiliată unui anumit timp sau spațiu teatral. Din mijlocul acestui interval scenic se ridică, scuturându-și uniforma icon, Adolf Hitler.

Pe măsură ce se succed, într-un tempo alert, cele douăzeci și două de scene care alcătuiesc mulțimea întâlnirilor lui Adolf Hitler cu restul personajelor, spațiul scenic prinde culoare. În spatele fiecărui perete gri se află câte o ușă care, întoarsă către public, prinde pigmentul acelei civilizații a spectacolului de care vorbea Llosa. Imagini specifice celor de pe copertile revistelor *glossy*, reprezentări vizuale în tonuri puternice și scilpitoare vor ajunge să compună, până la scurgerea timpului teatral, nuanțele spațiului cultural și social în care a fost trezit, de o mână ficțională, personajul central al spectacolului. Înregistrarea acestei prefaceri a spațiului scenic este vizualizată de personajul Adolf Hitler care, din momentul de debut al spectacolului și până la finalul acțiunilor scenice prezentate, nu va părăsi acest univers teatral. Trecând în revistă arsenalul specific teatrului popular, Peter Brook listează și următoarele elemente: „trimiterile privind locul respectiv [...] tempo-ul, [...] folosirea contrastelor, [...] tipurile cunoscute” (Brook 1997, 65). Acestea sunt doar câteva dintre aspectele materiale de care se folosește scenograful Mihai Păcurar în construcția spațiului scenic și a costumelor personajelor. Cadența prin care se construiește spațiul scenic vine în completarea ritmului alert, cinematografic al secvențelor scenice care aduc noi personaje (corpusul distribuției este format dintr-un număr de douăzeci și patru de actanți) și noi situații dispuse într-un număr de unsprezece locații scenice diferite (maidanul, un chioșc de ziare, o curățătorie, o cameră de hotel, un sediu de firmă, biroul lui Hitler, studio-uri de televiziune, o sală de conferințe, sediul Partidului Național-Democratic al Germaniei, la o sărbătoare câmpenească, o încăpere dintr-un spital). Fiecare dintre aceste secvențe scenice aduce și noi substanțe de culoare imprimare în materialele costumelor pe care le poartă restul personajelor. Singurul costum neutru rămâne uniforma personajului Adolf Hitler.



Între țesăturile caracteristice teatrului popular, Peter Brook menționa și „folosirea contrastelor” (Brook 1997, 65), precum și „tipurile cunoscute” (Brook 1997, 65). Din interiorul sensului acestor sintagme credem că a pornit regia pe care ne-o propune cu acest spectacol Theodor-Cristian Popescu. Personajelor, gândite împreună cu actorii, le-au fost imprimare direcții contrastive. Cei douăzeci și trei de actori, care intră în contact cu actantul principal al spectacolului, se subscriu, din punct de vedere al tehnicii actoricești adoptate, unui stil lipsit în totalitate de teatralitate, tocmai pentru a da naștere firescului și simplității. Aparițiile lor în scenă (în cele mai multe dintre cazuri doar într-un singur episod scenic), prin costumele pe care le poartă, în contrast cu tehnica actoricească adoptată, decupează cât se poate de precis și de colorat lumea din care sunt parte, rezultând un univers al personajelor eminentemente eclectic.

De cealaltă parte a contrastului se observă o tipologie cunoscută, cea a personajului Adolf Hitler. Direcția scenică pe care i-o imprimă acestui personaj actorul Bíró József nu cade nici o clipă în sfera de acțiune a unui personaj caricaturizat scenic și aceasta tocmai pentru că semnul clar al biografiei personajului – dat de costumul, aranjarea părului și a mustății, care vine la pachet cu imaginea icon a acestuia – este suficient în ceea ce privește plasarea sa de către spectator într-un anumit context social și politic. Prin apelul constant la un joc interiorizat, la o seriozitate aproape deranjantă a gândului interior transpus exterior prin doar câteva gesturi ample și „flamboiante”, și ele parte a imaginii-icon a personalității istorice pe care o interpretează, actorul Bíró József ne permite ca, timp de aproape două ore cât durează spectacolul, să intrăm în contact cu intimitatea din care se nasc acțiunile, faptele și gândurile radicale ale unuia dintre cei mai detestați oameni politici ai secolului XX. Astfel, de-a lungul orelor care compun timpul teatral, regizorul spectacolului, Theodor-Cristian Popescu, ne propune, prin mijlocirea directă a actorului principal, o confruntare intimă cu adevărul propriu al personajului istoric Adolf Hitler.

