



Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
Școala doctorală de Științe Socio-Umane



TEZĂ DE DOCTORAT

**DINAMICA MODELELOR DRAMATURGIEI ROMÂNÊȘTI A
ULTIMILOR DECENII. FENOMENUL TEATRULUI
INDEPENDENT**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC,
PROF. UNIV. DR. MILEA DOINIȚA**

**DOCTORAND,
HORGHIDAN RADU-ANDREI**

Seria U 2: Filologie-Română nr. 12

GALAȚI

2015



**Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
Școala doctorală de Științe Socio-Umane**



TEZĂ DE DOCTORAT

**DINAMICA MODELELOR DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI A
ULTIMILOR DECENII. FENOMENUL TEATRULUI
INDEPENDENT**

PREȘEDINTE

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC

REFERENȚI ȘTIINȚIFICI

PROF. DR. PRAISLER MICHAELA

PROF. UNIV. DR. MILEA DOINIȚA

PROF. UNIV. DR. BĂDESCU LAURA-EVELINE

PROF. UNIV. DR. DANIELA GOLOGAN

(MIRUNA RUNCAN)

PROF. UNIV. DR. SPIRIDON VASILE

DOCTORAND,

HORGHIDAN RADU-ANDREI

Seria U 2: Filologie-Română nr. 12

GALAȚI

2015

ROMÂNIA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA „DUNĂREA DE JOS” DIN GALAȚI



DECIZIA

nr. 2820/12.10.2015

În conformitate cu prevederile Legii Educației Naționale nr. 1/05.01.2011, ale Codului studiilor universitare de doctorat și ale Regulamentului instituțional privind organizarea și funcționarea studiilor universitare de doctorat în școlile doctorale din Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați;

în baza referatului conducătorului științific nr. 34379/30.09.2015 privind propunerea comisiei de susținere publică a tezei de doctorat;

conform aprobării Consiliului Școlii doctorale de Științe socio-umane din data de 30.09.2015;

în baza Ordinului Ministrului Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului nr. 3288/20.02.2012 privitor la numirea rectorului;

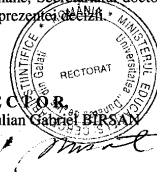
Rectorul universității decide:

Art. 1. Se numește comisia pentru evaluarea și susținerea publică a tezei de doctorat de către doctorandul(a) **HORGHIDAN R. RADU-ANDREI**, domeniul **Filologie**, în următoarea componență:

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. Președinte | Prof.dr. Michaela PRAISLER Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați |
| 2. Conducător de doctorat | Prof.dr. Doinița-Marcela MILEA Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați |
| 3. Referent oficial | Prof.dr. Laura-Eveline BĂDESCU Universitatea din Pitești |
| 4. Referent oficial | Prof.dr. Daniela GOLOGAN (Miruna RUNCAN) Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca |
| 5. Referent oficial | Prof.dr. Vasile SPIRIDON Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău |

Art. 2. Școala doctorală de Științe socio-umane, Secretariatul doctorat, Compartimentul salarizare și Biroul financiar vor duce la îndeplinire prevederile prezentei decizii.

RECEPUT
Prof. dr. ing. Iulian Gabriel BIRSAN



Cuprins

| | |
|--|-----------|
| ARGUMENT. Misiunea teatrului dincolo de artă. Teatrul în contextul universului contemporan. | 6 |
| 1. TEATRUL INDEPENDENT DIN 1989 PÂNĂ ÎN PREZENT. ANALIZĂ DE ANSAMBLU ASUPRA EVOLUȚIEI FENOMENULUI. ASPECTE SPECIFICE ALE CONDIȚIEI DE INDEPENDENT | 19 |
| 1.1. Teatrul românesc după 1989, o privire de ansamblu asupra perioadei post-decembriste | 19 |
| 1.2. Ce e teatrul independent? | 25 |
| 1.3. Începuturi. Moșteniri. Inițiativă sau eșec? | 33 |
| 1.3.1. Nașterea primului teatru independent din România. Teatrul Act. | 36 |
| 1.3.2. Drumul către afirmare, recunoaștere și definire. „Teatrul fără Frontiere” și „Teatrul Luni de la Green Hours”. (Perioada anilor 1990-2000 și puțin după) | 40 |
| 1.3.3. „Green Hours” – Prima recunoaștere oficială a teatrului independent | 43 |
| 1.3.4. Perioada 1990-2000. Eșec sau moștenire teatrală? | 44 |
| 1.4. Dezvoltarea teatrului independent în România după 2000. Scurtă descriere a peisajului teatral independent | 46 |
| 1.4.1. Comentarea specificității fenomenului. Teatrul independent ca alternativă | 50 |
| 1.4.2. Rolul AFCN în dezvoltarea teatrului independent. Context teatral. Context economic. Estetici teatrale derivate | 60 |
| 1.4.3. Relația cu teatrul de stat. Proiectul „9G” | 62 |
| 1.4.4. Context economic. Diferențe de buget și eficiență | 66 |
| 1.4.5. Diferențele dintre teatrul non-profit și teatrul privat | 72 |
| 1.5. Estetici și mijloace în teatrul independent . Mize. Teatrul independent „spre un teatru sărac”? | 74 |
| 1.6. Concluzii | 77 |
| 2. CONTINUITATE ȘI RUPTURĂ. ÎNCEPUTURILE UNUI TEATRU ROMÂNESC ANGAJAT | 82 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 2.1. | „dramAcum” | 82 |
| 2.2. | „Tanga Project” | 87 |
| 2.3. | Modele clasice de producție. „Devised theatre”. „Devised theatre” în România | 88 |
| 2.4. | „Teatrul documentar”. Scurt istoric. „Teatrul documentar”: Forme incipiente și evoluție. „Teatrul documentar” în România | 101 |
| 2.5. | „Teatrul educațional”. Teatrul și educația. Istoric și Terminologie. „Teatrul educațional” în România | 110 |
| 3. | AUTORI ȘI TEXTE ALE UNUI TEATRU ȘI DINCOLO DE ARTĂ | 118 |
| 3.1. | Gianina Cărbunariu | 118 |
| 3.1.1. | Dialog social și tensiuni interetnice în „20/20” de Gianina Cărbunariu | 122 |
| 3.1.2. | Teatrul dosarelor securității. „ <i>Tipografic Majuscul</i> ” de Gianina Cărbunariu | 133 |
| 3.1.3. | România la Avignon. „ <i>Solitaritate</i> ”. Teatralitate vs. Realitate. Ironie și discurs politic în „ <i>Solitaritate</i> ”. Dezumanizarea capitalistă în „ <i>Solitaritate</i> ” | 138 |
| 3.1.4. | Receptare critică | 156 |
| 3.2. | Mihaela Michailov. Minerii și istoria recentă a României | 159 |
| 3.2.1. | „ <i>Capete înfierbântate</i> ” | 15 |
| 3.2.2. | Familia „Offline” | 165 |
| 3.3. | Alți autori și texte reprezentative. Catinca Drăgănescu: „ <i>Aggressive Mediocrity</i> ” | 167 |
| 3.3.1. | Scurtă descriere. Evenimentul declanșator. Participarea publicului | 170 |
| 3.3.2. | Receptare critică. Concluzii | 176 |
| 4. | PRACTICĂ TEATRALĂ ÎN TEATRUL INDEPENDENT. STUDIU PRACTIC REALIZAT PE METODELE „DEvised” | 178 |
| 4.1. | Pro domo: „Social Act Theatre” și „Butterfly Effect ITF”. Prima trupă și primul festival de teatru independent la Galați | 178 |
| 4.2. | Un studiu aplicat pe metodele „devised-theatre”. „ <i>Dreaming Romania</i> ” | 183 |

| | | |
|----------------|---|-----|
| 4.2.1. | Meta-structura narativă a spectacolului | 186 |
| 4.2.2. | Procesul de lucru. Relația cu publicul în „ <i>Dreaming Romania</i> ”. Nume și identități | 188 |
| 4.2.3. | Spațialitatea și textul în „ <i>Dreaming Romania</i> ”. Construcția personajelor | 193 |
| 4.2.4. | O estetică a haosului. Mass-Media și „ <i>Dreaming Romania</i> ” | 197 |
| 4.2.5. | Receptarea spectacolului „ <i>devised</i> ” și concluzii | 200 |
| 5. | CONCLUZII: ASPECTE ALE SPECIFICITĂȚII ACTULUI TEATRAL INDEPENDENT ACTUAL | 203 |
| 6. | ANEXE | 208 |
| Anexa 1 | Iulia Popovici, „ <i>Teatrul în București</i> ”, Document oficial nepublicat, realizat ca studiu pentru ARCUB de către autoare | 208 |
| Anexa 2 | AFCN: „ <i>Obiectivele AFCN</i> ” | 222 |
| Anexa 3 | Interviu cu Gianina Cărbunariu în <i>Revista Scena</i> . Trimis prin e-mail de către autoare, iulie 2015 | 223 |
| Anexa 4 | Textul piesei „ <i>20/20</i> ” de Gianina Cărbunariu, trimis prin e-mail de către autoare | 228 |
| Anexa 5 | Textul piesei „ <i>Tipografic Majuscul</i> ” de Gianina Cărbunariu, trimis prin e-mail de către autoare | 286 |
| Anexa 6 | Textul piesei „ <i>Solitaritate</i> ” de Gianina Cărbunariu, trimis prin e-mail de către autoare | 315 |
| Anexa 7 | Textul piesei „ <i>Capete înfierbântate</i> ” de Mihaela Michailov, trimis prin e-mail de către autoare | 352 |
| Anexa 8 | Lucrări publicate și susținute | 381 |
| 7. | BIBLIOGRAFIE | 383 |
| 8. | INDEX AUTORI | 396 |

DINAMICA MODELELOR DRAMATURGIEI ROMÂNESȚI A ULTIMILOR DECENII. FENOMENUL TEATRULUI INDEPENDENT

REZUMAT

Individul contemporan dezvoltă o conștiință a singurătății, înstrăinării, depresiei și stresului, pentru că atât relația individului cu sine însuși, dar și relațiile interumane sunt afectate puternic în societatea contemporană. Sistemul politic, economic și social contemporan vine și cu soluția, așa cum era planificat încă de la început, o soluție de compromis, o soluție temporară, dar care aparent elimină senzația de gol, de lipsă, de singurătate.