Prin prezența în spațiul scenic al spectacolului *Ia uite cine s-a întors!* a personajului eminentemente politic, Adolf Hitler, evenimentul teatral ne propune confruntarea cu o temă politică. În *Dicționar de teatru*, Patrice Pavis, definește, într-o notă asemănătoare cu cea adoptată de Mario Vargas Llosa în *Civilizația spectacolului*, teatrul popular ca fiind „o categorie mai degrabă sociologică decât estetică” (Pavis 2012, 407). Pentru a contura profilul teatrului popular, Pavis îi opune acestuia alte „specii” teatrale, precum teatrul elitist, teatrul de curte, teatrul burghez și, nu în cele din urmă, teatrul politic (Pavis 2012, 408). Așadar, teoreticianul francez consideră că aceste două categorii teatrale sunt opozante. Însă, în *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, volum publicat în anul 2016, Pavis face o analiză a întâlnirii dintre politic și teatru, subliniind faptul că teatrul politic de astăzi este „un gen care s-a reînnoit semnificativ începând cu anii '60 și nu mai există în forma activistă și directă din trecut” (Pavis 2016, 176). Trecând în revistă formulele scenice pe care le poate îmbrăca astăzi teatrul politic, refuzând-și această etichetă tocmai pentru a nu fi asociat cu un soi de propagandă, Patrice Pavis menționează: teatrul popular, teatrul verbatim, acțiunea militant-politică, teatrul militant și întoarcerea creației colective, autobiografia, teatrul aplicat



(Pavis 2016, 180-182). În ceea ce privește teatrul popular, cel post-brechtian sau post-Villar, Pavis susține că acesta

[...] nu mai există în forma militantă și optimistă a anilor '50, ci supraviețuiește în punerea în scenă a clasicii: aceștia, într-adevăr, sunt capabili să clarifice, prin apelul la câteva semne lesne de descifrat, pozițiile ideologice ale grupurilor sau individualităților; ei pot transpune situații dramatice într-un context similar, mult mai familiar, unui public neavizat.

Pavis 2016, 180

Luând în calcul poziția teoretică propusă de Patrice Pavis, și anume legătura existentă astăzi între teatrul politic și teatrul popular, și cunoscând tema „politică” pe care ne-o propune spectacolul *La uite cine s-a întors!*, putem reveni pentru un scurt moment la una dintre pozițiile emise de Peter Brook în *Spațiul gol*, privitoare la elementul caracteristic teatrului popular: „dorința de a schimba societatea, de a o confrunta cu eterna ei ipocrizie este o mare sursă energetică” (Brook 1997, 68). Prin tema de reflecție pe care ne-o propune spectacolul *La uite cine s-a întors!* – temă cât se poate de actuală în contextul politicilor globale de astăzi, când se simt note tot mai puternice ale mișcărilor extremiste, atât în Europa, cât și pe alte continente – spectacolului supus analizei i se mai poate atașa încă o variabilă, distinctă de cele menționate anterior, pentru încadrarea sa în sfera teatrului popular și nu cea a teatrului politic. Coroborând afirmația lui Peter Brook cu una dintre aserțiunile lui Romain Rolland, parte a eseului *Teatrul poporului* – „Teatrul să fie un izvor de energie: este a doua lege” (Rolland 2004, 297) a teatrului popular – eticheta aplicată acestui spectacol devine din ce în ce mai evidentă.

În plus, Romain Rolland susține că „prima condiție a unui teatru popular este aceea de a fi o destindere” (Rolland 2004, 296). Un considerent similar cu cel expus de Romain Rolland vine și din partea lui Bertolt Brecht, dramaturgul și teoreticianul asociat aproape de fiecare dată cu sintagma „teatru politic”. În *Micul Organon pentru teatru*, Brecht face următoarea afirmație imperativă:

Să tratăm teatrul ca pe un lăcaș de divertisment, așa cum se cuvine într-o estetică, și să cercetăm ce fel de divertisment ni se potrivește nouă! [...] Este funcția cea mai nobilă pe care am găsit-o pentru teatru.

Brecht 1977, 207

Mărturisirea dramaturgului german, prin care ni se arată preferința sa pentru un teatru al desfătării, îl apropie mai degrabă de perspectiva pe care acesta o aduce asupra teatrului popular, decât de poziția tradițională a unui teatru care își dorește „să triumfe o teorie, o credință colectivă, un proiect filozofic” (Pavis 2012, 407). Adică tocmai misiunea unui teatru vădit angajat politic. Dacă, în plus, mai adăugăm o altă aserțiune din același *Micul Organon pentru teatru* – „o transformare a sa [a teatrului] într-un târg al moralei nu l-ar putea nicidecum ridica la un rang mai înalt.” (Brecht 1977, 208) – poziția teoretică exprimată de Brecht îl distanțează pe acesta de sensul prim și cel mai facil



atribuit în general scopului teatrului politic. Acțiunea de a distra presupune câteva dintre următoarele caracteristici: amuzament, desfătare, destindere. Destinderea presupune încetarea unei încordări, relaxarea care survine automat în urma unei tensiuni.

Pe de altă parte însă, teatrul poate oferi desfătări slabe (simple) și intense (complexe). Acestea din urmă, cu care avem de-a face în cazul creației dramatice de anvergură, se amplifică, așa cum se întâmplă de pildă în iubire, cu relațiile trupești; sunt mai diversificate, mai bogate în ceea ce oferă, mai contradictorii și mai încărcate de urmări.

Brecht 1977, 209

Preluând câteva elemente dintre cele care compun afirmația regizorului de teatru german – diversificare a relațiilor scenice, stilul contrastiv de construcție a personajelor și a universului scenic – putem observa tipul de desfătare la care au făcut apel creatorii spectacolului *Ia uite cine s-a întors!*. Asupra universului eminent eclectice format din individualitățile care compun cele douăzeci și trei de personaje ale spectacolului *Ia uite cine s-a întors!*, intervine o forță exterioară – prezența personajului Adolf Hitler. Tensiunea care rezultă este reprezentată de ciocnirea contrastului celor două lumi care se confruntă. Privit la început ca un simplu personaj, confundat cu unul dintre eroii [*sic!*] „de la... emisiunea aia... de la Stefan Raab” (Ignat 2017, 3), apoi cu un actor care filmează prin apropiere sau cu o vedetă de televiziune care a adoptat „*method acting*” (Ignat 2017, 17), starea de încordare își face tot mai simțită prezența pe măsură ce personajul central al spectacolului repetă obsesiv: „Hitler: (*Dur*) Eu nu joc.” (Ignat 2017, 4). Misiunea serioasă pe care o conduce acest personaj, privit, la început, de ceilalți ca un simplu comediant, a cărui armă principală este satira, poate fi rezumată prin chiar cuvintele sale: „Hitler: [...] Trebuie să salvez singur poporul. Trebuie să salvez singur Pământul și întreaga omenire.” (Ignat 2017, 9). Arma pe care o folosește pentru a-și atinge cauza este cea a adevărului: „Frank Sawatzki: Incredibil! Aveți curaj. Chiar nu vă pasă ce cred oamenii despre dumneavoastră, nu? Hitler: Dimpotrivă, eu vreau să spun adevărul. Iar ei trebuie să gândească: «Uite pe cineva care spune adevărul»” (Ignat 2017, 36). În plus, așa cum același personaj recunoaște, contextul social și politic în care a fost trezit – această *civilizație a spectacolului* de astăzi cum o numește Llosa – nu reprezintă altceva decât situația generală „perfectă pentru mine!” (Ignat 2017, 31).

Tensiunea care se acumulează de-a lungul desfășurării evenimentelor scenice este descătușată printr-o serie de mecanisme, atât dramaturgice (conținute de textul spectacolului), cât și spectacologice (gândite scenic de regizorul spectacolului). Elementele de detensionare dramaturgice se aglutinează în replicile percepute¹ drept comice atât ale personajului central, cât și ale celorlalte personaje. În ceea ce privește mijloacele

¹ Folosim aici verbul *a percepe*, pentru că am putea face trimitere la încasarea acestor replici în zona registrului comic atât de către celelalte personaje ale situațiilor scenice care compun spectacolul, cât și la o posibilă încasare, în același registru comic, a aceluiași replici de către spectatorii care se regăsesc așezați în fotolii, urmărind spectacolul *Ia uite cine s-a întors!*.



spectacologice menite să elibereze tensiunea înmagazinată țin să menționez în primul rând spargerea iluziei teatrale: schimbările decorului, aducerea sau scoaterea elementelor de recuzită din scenă, modificarea spațiului scenic – toate acestea sunt operate fie de mașiniști, fie de actori; pentru a contura locul unei serbări câmpenești, în tabloul douăzeci al acțiunilor scenice, se revarsă în scenă o ploaie de halbe din plastic; acestor elemente li se adaugă monoloagele personajului Adolf Hitler, gândite scenic în forma aparté-urilor, având aceeași misiune – fisurarea iluziei teatrale. Muzica realizată pentru acest spectacol de compozitorul Sebastian Androne a fost gândită parcă urmărind atent cuvintele lui Bertolt Brecht: „muzica, la rândul ei, trebuie să se opună categoric uniformizării care i se atribuie de obicei și care o coboară la rang de slugă fără gândire.” (Brecht 1977, 243). Muzica este folosită fie pentru a potența o replică sau o acțiune, fie pentru a elibera tensiunea acumulată scenic.