„E greu când totul te împinge să dormi, să ai capacitatea să te trezești să te uiți la tine ca prin vis cu ochi care și-au uitat la ce erau întrebunțați și care acum privesc înăuntru.”¹

Pentru a privi în interior, așa cum propune Artaud, e nevoie de timp, e nevoie de meditație și de reflexie. Ritmul extrem de alert al societății repetă constant că singurul lucru pe care nu-l avem e timpul. Marile religii, filozofia, psihologia, științele socio-umane, arta au urmărit mereu obținerea cunoașterii sinelui. Idei și curente din psihologie sau din domenii precum dezvoltarea personală afirmă că autocunoașterea și acceptarea propriei persoane reprezintă primul pas pentru a elimina cauzele depresiei și anxietății. Depresia, boală a societății contemporane e un produs al mecanismelor care încă mențin funcțională această societate. Teatrul și-a asumat dialogul individului cu lumea și cu sine în toate epocile. Devine un factor de condiționare a cunoașterii de sine, privindu-i pe ceilalți.

A porni pe drumul autocunoașterii, a privi în interior, a te accepta și a fi în acord cu tine însuși e un proces adeseori dureros și de lungă durată. Dificultatea de a accepta propriile imperfecțiuni și de a face pace cu acestea devine un obstacol major pe calea evoluției personale.

„Dincolo de rezultatele estetice, de succesele și de faima meritate, se pune problema esențială a prezenței teatrului în contextul său istoric, a sensului său. Iar teatrul nu se reduce doar la spectacole; nu este doar o formă artistică, ci și o formă de a exista și de a reacționa.”²

Teatrul, prin specificul său, este singura artă care presupune un grup de oameni ce se întâlnesc și petrec împreună o anume perioadă de timp, atenția lor fiind focalizată asupra aceluiași subiect.

¹ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1999, p.9

² Eugenio Barba, *Teatrul – singurătate, meșteșug, revoltă*, Ed. Nemira, București 2010, p.20

Cel mai important element pe care îl implică teatrul, este prezența. Prezența unui grup de oameni în același timp și același loc.

„From Peter Brook’s call for an “Immediate Theater” and Joseph Chaikin’s emphasis on the “presence of the actor,” to the more recent theories of Erika Fischer-Lichte, who links the transformative potential of theatre to the immediate “co-presence” of performers and spectators, contemporary writing about theatre has often emphasized theatre’s capacity to overcome distance and division.”³

Spre deosebire de literatură, pictură sau muzică esența teatrului este comunicarea reală și imediată, care se petrece în timp real în sala de teatru . Începând cu textul, viziunea regizorală, scenografia, și terminând cu prestația actoricească, teatrul vorbește direct spectatorului prin diferitele sale forme specifice. Teatrul poate deveni un ghid, o călăuză a spectatorului aflat pe drumul autocunoașterii, prin discurs și mijloacele estetice pe care le deține. Posibilitatea de a vorbi direct unui public oferă teatrului acces la conștiința spectatorului.

Ținând cont de potențialul relației dintre teatru și conștiința spectatorului, de incapacitatea sa de fi un reprezentant de seamă în industria entertainmentului, ar trebui instituțiile și creatorii să își îndrepte căutările către alte forme? Ar trebui ca teatrul să refuze să rămână comercial, superficial și de consum? Ar trebui ca instituțiile și creatorii de teatru să își asume foarte clar rolul pe care îl joacă în raport cu spectatorii lor? Ar trebui teatrul să poată renunța cu ușurință la mijloace moștenite, dar care nu vor mai funcționa în lumea următorilor zece ani? Ar trebui teatrul să se revolte în felul său împotriva fenomenelor care împing societatea către autodistrugere? Marile voci ale istoriei teatrului, fie ei teoreticieni, actori, regizori sau dramaturgi au fost voci revoltate, au fost voci care căutau să trezească în spectatori conștiințe, au fost voci persecutate adeseori de diferitele regimuri și sisteme politice din care au făcut parte. În teatrul grec transpare atitudinea revoltată împotriva zeilor , a conducătorilor și politicilor lor. Comediile lui Aristofan au fost interzise de conducătorii vremurilor. Molière a fost persecutat în Franța pentru că operele sale vorbeau adeseori de suferințele produse de nobili și conducători. Molière demasca tipare de comportament care prejudiciau marea parte a populației. Shakespeare a demascat în piesele sale defectele casei regale,

³ „De la inițiativa lui Peter Brook spre un “Teatru imediat” și potențarea prezenței actorului a lui Joseph Chaikin , la teoriile recente a le Erikăi Fischer-Lichte, care leagă potențialul transformator al teatrului de “co-prezența imediată” a performerilor și a spectatorilor, teoriile contemporane teatrale adesea au accentuat capacitatea teatrului de a învinge distanța și separarea.”(trad.n) Timothy Youker, *The Destiny of words: Documentary Theatre, The Avant-Garde, and the politics of form*, Ed. Columbia University, 2012, New York, p.13

Caragiale a scris o dramaturgie îndreptată împotriva personajelor politice și a partidelor corupte ale vremurilor sale. Relevanța pe care au avut-o aceste mari lucrări, atunci când au fost scrise pentru spectatorii vremurilor, era incomparabilă cu relevanța pe care o au aceste texte dramatice pentru spectatorii zilelor noastre.

”Artaud puts it well: all writing is so much pig shit—that is to say, any literature that takes itself as an end or sets ends for itself, instead of being a process that “ploughs the crap of being and its language,” transports the weak, the aphasiacs, the illiterate. At least spare us sublimation. Every writer is a sellout. The only literature is that which places an explosive device in its package, fabricating a counterfeit currency, causing the superego and its form of expression to explode, as well as the market value of its form of content”⁴

Atitudinea lui Artaud în ceea ce privește literatura poate funcționa ca argument împotriva unui tip de teatru care la fel ca literatura de care vorbește artistul - făcută pentru ea însăși, este făcut pentru a vinde. Ar trebui teatrul, începând cu textul și terminând cu spectacolul să vorbească despre ființă și limbajul ei?

Stanislawski, Brecht, Grotovski, Meyerhold, Peter Brook, Eugenio Barba, Antonin Artaud, Adolphe Appia, Kantor, Augusto Boal, Gordon Craig, Heiner Muller, Richard Schechner au fost printre cele mai importante voci teatrale ale secolului XX, care vorbeau despre misiunea pe care o are teatrul în societate, personalități care, prin activitatea lor au refuzat să facă teatru din inerție, și-au asumat diferite roluri în societatea în care au trăit și au reușit să aibă o contribuție enormă în istoria teatrului.

„From this follows the purpose of art and science: by ‘re-creating the creative principle’ of things, they correct nature where it has failed.”⁵

Analiza pur estetică a unui fenomen teatral ridică mari probleme în identificarea mijloacelor prin care fenomenul poate evolua și își poate lărgi chiar orizontul estetic.

În lucrarea sa *Regulile Artei*, Pierre Bourdieu, se întreabă asupra posibilității unei analize pur estetice a unei opere de artă. „Poate artistul să se ridice deasupra contextului social și istoric în care se află și să dea dovadă de simț estetic absolut? Atunci când renunțăm la acest tip de

⁴„Artaud spune bine: tot ce s-a scris e îngrașământ, însemnând că literatura care își vede finalitatea în ea însăși sau care își alege finaluri în loc să fie un process care “scoate untul din ființă și limbajul ei”, e mijlocul celor slabi și inculți. Toți scriitorii sunt vânzători. Singura literatură e aceea care pune un explozibil în interior făcând super-ego-ul și formele sale de exprimare să explodeze.” (trad.n), Gilles Deleuze și Felix Guattari, op.cit. p. 134

⁵„De aici derivă scopul artei și al științei: să corecteze greșelile naturii folosindu-se de principiile creației pe care natura le oferă.” (trad.n), Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, Ed. Pluto Press, London, 2008, p.11

absolutizare, descoperim că acceptarea incapacității de universalizare devine posibilitatea personalizării.”⁶

Nicolas Bourriaud, directorul École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, folosindu-se de o afirmație de-a lui Duchamps, susține ideea de artă care transcende simplul scop de a exista.

„The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions. This culture of use implies a profound transformation of the status of the work of art: going beyond its traditional role as a receptacle of the artist's vision, it now functions as an active agent, a musical score, an unfolding scenario, a framework that possesses autonomy and materiality to varying degrees. [...] Art challenges passive culture, composed of merchandise and consumers.[...] What if artistic creation today could be compared to a collective sport, far from the classical mythology of the solitary effort? "It is the viewers who make the paintings," Duchamp once said”⁷

Lucrarea de față, intitulată **„Dinamica modelelor dramaturgiei românești a ultimilor decenii. Fenomenul teatrului independent”** se dorește o contribuție la una dintre tendințele artei teatrale actuale care are ca miză reinterogarea și descoperirea multiplelor valențe pe care le are fenomenul teatral mai ales în raport cu societatea în care se manifestă, valențe care depășesc aspectele pur estetice ale fenomenului teatral.

Studiul se propune a fi o analiză a sistemului teatral românesc din perspectiva potențialului evolutiv pe care îl oferă elementele, inițiativele și conceptele teatrale care se îndepărtează de definiția general acceptată asupra fenomenului, dar care îl întregesc și îl completează creând diversitate.

Cuvintele cheie ale lucrării sunt teatru, text, spectacol, regizor, dramaturg, autor, „teatru politic”, „teatru social”, „teatru educațional”, „applied theatre”, „devised theatre”, „creație colectivă”, „interdisciplinaritate”, „post-dramatic”, „teatru independent”, „teatru instituționalizat”, „improvizație”, „dramAcum”, „creativitate”, „scriitor”, „estetică”, „noua generație”, „producție”, „revoluție”, „activism”, „plurivalență”, „estetică”, „capitalism”, „comunism”, „mize socio-

⁶ Pierre Bourdieu, *Regulile Artei*, Ed. Art, București, 2012, p. 140

⁷ „Arta nu mai reprezintă o finalitate ci doar un simplu moment într-un lanț infinit de contribuții. Această cultură implică o transformare profundă a statutului operei de artă: trecând dincolo de rolul tradițional de receptor al viziunii artistice, acum funcționează ca un agent activ, ca o partitură muzicală, ca un scenariu care se revelează, ca o cadru care are anumite grade de autonomie.[...] Arta provoacă ceea ce înseamnă cultura pasivă reprezentată de consum și mercantilism. [...] Ce ar fi dacă am compara creațiile artistice contemporane cu un sport de echipă departe de clasică mitologie a efortului solitar? Cum spunea Duchamps: Privitorul creează tabloul” (trad.n), Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Ed. Lukas & Sternberg, New York, 2002, p.20

politice”, „teatru de consum”, „fenomen teatral”, „cristalizare”, „evoluție”, „readaptare”, „libertate”, „teatru de repertoriu”, „spectacol”, „performance”, „happening”, „teatru participativ”, „graniță”, „marginal”.

Subiectul principal al lucrării se este legat de un spațiu care se învârtă în jurul artiștilor, abordând concepte teatrale, structuri, forme, estetici și modalități de producție preluate din contextul internațional și adaptate la societatea românească. Ne vom concentra asupra unora dintre cele mai importante figuri ale dramaturgului român contemporan, descoperind plurivalența profesională ca fiind o componentă definitorie, dar și determinantă în munca unui artist contemporan. Ceea ce era numit acum câțiva ani teatru experimental sau alternativ, capătă în universul actual valențe mult mai specifice și un spectru larg de nuanțe care definesc o serie largă de stiluri și mize estetice, sociale, politice, ideologice etc. Dramaturgii aleși de noi precum Mihaela Michailov, Catinca Drăgănescu și Gianina Cărbunariu, au demonstrat de-a lungul activității lor cum se pot aplica și cum funcționează noile concepte și mentalități teatrale atunci când sunt puse în practică.

Cercetarea noastră va încerca să identifice și să definească potențialii factori artistici care pot modela, transforma și conduce către o imagine vie, vibrantă și bine definită a unei mișcări teatrale românești fie aceștia concepte, forme teatrale, instituții sau artiști.

Lucrarea noastră nu-și propune răsturnări canonice, ci se înscrie în linia de idei de punere în valoare a actului artistic al unor autori dramatici, regizori sau creatori de teatru români care sunt interesați de aspectele socio-politice și educaționale ale teatrului și care militează pentru implicare socială, conștiință civică și dezvoltarea comunității.

Totodată cercetarea se va concentra pe aspectele specifice ale unui fenomen teatral apărut după căderea regimului comunist: teatrul independent, dar și asupra diferențelor dintre rezultatele și efectele pe care le au producțiile și programele realizate în teatrul independent și cele realizate în sistemul teatral instituționalizat.

Se constată o atitudine refractară și conservatoare în teatrul românesc. Motivele și resorturile care au generat această situație și care o mențin sunt extrem de multiple și variate, de aceea analiza va încerca să identifice agenții activi și de multe ori incozi care inovează și creează tensiuni, care perturbă ordinea unui sistem adormit în încercarea de-l resuscita sau de se dezvolta pe sine însuși într-un mediu sufocant.

În opinia noastră, textele dramatice și spectacolele sau proiectele teatrale realizate în zona independentă în România după anul 2000, devin din ce în ce mai radicale în raport cu forma statică, neimplicată, comercială specifică repertoriilor teatrelor de stat.

Una din sarcinile principale ale acestei lucrări va fi de a poziționa mișcarea teatrală din România după anul 2000, în raport cu ideologiile „radicale” ale personalităților teatrale care apar în sfera independentă și care militează pentru revoluții, reformă și renunțare la o formă moștenită care a devenit aproape lipsită de relevanță pentru contextul în care se află. Vom identifica cine sunt acei reprezentanți ai mișcării teatrale din România care refuză dogma și tradițiile confortabile și caută forme noi și sens în creațiile lor.

Un alt punct de interes este reprezentat de relația teatrului cu societatea și modalitățile în care se poate implica activ în comunitate, după cum sublinia Robert J. Landy

„Humanity has acknowledged this quality of drama from the beginning. Tribal people all over the world used dramatic dance to promote the mental health of the community, and the ancient Athenians used it for both education and therapy.”⁸

Atitudinea generală determinată în principal de mecanismul după care funcționează instituția teatrală plasează artiștii într-o postură pasivă în raport cu societatea în care trăiesc, atenția fiind de cele mai multe ori concentrată pe actul artistic, pe spectacol, dar actul artistic poate îndrepta atenția către ceva mai presus decât el însuși.

Teatrul poate fi o punte de legătură și un pretext pentru formarea și dezvoltarea comunității, el poate fi elementul catalizator, centrul gravitațional care adună în jurul său diverse tabere ale unui conflict, categorii de public, care prin natura profesiei lor depind una de cealaltă, poate crea comunicare eficientă între cetățeni și autorități, poate fi un loc de întâlnire, meditație și dezbateri. Teatrul poate avea o relație foarte profundă și eficientă cu o comunitate, această relație poate și trebuie să depășească granița întâlnirilor săptămânale cu producții artistice făcute în general pentru două categorii mari de public: adulți și copii. Teatrul românesc trebuie să intre în dialog cu modelele internaționale și preluând principiile, conceptele și ideile să se canalizeze spre publicul și spre societatea din România.

⁸ „Umanitatea a recunoscut această calitate a teatrului încă de la început. Triburile de pe tot globul foloseau dansul și teatrul pentru a promova sănătatea psihică și fizică a comunităților, iar grecii antici din Atena le foloseau atât în scopuri educative, dar și terapeutice”(trad.n), Robert J. Landy, *Handbook of educational drama and theatre*, Ed. Greenwood Press, Londra, 1982, p. 1

Actualitatea temei se reflectă în amploarea și durata dezbaterilor (articole, anchete, mese rotunde etc.) despre revizuirea canonului dramatic și despre redescoperirea funcției teatrului în societatea românească contemporană.

Majoritatea acestor dezbateri le regăsim în publicații și reviste precum „Teatrul Azi”, „Observatorul Cultural”, „Agenda Liternet”, Revista „Scena.ro”, „Revista Yorick”, dar și la secțiunea de cultură a unor publicații precum „Ziarul Adevărul”, „Hotnews”, „Ziarul Metropolis” etc.

Printre cei mai activi observatori ai vieții teatrale românești care urmăresc tematicile, autorii și fenomenele culturale analizate în această lucrare se numără critici de teatru precum Iulia Popovici, Cristina Modreanu, Miruna Runcan sau Oana Stoica. Aceste personalități importante, reprezentative pentru viața teatrală din România urmăresc îndeaproape ce se întâmplă în teatrul românesc pas cu pas și identifică fenomenele teatrale specifice prezentului în articole precum: „*Teatru. Reactor și Reciproca. Alternativele pragmatice, etic-estetice.*” de Miruna Runcan, „*Teatru. Dă-mi tot ce poți cât ești tânăr*” de Iulia Popovici, „*Ghidul de utilizare a teatrului independent în România și aiurea*” de Iulia Popovici, „*De ce vindem de mai multe ori același spectacol*” de Iulia Popovici, sau în „*Avem o clădire nouă. Ce facem cu ea ?*” de Cristina Modreanu.

Instrumentarul de lucru al tezei de față cuprinde termeni și concepte aparținând unei epoci post-moderne și a unui teatru post-dramatic. Termeni și concepte apărute în secolul XX care definesc diverse forme teatrale precum „teatru politic”, „teatru social”, „devised theatre” etc. și noile estetici teatrale derivate.

Obiectivul întregului demers este de a aduce în spațiul teatral românesc un studiu care relevă o realitate culturală, modul în care această realitate ajută sau îngreunează dezvoltarea și de a prezenta modele prin care se pot schimba vechile paradigme și căi de acțiune.

În sistemul teatral instituționalizat se constată o anumită amorțeală, derută și uneori o anume lipsă de scop și de perspectivă. Funcția culturală a teatrului pare de multe ori a fi doar de a exista. După 25 de ani de când funcția de propagandă politică pe care o deținea teatrul în vechiul regim a dispărut, repertoriile și programele teatrelor din România denotă adeseori o lipsă a unei linii clare de acțiune în raport cu mediul social în care își desfășoară activitatea culturală. Ar trebui ca teatrul să se autodefinească în raport cu prezentul socio-politic? Poate teatrul să fie mai mult decât un spațiu în care se prezintă pur și simplu producții cu o mai mare sau mai mică valoare

estetică? Răspunsul este dat de un număr mare de artiști internaționali care au avut curajul să își redefină arta pe care o practică, descoperind și dezvoltând multitudinea de funcții pe care teatrul le poate îndeplini. Devine absurd și contra-productiv, într-o societate tehnologizată în care accesoriile și device-urile personale dețin o multitudine de funcții, sute de funcții suplimentare decât cele de bază pentru care au fost create în primă instanță, ca statul să investească sume considerabile din bugetul său doar pentru funcția de bază a instituției teatrale.