Prin felul în care au fost integrate în lumea scenică elementele menționate drept mecanisme menită să detensioneze tensiunea teatrală acumulată, regizorul Theodor-Cristian Popescu, împreună cu echipa care a construit spectacolul *Ia uite cine s-a întors!*, subscriu practic acelor principii ale delectării la care au făcut referire în notațiile lor teoretice atât Romain Rolland, cât și Bertolt Brecht. Delectarea rezultată, în urma exploatării la maxim a mijloacelor specifice teatrului popular, se traduce printr-o deosebită plăcere, care poate fi, în funcție de receptarea spectatorului care asistă la acest spectacol, fie de natură intelectuală, fie de natură senzorială sau estetică. Această libertate a opțiunilor care se așează în fața spectatorilor nu reprezintă altceva decât marca distinctivă a unui tip de teatru pertinent care, în propunerile sale scenice, nu adoptă termeni manihești și nu propune verdicte. Spectacolul *Ia uite cine s-a întors!*, îi oferă spectatorului, pornind de la afirmația lui Brecht - „lumea de astăzi nu poate fi descrisă omului contemporan decât dacă este descrisă ca o lume transformabilă” (Brecht 1977, 261) posibilitatea de a observa totalitatea forțelor care se confruntă pe câmpul de luptă al socialului și al politicului. Acceptând drept principiu ordonator al materialului scenic cuvintele lui Romain Rolland referitoare la spectator – „E de ajuns să-l punem în situația de a gândi și de a acționa: să nu gândim, să nu acționăm pentru el. Să ne ferim mai ales de predici și de morale” (Rolland 2004, 298) – spectacolul *Ia uite cine s-a întors!* îi conferă, în fapt, spectatorului posibilitatea de a se întoarce spre sine însuși și de a scruta analitic lumea și forțele aflate pe câmpul de luptă din jurul său. Însă, îi conferă spectatorului mai ales opțiunea de a se scruta pe sine însuși, de a detecta un posibil pericol latent în interiorul său, căci întrebarea pe care o adresează acest spectacol este similară cu cea pe care o așeza Brecht deasupra evenimentelor teatrale pe care el însuși le gândea scenic: „[...] [spectatorul] nu va putea să spună simplu: «Așa aș proceda și eu», ci va putea cel mult să spună: «Dacă aș fi trăit în asemenea condiții.»” (Brecht 1977, 223).

Într-una dintre lumile posibile, cum se întâmplă în cazul produsului teatral *Ia uite cine s-a întors!*, o lume plină de culoare și strălucire, liberă și destinsă, își face apariția un personaj îmbrăcat într-o uniformă pigmentată în culoare ternă. Este un personaj *altfel* decât restul individualităților care compun acest univers teatral. Personajul acesta adeseori stârnește râsul, este privit asemenea unui actor de comedie, însă el adresează



întrebări incomode, „Hitler: Dar știți sigur că va mai exista UE? [...] O să mai fie în Uniune grecii? Englezii? Spaniolii?” (Ignat 2017, 62) și propune o filosofie a ordinii într-o lume care se arată a fi dezordonată și care pare că și-a pierdut reperele. Ca spectatori, putem observa mecanismele după care se rotește critic atât adevărul lui, cât și cel al lumii cu care intră în coliziune. Tipul de teatralitate pentru care au optat creatorii acestui spectacol ne conferă, de-a lungul desfășurării spectacolului, o varietate de opțiuni: amuzament, rușine, vinovăție. Sloganul noului partid al ecologiștilor reprezintă, în fapt, ultima replică a spectacolului: „Hitler: «N-a fost totul rău.» Cu așa ceva se poate lucra.” (Ignat 2017, 71), iar felul în care este ea înregistrată de fiecare spectator în parte se subscie aceluiași principii ale unui teatru imparțial, dar și cuvintelor lui Bertolt Brecht: „artiștii realiști înfățișează contradicțiile din oameni și din relațiile dintre ei și arată condițiile în care se dezvoltă ele” (Brecht 1977, 268).

BIBLIOGRAFIE

- ACADEMIA ROMÂNĂ, 2016. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*. București: Univers Enciclopedic.
- BRECHT, Bertolt, 1977. Micul Organon pentru teatru. În: *Scriseri despre teatru*. București: Univers.
- BROOK, Peter, 1997. *Spațiul gol*. București: Unitext.
- IGNAT, Mihai, 2017. *Ia uite cine s-a întors!*. Dramatizare, manuscris.
- LITTELL, Jonathan, 2008. *Binevoitoarele*. București: Rao.
- LLOSA, Mario Vargas, 2016. *Civilizația spectacolului*. București: Humanitas.
- PAVIS, Patrice, 2012. *Dicționar de teatru*. Iași: Fides.
- PAVIS, Patrice, 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London&New York: Routledge.
- ROLLAND, Romain, 2004. Teatrul poporului. În: *Arta teatrului*. București: Nemira.