A acționa într-un sens atât de restrâns denotă lipsă de imaginație, lipsă de inițiativă, incapacitate managerială etc. De cele mai multe ori teatrul unei societăți relevă identitatea acelei societăți, modele, anti-modele, tipare de gândire, tipare de limbă, situații de viață, principii, tradiții și obiceiuri, nivelul educațional etc. Este de înțeles ca într-o țară aflată în situația socio-economico-politică a României să existe o criză de identitate, iar asta să creeze un cerc vicios din care sistemul teatral nu poate ieși, dar cu toate acestea, lucrarea de față dorește să identifice o serie de modele teatrale contemporane și artiști contemporani care pot reforma imaginea teatrului românesc

Lucrarea este alcătuită din patru capitole, *Argument* și *Concluzii*, fiecare dintre acestea acoperind, pe de o parte, fundamentele și argumentele teoretice care stau la baza prezentului demers analitic, iar pe de altă parte, ilustrările aferente - prin analiza textelor reprezentative: „20/20” , „*Tipografic Majuscul*” și „Solitaritate” de Gianina Cărbunariu, „Capete înfierbântate” și „*Familia Offline*” de Mihaela Michailov și „*Aggressive Mediocrity*” de Catinca Drăgănescu.

Primul capitol, intitulat „*Teatrul independent din 1989 până în prezent. Analiză de ansamblu asupra evoluției fenomenului. Aspecte specifice ale condiției de independent.*”, urmărește evoluția unei zone teatrale românești care, din punctul nostru de vedere reprezintă partea cea mai activă în ceea ce privește dezvoltarea dramaturgiei românești, dar și în ceea ce privește introducerea în spațiul cultural autohton a unor noi practici, concepte și estetici teatrale.

Interesul acordat teatrului independent în această lucrare se datorează noilor ipostaze care apar în ceea ce privește relația dintre teatru și spectator sau relația dintre membrii unei companii de teatru independent. Totodată, teatrul independent aduce o contribuție esențială în ceea ce privește dezvoltarea publicului. Producțiile și programele companiilor independente se adresează adeseori unor categorii specifice de public și care se nasc în raport cu nevoile specifice ale acelei categorii. Acest tip de relație dintre instituția de spectacol și public se regăsește cu precădere în teatrul independent, cel instituționalizat nefiind interesat de generarea de produse culturale destinate unui anumit grup social, etnic sau a unei categorii de vârstă.

Teatrul independent, reprezintă de cele mai multe ori singura zonă în care tinerii artiști se pot exprima și dezvolta. Contextul actual este impropriu afirmării tinerilor actori atât prin oferta locurilor de muncă, dar și prin adoptarea unei strategii manageriale care vizează în special succesul, iar lipsa de experiență și de notorietate nu este aliniată cu practicile care derivă din acest tip de gândire și acțiune.

Subcapitolul intitulat „*Ce e teatrul independent?*” urmărește apariția primelor spații independente, înainte de 2000, spații precum „Teatrul Act”, „Teatrul Fără Frontiere”, „Teatrul Luni de la Green Hours”, dar și noile spații de difuzare și producție precum „Godot Cafe-Teatru”, „Fabrica de Pensule”, „Teatru Fix” etc. Aceste spații independente dezvoltă producții și spectacole pe texte precum: „*Acasă la tata*”, „*Flori, filme, fete sau băieți*” de Mimi Brănescu, „*The shape of Things*” și „*Mercy Seat*” de Neil LaBute, „*Stop the tempo*” de Gianina Cărbunariu, „*Del Duma. Vorbește-le despre Mine*” de Mihaela Drăgan, „*Aggressive Mediocrity*” și „*Don't cry baby*” de Catinca Drăgănescu, sau „*Copii răi*” de Mihaela Michailov etc.

„Teatrul independent este concomitent unul care experimentează cu formule de producție și de exploatare a spectacolului, cu relațiile de lucru și de putere în procesul de creație și cu esteticile performative (într-un fel de relație dialectică față de canon și de mainstream), dar și unul în care aceste experimentări (care pun în prim plan condiția de precaritate a artistului neafiliat instituțional) generează un discurs predominant social-politic.”⁹

Teatrul independent în România a devenit un fenomen care ia din ce în ce mai mare amploare mai ales spre finalul primului deceniu al anilor 2000. Deși este un fenomen încă necristalizat ca direcție culturală și nici în ceea ce privește definiția proprie în raport cu esteticile abordate, mijloacele de producție, managementul sau relația față de sistemul instituționalizat, fenomenul teatral independent adună din ce în ce mai mulți artiști, generând din ce în ce mai multe, producții și proiecte culturale. În 2013, la prima ediție a „Festivalului Național de Teatru Independent”, desfășurată la București s-au înscris peste o 130 de spectacole independente, iar anul acesta a ajuns la cea de-a treia ediție. Festivalul „Maratonul teatrului independent” din București și „25 de ore de teatru non-stop” din Sibiu sunt la a cincea ediție, iar festivalul de teatru independent „Undercloud” este la a opta.

Printre titlurile pe care le regăsim la prima ediție a „Festivalului Național de Teatru Independent” în 2013 și care au obținut și distincții oferite din partea juriului se numără: „*Don't*

⁹ Iulia Popovici, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2015, p. 57

cry baby” de Catinca Drăgănescu, „7 dintr-o lovitură” de Lia Bugnar, „*Dreaming Romania*”- creație colectivă, concept Radu Horghidan și Mihai Pintilei, „10 studii de iubire cu „i” mic” al Ground Floor Group sau „*Bullets Over Lipskani*” după texte de Woody Allen.

„Ultimele două decenii ale vieții culturale românești au însemnat și „democratizarea” teatrului. Independența este tradusă prin libertate de expresie, proiecte alternative și lipsa granițelor. Actori și regizori își dau întâlnire în spații neconvenționale și își unesc forțele în festivaluri dedicate.”¹⁰

Datorită diversității proiectelor teatrale care se regăsesc în circuitul teatral independent din România, devine foarte dificilă sarcina de a formula o definiție care să descrie just acest peisaj.

Apar astfel o serie de întrebări cu privire la noțiunea de independent, ca de exemplu: Ce înseamnă de fapt teatrul independent? Este artistul independent cu adevărat independent de orice? De cine sau de ce depinde de fapt artistul independent? Se păstrează statutul independenței în cazul acceptării unor finanțări de la organisme ale statului? Ar trebui artiștii independenți să pretindă subvenții și susținere financiară din partea Statului? Ce statut au artiștii care funcționează în paralel în ambele paradigme teatrale? Se referă statutul de independent doar la o ipostază administrativă? Independent înseamnă sau nu non-profit? Noțiunea de independent descrie în realitate în cadru de lucru diferit, o atitudine teatrală personală sau un sistem alternativ?

Acest capitol va încerca să urmărească traseul pe care l-a avut acest teatrul independent începând cu perioada de după 1989 și să redea o imagine a fenomenului așa cum arată în prezent, încercând să clarifice o serie de aspecte ce completează definiția noțiunii de „independență”.

Fenomenul, care primește extrem de puțină atenție și considerație în ultimul deceniu al secolului XX, dar și în primii ani ai secolului XXI, începe să capete din ce în ce mai multă recunoaștere după anul 2010, iar discuțiile despre ce înseamnă și ce condiții ar fi necesare pentru ca acest fenomen să se dezvolte din ce în ce mai mult, se multiplică.

„Teatrul independent și activitatea artiștilor independenți în perioada 1990-2000 se ramifică în mai multe direcții care țin de aspecte financiare ale teatrului, direcții care propun alternative la modelul instituționalizat, care se desprind total de model fără a-l aduce deloc în discuție, direcții experimentale sau atitudinilor artistice. „Activitatea artiștilor independenți „se plasează, în România anilor nouăzeci, pe zona de intersecție a teatrului de artă cu cel de consum și cu cel experimental, testând în permanență răspunsul mediului sociocultural. Efectul benefic

¹⁰ Patricia Marinescu, „*Teatrul independent. Experiment sau necesitate*”, *Beware.ro*, Februarie 2014, preluat de pe <http://www.bewhere.ro/teatru/teatrul-independent-experiment-sau-necesitate-5119/>

principal pe care îl are acest aspect esențial în activitatea organizațiilor independente constă în presiunea pe care acestea o pun pe sistemul teatral în a-și utiliza eficient resursele. Încă din 1990, apariția companiilor teatrale independente creează un sistem complementar celui de stat, și nu în concurență cu el; companiile independente își desfășoară cea mai mare parte din activitate în coproducții sau parteneriat cu teatrele de stat, într-un fel sau altul. Situația ideală în care s-ar putea ajunge ar fi cea a unui sistem teatral integrat interdependent, în care organismele de toate felurile să se dezvolte în funcție de răspunsul mediului la activitatea lor, limitând o personalizare excesivă în jurul liderului și ingerințele politice”.¹¹

În această lucrare vom urmări îndeosebi evoluția fenomenului teatral independent, considerând acest fenomen în primul rând diferit și necesar prin diversitate unui context teatral care pare că refuză să se reinventeze.

Capitolul analizează contextul economic în care apar producțiile teatrale independente și dorește a identifica dacă teatrul independent dă dovadă de eficiență și calitate artistică și încearcă a stabili dacă această zonă teatrală poate contribui semnificativ la dezvoltare culturală și socială.

Relevanța demersului acestei cercetări în ceea ce privește teatrul independent devine evidentă în raport cu numărul extrem de mic de cărți și studii publicate, care încearcă să analizeze efectele și impactul pe care îl are acest fenomen în spațiul cultural românesc.

Printre cele mai importante publicații care urmăresc fenomenul teatrului independent se numără „*Un teatru la marginea drumului*” și „*Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*” de Iulia Popovici și „*Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii Mișcării independente în teatrul românesc post 1989: Atitudine, Strategii, Impact*” de Theodor-Cristian Popescu.

Acest prim capitol își propune și o încercare de definire a fenomenului independent actual așa cum apare în spațiul cultural românesc, ținând cont de momentul apariției și parcursul evolutiv de-a lungul a două decenii și jumătate. Pentru a putea descoperi o definiție a fenomenului independent, cercetarea va urmări analiza aspectelor administrative, economice și nu în ultimul rând artistice majoritare care pot crea o imagine cât mai clară asupra fenomenului.

Cel de-al doilea capitol, intitulat „*Continuitate și ruptură. Începuturile unui teatru românesc angajat. Noi modele de producție. Două exemple: Teatrul documentar și teatrul educațional.*”, urmărește apariția a două grupuri teatrale semnificative pentru teatrul independent, dar și pentru

¹¹Theodor-Cristian Popescu, op.cit. p. 186

contextul cultural românesc al anilor 2000. „dramAcum” și „Tanga Project” sunt două grupuri de inițiativă apărute la începutul anilor 2000 care urmăresc pe de-o parte dezvoltarea noii dramaturgii românești, iar pe de altă parte caută și experimentează noi modalități de expresie și de relaționare cu publicul în așa fel încât actul artistic să capete din ce în ce mai mare semnificație, dar și impact imediat în comunitatea în care se desfășoară.

„dramAcum” este unul dintre cele mai importante proiecte de relansare a dramaturgiei românești contemporane, iar inițiatorii și reprezentanții săi de marcă reușesc în următorii ani să modifice climatul cultural și să dezvolte teatrul românesc prin abordarea unor practici și proiecte neconvenționale, dar în primul rând prin asumarea unui angajament social și politic formulat clar și mereu în raport cu realitățile prezentului. „La sfârșitul anilor ‘90 (...) Era o căutare a unui teatru al prezentului. Ca și literatura, teatrul românesc a început să fie invadat de foamea lui „aici și acum”, ceea ce a supus paradigma clasică unei presiuni la care nu era pregătită să răspundă, o presiune venită din partea unei noi generații căreia anii de libertate îi dăduseră o altă educație și alte așteptări.”¹²

Aceasta era atmosfera în care a apărut „dramAcum”. În 2002 un grup de regizori absolvenți ai UNATC, coordonați de profesorul lor Nicolae Manda au pornit acest grup de inițiativă care avea în prim plan încurajarea și dezvoltarea dramaturgiei românești contemporane prin organizarea unui concurs anual de dramaturgie, workshop-uri de scriere dramatică, organizarea de spectacole-lectură și montarea pieselor câștigătoare. Dintre ei faceau parte Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, nume cu sonoritate în teatrul românesc de astăzi. De-a lungul timpului, „dramAcum” a produs și co-produs peste 10 spectacole, a organizat concursuri și ateliere de dramaturgie și a realizat peste 15 traduceri.¹³

Pornind de la „*Mady.baby.edu*” al Geaninei Cărbunariu (piesă despre condiția tinerilor români în Europa) și continuând cu „*With a little help from my friends*”, de Maria Manolescu, (montat la Iași de Radu Apostol, despre drama unui adolescent român care vrea să se sinucidă datorită condiției sale sociale în România, despre presiunile și lipsa posibilităților lui din țară), sau „*A șaptea kafana*” de Nicoleta Esinencu, montat la Galați de Alexandru Berceanu (text de teatru documentar despre traficul de carne vie din România), „dramAcum” începe să-și găsească poate neafirmat o zonă teatrală specifică. A face teatru despre România contemporană, sau mai mult

¹² Iulia Popovici, *Un teatru la marginea drumului*, Ed. Cartea românească, București 2008, p. 26

¹³ Preluat de pe <http://dramAcum.org/about/>

despre societatea contemporană românească plasează multe dintre textele premiate de concursul „dramAcum” și preluate de regizorii membri în zona unui teatru puternic ancorat social, care caută să devină din ce în ce mai conștient de lumea în care trăiește. Artiștii încearcă astfel să se împace cu spațiul natal pe care observă că predecesorii săi l-au ignorat.

Poate una dintre cele mai importante consecințe ale existenței „dramAcum”, a fost proiectul „Tanga Project” inițiat de Bogdan Georgescu, având atât îndrumarea celor dintâi cât și consilierea profesorului Nicolae Manda, aflat și istoria începutului din 2002 a „dramAcum”-ului.

„Spre deosebire de „dramAcum”, „Tanga Project” (Bogdan Georgescu, Vera Ion, Miruna Dinu, Ioana Păun, David Schwartz), deși privit ca o "transmitere a ștafetei", un "pui" al grupului anterior, nu se concentrează atât asupra ideii de dezvoltare și susținere a noii dramaturgii, cât asupra ideii unei noi teatralități. „¹⁴ Aceștia învață de la predecesorii lor și găsesc rațiunea de a exista dincolo de limitările relației directe cu sistemul instituționalizat pe care preferă să-l renege.

„Tanga Project” este interesat mai mult de impactul pe care îl poate avea teatrul în comunitate și descoperă și ipostaza artistului ca „social worker”, urmărind să îmunățească nivelul de cunoaștere și de bunăstare a unei comunități.

Printre proiectele dezvoltate de „Tanga Project” regăsim: „*România ! Te pup.*” de Bogdan Georgescu, „*Evacuarea casei studenților. Proiect de artă activă și implicare socială*”, sau „*Rahovanonstop- teatru comunitar în cadrul proiectului Harta Sensibilă*”.

Subcapitolul „*Modele clasice de producție și „Devised theatre”*”. „*Devised theatre*” în *România*” se concentrează asupra aspectelor ce țin de creație și producție atât ale textului cât și ale spectacolului dramatic. Analizând modalitățile clasice de producție și practicile convenționale abordate de către teatrele instituționalizate, descoperim un tipar care delimitează foarte clar rolurile membrilor echipei de producție (de la mașiniști la actori, regizori și scenografi). Capitolul încearcă să descopere modul în care acest nou tip de producție („devised theatre”) influențează actul teatral în termeni care țin de eficiență, calitate, dar și de relația pe care membrii echipei de producție o dezvoltă cu produsul creației lor și cum anumite aspecte tehnice pot influența estetic produsul final.

Fenomenul apare în Anglia, în a doua jumătate a secolului XX, dar criticii remarcă practici similare în alte țări precum Franța și Statele Unite. Primii termeni folosiți pentru a descrie acest tip de practică teatrală erau „creation collective” sau „collaborative creation”.¹⁵

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Radosavievic, Ruska în Iulia Popovici, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Ed. Tact,

Denumirea de „devised theatre” se definește în relație cu noile forme de teatru care apar în Anglia și care au la bază regula creației artistice fără text. De aceea e importantă de precizat mențiunea lui Duska Radosavievlic care poziționează termenul de „devised” în relație cu un „sector al artelor performative din Marea Britanie care nu se baza pe dramaturg și pe text”¹⁶ și de aceea tot același autor sugerează o desprindere de termenul „devised”, atunci când îl plasează în contextul european, în care practicile regizorale de multe ori includ echipa artistică în procesul de creație, menționând că utilizarea excesivă a termenului a condus către contopirea noțiunilor de devising și trupă. Prin urmare tot același autor își clarifică propria viziune asupra „devised” afirmând că „această practică trebuie privită ca pe o metodologie creativă ubicuă, și nu ca un gen de spectacol care nu se bazează pe text.”¹⁷

„Nu e o chestiune de estetică, nu e o revitalizare a practicilor avangardiste experimentale, este o schimbare în modul de producție provocând/subminând ierarhia tradițională de putere în teatru”¹⁸

Cercetarea realizată în cadrul acestui capitol urmărește un nou tip de practică teatrală care vizează noi metodologii de concepție, creație și producție a actului artistic. Conceptul de „devised theatre” schimbă rolurile clasice pe care le are fiecare reprezentant al producției teatrale și re poziționează artiștii față de textul și spectacolul de teatru. În același timp subcapitolul va urmări modul în care raporturile dintre instanțele teatrale (regizori, actori, scenografi etc.) se modifică în această nouă paradigmă care pare că personalizează mult mai mult relațiile dintre aceste instanțe artistice cât și relațiile dintre acestea și rezultatul final.

Capitolul urmărește în același timp și modul în care acest concept pătrunde în spațiul românesc și modul în care poate schimba esența sau forma spectacolelor de teatru contemporan.

Unul dintre cele mai importante proiecte teatrale realizate folosind metoda „devised theatre” este proiectul „*Parallel*” produs de Ground Floor Group din Cluj, acesta obținând recunoaștere din partea Uniter în anul 2014. De menționat este și spectacolul „*Dreaming Romania*” produs de Teatrul Fix Iași care a obținut în 2013 premiul pentru cel mai bun spectacol în cadrul „Festivalului Național de Teatru Independent”. Aceste două proiecte realizate „devised theatre” obțin

Cluj-Napoca, 2015, p.17

¹⁶ Ibidem, p.21

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Ibidem, p.7

recunoaștere din partea comunității teatrale românești care validează astfel acest tip de practică în contextul cultural contemporan din România.

În următoarele două subcapitole, „*Teatrul documentar*” și „*Teatrul educațional*”, vom analiza două concepte teatrale: „teatrul documentar” și „teatrul educațional” datorită raportului pe care aceste forme teatrale îl propun față de societate, dar și datorită dezvoltării unor proiecte importante de „teatrul documentar” și „teatrul educațional” în spațiul cultural românesc. Se remarcă în acest sens spectacole de teatru documentar precum „*Nu ne-am născut în locul potrivit*” de David Schwartz, „*Xmm din Ykm*” de Gianina Cărbunariu, „*Sub pământ. Minerii din Valea Jiului.*” de Mihaela Michailov și David Scharz și spectacole de teatru educațional precum „*Familia Offline*” sau „*Copii răi*”, „*Față de drepturi*” sau „*Amintiri din epoca de școală*” de Mihaela Michailov.

Una din mizele lucrării de față este de a identifica producțiile teatrale care vorbesc despre prezent și societate, iar aceste forme de teatru, dar și practicile derivate se dovedesc a fi instrumente extrem de necesare pentru toți creatorii care vor să urmărească prin creațiile lor realizarea de producții teatrale angajate și semnificative pentru un anumit climat social.

Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Radu Apostol, Andreea Vălean devin interesați de problemele sociale și politice ale României. Aceștia devin conștienți de puterea și mijloacele pe care le are la dispoziție artistul angajat din punct de vedere social (angajat în sensul de dedicat unei misiuni), și încep să caute modalități teatrale de a lua atitudine și de a promova dialogul, schimbarea și evoluția socială, fiecare în felul său. Astfel se nasc câteva structuri teatrale independente și proiecte teatrale precum „Asociația O2G”, „Teatrul Replik”, „Tanga Project”, „Platforma de teatru Politic”, care îi au în prim plan pe artiștii menționați mai sus în calitate de regizori, dramaturgi sau producători a unor spectacole de teatru puternic ancorate social.

În cel de-al treilea capitol: „*Autori și texte ale unui teatru și dincolo de artă*”, sunt analizate o serie de texte și spectacole de teatru documentar și teatru educațional, care se bazează pe documentare și au valențe educaționale, sau vizează problema educației. Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov și Catinca Drăgănescu sunt cele trei autoare analizate în acest capitol.

Piese și spectacolele analizate în acest capitol sunt „*20/20*”, „*Tipografic Majuscul*”, „*Solitaritate*”, de Gianina Cărbunariu, „*Capete înfierbântate. 13-15 iunie 1990*” și „*Familia Offline*” de Mihaela Michailov și „*Aggressive mediocrity*” de Catinca Drăgănescu.

Motivele care au dus la această alegere constau în faptul că cele trei creatoare de teatru provin din sfera independentă, unde și-au început activitatea, primesc recunoaștere din partea sistemului instituționalizat, primesc recunoaștere internațională, dar cel mai important: nu renunță la mizele sociale și politice ale textelor și spectacolelor lor, militând prin activitatea lor pentru un teatru care tinde către excelență artistică, experimentează cu forme și concepte post-dramatice și își păstrează în același tip o atitudine angajată în raport cu societatea.

Cea mai consistentă contribuție a noastră în acest capitol este analiza a șase piese și spectacole care nu au fost analizate într-un cadru științific, dar care au atras atenția presei pe plan național și internațional. Textele analizate nu sunt publicate în nici o antologie de teatru românesc contemporan, acest fapt relevând necesitatea acordării unei atenții din ce în ce mai sporite asupra acestui aspect.

Gianina Cărbunariu este poate cea mai puternică voce a teatrului românesc contemporan. Este unul dintre puținii creatori români care, ca reprezentant al genului feminin a reușit să-și impună un statut bine meritat într-un sistem refractar. Cu un background impresionant, Gianina Cărbunariu, într-o perioadă de paisprezece ani devine o coordonată reprezentativă a teatrului românesc de astăzi și de mâine. „Gianina Cărbunariu (1977) is widely considered the "enfant terrible" of Romanian contemporary drama. The 33-year-old artist has has been short-listed by the Romanian media as one of the 100 most influential women in Romanian society today¹⁹.”

Coordonatele majore ale teatrului Gianinei Cărbunariu sunt temele sociale și politice abordate precum traficul de ființe umane în „*mady.Baby-edu*”, vanzarea abuzivă de terenuri în „*De Vânzare/For sale*” sau trecutul comunist în relație cu prezentul în „*Tipografic Majuscul*” și „*Xmm din Ykm*”, un limbaj apropiat de cel folosit în viața cotidiană, plin de autenticitate, violență și candoare specifică spațiului românesc, și nu în ultimul rând o estetică acidă, critică plină de ironie.

Subcapitolul „*Dialog social și tensiuni interetnice în „20/20” de Gianina Cărbunariu*” propune un demers pentru care dacă se poate folosi un cuvânt care să-l descrie, acesta ar fi plurivalența, din toate punctele de vedere. Spectacolul, care are la bază conflictele interetnice din martie 1990 din Târgu Mureș, capătă un spectru larg și divers atât la nivelul conceptelor și metodologiilor de construcție a textului dramatic, cât și la nivel de limbaj (în text autoarea folosește patru limbi:

¹⁹„Gianina Cărbunariu (1977) este considerată „copilul neastâmpărat” al dramaturgiei românești contemporane. Artistul în vârstă de 33 de ani a fost clasificată ca una dintre cele mai importante 100 de femei care au influențat societatea românească contemporană.” (trad.n) Preluat de pe <http://www.citiesonstage.eu/en/gianina-carbunariu/gianina-c%4%83rbunariu->

română, maghiară, engleză și franceză). Totodată el capătă multitudinea de nuanțe prin nenumăratele perspective spațio-temporale cu care jonglează în spectacol cu o naturalețe de invidiat, prin diversitatea punctelor de vedere ale persoanelor, dar și prin introducerea elementelor ficționale bazate pe documentare care au rolul de a construi discursul dramatic și regizoral într-un spectacol cu actori atât maghiari cât și români.

Proiectul își atinge cu siguranță scopul și își urmează cu credință misiunea socială prin artă. Spectacolul „20/20” reprezintă un model demn de urmat pentru artiștii care aderă la aceleași principii și ideologii pe care le promovează Gianina Cărbunariu prin textele și spectacolele ei.

„Pentru că, înainte să aibă o valoare artistică de necontestat, are o reală valoare documentară. Și e un act de curaj. Își propune să vorbească altfel – sau pur și simplu să vorbească – despre lucruri trecute timp de 20 de ani sub tăcere.”²⁰

Subcapitolul *Teatrul dosarelor securității. „Tipografic Majuscul” de Gianina Cărbunariu*, urmărește spectacolul „*Tipografic Majuscul*”, care se dovedește prin întreaga sa structură și esență unul atipic pentru un sistem teatral care folosește expresia și conceptul de „teatru clasic” ca definiție estetică și structurală a unui produs artistic plăcut și cuminte.

Spectacolul este o coproducție „dramAcum” și „Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra”, Slovacia, în parteneriat cu „Teatrul Odeon” și face parte din proiectul european „*Vieți paralele – Secolul 20 văzut prin ochii Poliției Secrete*”. Tema principală a spectacolului este „Poliția Secretă din România” și întregul demers artistic este bazat pe un dosar al Securității, având numele de dosarul „*Elevul*”. Întregul spectacol este bazat pe fapte și întâmplări reale și se dovedește a fi un produs artistic util unei societăți care încă nu și-a stabilit clar poziția față de trecutul său.

„In this show Cărbunariu is trying to find an idealist in current/past society, the faith of the young, being critical to inertia and impotence of the whole society of adults. In the last scene secret agents arrive to the present: they simply explain and describe what their „harmless” duty was/is, how they worked and repeat the sentence heard so many times by former agents, and by Hannah Arendt’s banal evil: “We only did our duty.” They look very convincing and “human” in their speech.”²¹

²⁰ Monica Andronescu, „*Târgu Mureș, după 20 de ani*”, *Revista Yorick*, iunie 2010, preluat de pe <http://yorick.ro/targu-mures-dupa-20-de-ani/>

²¹ „În acest spectacol Cărbunariu încearcă să căsească un idealist în societatea actuală/de dinainte, credința tinerilor, criticând inerția și incapacitatea de a reacționa a întregii societăți adulte. În ultima scenă foștii agenți explică astăzi care era datoria lor nevinovată, cum au lucrat și repeat o drază auzită mereu din partea foștilor agenți și de către răul banal al Hannei Arendt: „Ne-am făcut doar datoria.” Apar foarte convingători și umani ținând acest discurs.” (trad.n)

Subcapitolul **România la Avignon. „Solitaritate”. Teatralitate vs. Realitate. Ironie și discurs politic în „Solitaritate”. Dezumanizarea capitalistă în „Solitaritate”**, prezintă poate cea mai reprezentativă piesă a Gianinei Cărbunariu nu numai datorită atenției și aprecierilor primite pe plan național și internațional, dar și datorită faptului că în el se regăsesc, de data asta la scară mai mare din punct de vedere al complexității spectaculare, intențiile și atitudinea autoarei.

Spectacolul a fost realizat la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, în anul 2013 și face parte din proiectul european „*Cities on Stage*”, care a avut ca scop descoperirea părților nevăzute a mai multor orașe din România. Spectacolul a participat în 2014 în calitate de invitat la „Festivalul Internațional de la Avignon” în secțiunea „ON”, unde a avut parte de o mare vizibilitate internațională și de o serie considerabilă de aprecieri din partea criticilor.

„*Solitaritate*” este un spectacol structurat pe cinci scene, episoade inspirate din realitățile sociale românești. Spectacolul propune o relație deschisă între teatru și public, transformându-se pe alocuri într-o teză care explorează noile forme de teatralitate și rolul și eficiența lor în relație cu spectatorul. Acestea sunt așadar cele două mari coordonate ale acestui spectacol: odată prezentarea directă și asumată a unei critici sociale și în al doilea rând un alt tip de dialog teatral cu spectatorul care vine la un spectacol construit pentru formula scenică tip italian

Scenele investighează teme inspirate din viața cetățenilor, reprezentanți ai clasei de mijloc din România. Ele se împart într-o serie de categorii care se referă la relația dintre această clasă și clasa politică, la relațiile dintre comunitate și clasa de mijloc în termeni de conștiință civică și socială și la relațiile care apar în interiorul acestei clase de mijloc între membrii ei, mai ales în ceea ce privește familia.

„Nu sunt multe spectacole care vorbesc de realitatea din România și eu mi-am dorit să fac un teatru care vorbește prin vocea mea. După revoluție, clasa de mijloc este construită cu multă dificultate și după boom-ul economic a început să prospere, dar după 2008 a început căderea. Individualismul, lupta pentru a supraviețui sunt constantele societății»²²

Vemera Dimulescu spune despre „*Solitaritate*”: „Piesa Gianinei Cărbunariu e despre acea Românie pe care o știm cu toții dar pe care, uneori, ne e greu să o conștientizăm. Atât de greu încât

Andreea Tompa, „*The rest is copy-past from reality. On Gianina Cărbunariu's performances*”, *Theatre Heute*, octombrie 2014, preluat de pe http://www.academia.edu/8858967/Gianina_Carbutariu_two_performances

²² Magdalena Popa Buluc, „*Noii demoni ai României sunt prezenți pe scena de la Avignon*”, *Cotidianul*, iulie 2014 preluat <http://www.cotidianul.ro/spectacolul-solitaritate-primeste-elogioase-in-publicatiile-franceze-243736/>

unii renunță să o mai facă vreodată. Narațiunea este una a denunțării, a scoaterii în fața privitorului a unor aspecte din realitate care ne propulsează într-o luptă surdă a identității naționale, protejând idealuri care, lipsite de conținut, ne lasă singuri și lipsiți de apărare. Și pentru că aluzia la Grecia Antică nu e întâmplătoare, spectacolul *Solitaritate* reușește să contureze artistic *hybris*-ul patriotic ce prevestește, ca-n tragediile antice grecești, prăbușirea eroului.²³

Subcapitolul **Mihaela Michailov. Minerii și istoria recentă a României**, prezintă „Spectacolul *Capete înfierbântate*, care reactivează în conștiința publică un calup de istorie vie, din perspectiva actorilor sociali implicați în evenimente. Adevărul despre aceste evenimente este suma punctelor de vedere, de cele mai multe ori contradictorii și imposibil de redus la o unică perspectivă.”²⁴

Realizat de către „Tanga Project” și centrul de Introspecție Vizuală, „*Capete înfierbântate*” încearcă să facă ordine în haosul memoriilor individuale și colective cu privire la mineriadele din 13-15 iunie 1990.

Proiectul are trei mari componente. Prima este reprezentată de o arhivă construită în timpul procesului de documentare și constă într-o serie de patruzeci de interviuri realizate cu diverse personalități reprezentative ale perioadei sau a simplilor participanți la evenimente, iar a doua reprezintă un mini-documentar de jumătate de oră, realizat de artistul vizual Cinty Ionescu. Bazându-se pe materialul de peste patruzeci de ore de interviuri, dramaturgul Mihaela Michailov, regizorul David Schwartz și actorul Alexandru Potocean au dezvoltat un spectacol de aproape două ore, în care apar o parte din declarațiile a doar șapte reprezentanți.

Actorul Alexandru Potocean, interpretează șapte personaje diferite care se împart în trei categorii: reprezentanți ai societății civile din ambele tabere ale conflictului, mineri sau simpli cetățeni: minerul „Petre Florea”, elevul bătut „Vlad Gorneanu” și poetul „Mircea Dobrovicescu”, lideri de opinie precum „Marian Munteanu”, „Cristian Pațurca” și „Doru Mărieș” și reprezentanți politici precum „Miron Cozma” și „Ion Iliescu”.

Spectacolul „*Capete înfierbântate*” este singurul care vorbește despre acest moment extrem de important din istoria recentă a României, dar, deși curajos și loial unui demers artistic necesar, acesta rămâne totuși aproape invizibil pentru presa și critica teatrală contemporană.

²³ Venera Dimulescu, „*Pururi singuri, înfășurați în tricolor*”, *Agenda Liternet*, noiembrie 2013, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/17464/Venera-Dimulescu/Pururi-singuri-in-fasurati-in-tricolor-Solitaritate-la-FNT-2013.html>

²⁴ Preluat de pe <http://capeteinfierbantate.blogspot.ro/>

Subcapitolul *Familia „Offline”* surprinde spectacolul și textul spectacolului care prezintă imaginea unei familii în care părinții sunt plecați în Spania să muncească, o imagine familiară spectatorului roman contemporan. Titlul „*Familia Offline*” redă senzația deconectării, separării în interiorul celei de bază a societății.

Sentimentul distanței reiese din titlul piesei prin asocierea cu imaginea atributului „Offline”, cel mai des întâlnit în relație cu device-urile care nu sunt conectate la rețeaua de internet.

Piesa tratează condiția copilului abandonat în propria casă de către părinții obligați să îi ofere condiții decente de trai. Piesa relevă cum într-un context socio-economic instabil și nesigur, singura modalitate pentru părinți de a oferi copilului siguranță materială și confort pune copiii într-o poziție de nesiguranță, singurătate și într-un inconfort total în relație cu noile atribuții care converg din noul statut al copilului. Astfel piesa devine un semnal de alarmă asupra condiției și situației absurde în care copilul ca factor declanșator de sacrificii ajunge să plătească emoțional confortul material asigurat de părinți.

Din toate punctele de vedere, „*Familia Offline*” ca centru gravitațional al proiectului „Copiii Migrației”, e un spectacol de teatru educațional din toate punctele de vedere, reprezentând un model de urmat pentru toți creatorii de teatru care înțeleg necesitatea teatrului în educație

Subcapitolul *Alți autori și texte reprezentative. Catinca Drăgănescu: „Aggressive Mediocrity”* este radiografia unei autoare angajate în transformările spațiului social :

„Catinca Drăgănescu e unul dintre puținii absolvenți de Regie ai ultimilor ani cu opțiuni estetice angajate, într-un context în care presiunea financiară și către succes pe care o resimt aceștia face ca teatrul politic să nu pară a avea cine știe ce viitor. Nici unul dintre spectacolele Catincai văzute de mine nu reușea să răspundă la toate provocările pe care și le deschidea singur, cu atât mai mult cu cât regiunea are un interes pregnant pentru o relație deschisă cu publicul (cunoscută și sub numele de interactivitate). Iar aceste răspunsuri ratate erau tocmai ceea ce făceau spectacolele în sine provocatoare: ele, spectacolele, erau atât de angajate în stringența comunicării, încât lipsa compromisurilor și artificiiilor care să acopere punctele nevralgice era eliberatoare. Cam ca atunci când înveți o limbă străină și ajungi să te faci înțeles chiar dacă nu știi toate cuvintele – tocmai pentru că, în final, comunicarea e mai importantă decât integritatea vocabularului.”²⁵

²⁵ Iulia Popovici, „*Lucruri vechi în haine noi*”, *Observatorul Cultural*, nr.734/ august 2014, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Lucruri-vechi-in-haine-noi*articleID_30615-articles_details.html

Se regăsește foarte rar în teatrul românesc modelul unui artist tânăr, tenace și ambițios care își stabilește mize sănătoase în raport cu el însuși, cu sistemul teatral din care face parte și cu societatea în care trăiește, iar colaborările cu teatrul instituționalizat demonstrează nevoia contextului teatral a unor artiști care nu mai vor să facă teatru „cuminte”.

Unul dintre cele mai relevante proiecte ale Catinică Drăgănescu, din punct de vedere al atitudinii socio-politice este „*Aggressive Mediocrity*”. În cadrul acestuia, Catinca Drăgănescu semnează și regia și textul spectacolului.

„*Aggressive Mediocrity*” este un spectacol-dezbateri care tratează subiectul ficțional al sinuciderii unui adolescent supradotat din România. Departate de a fi un teatru de poveste, construit într-un mod extrem de atipic acest spectacol urmărește patru personaje cheie din viața adolescentului: Mama, „Hermina Ifrimescu-Bucșa”, tatăl, „Victor Ifrimescu-Bucșa”, Jurnalistul și prietenul cel mai bun al adolescentului „Eusebiu Cordoș” și diriginta și profesoara de fizică „dna. Eleonora Stanciu”. Un al cincilea personaj este reprezentat de un actor care interpretează rolul unui student absolvent de Științe Politice, „Mihnea Zamfirescu”.

Întregul demers teatral urmărește aparent identificarea unui responsabil pentru actul sinuciderii adolescentului supradotat, Andrei, fiind construit din două părți principale. În prima parte a spectacolului, urmărim o serie de cinci scene cheie din viața personajelor care au legătură cu adolescentul, scene care relevă un set de informații despre tipul de relație dintre personaje și „Andrei”, dar și un set de interese sau obiective personale ale acestora.

Receptarea critică a întregului demers formează în sine un dosar de generație.

Oana Stoica: „*Aggressive Mediocrity* este un spectacol care identifică un sistem educațional depășit, ale cărui lacune afectează direct viața copiilor.”²⁶

Temele pe care le abordează „*Aggressive Mediocrity*” sunt inspirate din realitățile contemporane românești. Punând accent în primul rând pe sistemul educațional și pe familia contemporană reprezentativă pentru o clasă socială de nivel mediu, spectacolul se adresează unui public țintă foarte bine definit, dar în același timp foarte larg.

Criticul Dana Ionescu descrie spectacolul astfel: „*Aggressive Mediocrity*” e un discurs inteligent, incisiv, dar nu violent, asupra deficitelor care fac victime, deficite de natură psihologică, deficite sociale, deficite economice etc., un discurs de conștientizare prin care Catinca Drăgănescu

²⁶ Oana Stoica, „*Un proces în trei acte și nici un vinovat*”, *Dilema Veche*, nr.494/1-7 august 2013, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/un-proces-trei-acte-un-vinovat>

își exemplifică cinstit convingerea că teatrul nu trebuie să fie comod. În vremuri de crize identitare intensificate, el interoghează conștiințe sau, mai precaut spus, deschide drumul spre această interogare indispensabilă individului și societății, o interogare la a cărei practică majoritatea formulelor folosite în teatrul de la noi nu invită.”²⁷

Ultimul capitol al acestei lucrări, intitulat „*Practică teatrală în teatrul independent. Studiu practic realizat pe metodele „devised”*” urmărește o serie de experiențe proprii în ipostaza de practician (regizor și dramaturg) și de manager cultural. Acest capitol reprezintă modul în care am înțeles și aplicat majoritatea conceptelor analizate în lucrare în activitatea realizată în zona teatrului independent, dar în special în spectacolul „*Dreaming Romania*”, realizat la Teatrul Fix din Iași în 2013.

Subcapitolul „*Un studiu aplicat pe metodele „devised-theatre”. „Dreaming Romania”* poate reprezenta un ghid pentru practicieni, dar poate servi și teoreticienilor sau criticilor din domeniul teatrului sau literelor pentru a înțelege implicațiile pe care conceptele și noțiunile analizate în lucrare se concretizează și se transformă într-un spectacol teatral.

Datorită faptului că metodele „devised” presupun un alt tip de scriere și de generare de text dramatic ce elimină ipostaza unui unic autor, acest subcapitol devine necesar cercetării, pentru că demonstrează modul în care artiștii se pot organiza pentru a vorbi despre societatea din care fac parte și pentru a milita pentru schimbare.

Nu în ultimul rând, impactul pe care l-a avut spectacolul în mediul teatral actual, dar și receptarea critică din presa românească și internațională reprezintă un argument pentru introducerea modului în care spectacolul a fost realizat în cadrul cercetării de față.

Pe scurt, „*Dreaming Romania*” este un buletin de știri care începe cu o scenă de proteste, continuă cu o scenă dintr-un spital din România unde moare un pacient, datorită lipsei de interes a medicilor, apoi o scenă dintr-un liceu unde profesoara e bătută de către elevi, știrile continuă cu povestea unei petreceri a unor studenți și a unui conflict puternic între aceștia și organele de poliție. După știri spectatorii văd o emisiune despre o familie care ajunge în stradă datorită autorităților. Programul este întrerupt brusc de prezentatorul de știri care anunță că un partid nou înființat „PPLM” și-a început campania electorală. Un discurs motivațional încurajează votanții să voteze

²⁷ Dana Ionescu, „*Aggressive Mediocrity sunt eu?*”, *Revista Yorick*, iunie 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/aggressive-mediocrity-sunt-eu/>

“Partidul pentru o lume minunată”. Partea a doua este o reluare pe scurt a scenelor din prima parte, fiecare scenă având o finalitate demnă de utopia promisă de „PPLM”.

Piesa dezvoltă un limbaj al omului comun, simplu, banal care încearcă să găsească un oarecare confort într-o lume în care toți caută propria bunăstare. Limbajul violent și vulgar e atribuit elevilor și studenților pentru a scoate în evidență trăsăturile unei generații libertine care denotă lipsa respect față de autorități, dar și nivelul educațional și cultural al acestora.

Monologul corului reprezentat de partidul „PPLM” este influențat ca structură de scenariile filmelor Hollywoodiene cu super-eroi.

Spectacolul este un manifest împotriva atitudinilor neconstructive ale societății din România de astăzi. În același timp reprezintă și un apel către noii guvernanți, dar și către cetățeni, încercând să reamintească faptul că facem cu toții parte din aceeași societate și că o influențăm mai mult decât credem. În același timp spectacolul se detașează de aceste probleme cu umor, încercând să scoată în evidență neimportanța și penibilitatea lor, neignorând totuși și implicațiile serioase pe care aceste probleme le presupun.

Spectacolul „*Dreaming* România” îl pune pe spectator într-o ipostază dublă. Actorii din diferitele scene i se adresează, îi propun o funcție, un rol, dar în același timp îl lasă neimplicat în acțiunea principală, oferindu-i posibilitatea de a deține două ipostaze în același timp. Una este funcția care i se propune de către actori, iar alta este funcția pe care și-a asumat-o venind la spectacol, anume aceea de spectator. Astfel spectatorul are ocazia de a trăi semi-detașat într-un mediu în care e obișnuit să devină implicat sută la sută. Acesta este cadrul pe care îl are și pe care îl poate folosi pentru a conștientiza că mijloacele de a rezolva o situație derivată dintr-un instinct de autoapărare nu fac decât să genereze conflicte din ce în ce mai mari. Personajele din diferitele scene ale spectacolului sunt întotdeauna într-un conflict, dar în acest conflict nu există responsabili. Conflictele sunt făcute astfel încât să pară că s-au născut din nimic. O simplă replică, un simplu cuvânt poate degenera într-un scandal la care toată lumea aderă fascinați și dorind mai mult să facă parte din conflict decât de a-l aplatiza și de a-și rezolva problemele.

„*Dreaming Romania*” este un produs creat dintr-un impuls, dintr-un sentiment de revoltă împotriva condiției și condițiilor în care trăiește cetățeanul român. Spectacolul se plasează critic față de contextul socio-politic actual, nu caută și nu indică vinovați sau responsabili pentru acest context, dar încercă să ofere o mică viziune a “ce-ar fi dacă ar fi mai bine”. Ideea că o societate progresează printr-o comunicare sănătoasă între membrii săi reprezintă una din ideile de bază ale

acestui spectacol. Diferitele scene prezentate oferă modele eronate de comunicare care se transformă în conflicte care au urmări grave.

“Înclin să cred că, prin temele pe care le abordează, dar și prin tehnicile teatrale prin care este construit, „*Dreaming Romania*” are șansa de a deveni spectacolul unei generații. O generație vie, capabilă să schimbe trendurile teatrului românesc și, de ce nu, ceva din îmbâcseala unei societăți muribunde. Ar fi o prostie ca acest spectacol să nu se mai joace. Ar trebui să devină itinerant pentru că nu e numai al Iașului și al Bucureștiului (unde, anul trecut, a câștigat premiul pentru Cel mai bun spectacol la Festivalul Național de Teatru Independent), ci al întregii Români...”²⁸

CONCLUZII: ASPECTE ALE SPECIFICITĂȚII ACTULUI TEATRAL ACTUAL

Căderea regimului comunist a generat în teatrul românesc apariția a două tipuri de atitudini și direcții de acțiune opuse. Teatrele de stat de încercat o redobândire a statutului pe care îl aveau în perioada comunistă în plan social și confruntate cu instabilitatea adusă de schimbarea regimului politic au adoptat modalități de acțiune sigure, care să asigure succesul cu orice preț în fața publicului și legitimitatea în fața finanțatorilor.

Lipsa interesului pentru dezvoltarea dramaturgiei românești, inexistența unor laboratoare destinate experimentelor teatrale, ignorarea potențialului creator al tinerilor, crearea unui circuit teatral închis, păstrarea unui discurs artistic distant față de publicul de teatru sau distanțarea față de valențele sociale și politice ale actului teatral sunt doar câteva dintre aspectele care definesc circuitul teatral instituționalizat în perioada de după 1990 și continuă să fie reprezentative chiar și în prezent.

În același timp o altă parte a artiștilor români, în special cei care se regăsesc în zona independentă descoperă și dezvoltă aspecte ale teatrului care țin de misiune, angajament social, critică politică sau socială, conștiință civică, dezvoltare comunitară, reactivare a memoriei recente, redescoperirea identității, relansarea noii dramaturgii românești etc., dovedind eficiență în condiții economice infinit mai mici decât cele pe care le au teatrele de stat.

²⁸ Ciobotari, Călin, „*Dreaming Romania. Spectacolul unei generații*”, *Ora de Știri*, ianuarie 2014, preluat de pe <http://www.oradestiri.ro/cronica-de-teatru-dreaming-romania-spectacolul-unei-generatii/#.VATCWxa8ARM>

Deși cea mai mare parte a companiilor independente nu au o tradiție mai veche de 10 ani, numărul lor este în creștere. Dacă în perioada postdecembristă a anilor '90 descoperim nume ca: „Teatrul Act” condus de Marcel Iureș, „Teatrul Luni de la Green Hours”, „Teatrul Fără Frontiere” a Mihaelei Sîrbu, trei teatre Bucureștene care și-au asumat o misiune clară în raport cu situația și contextul în care s-au născut, după 2000 apar „dramAcum” a Geaninei Cărbunariu înființată în 2002, „Asociația O2G”, înființată în 2007 unde regăsim regizorii David Schwartz și Bogdan Georgescu, „Teatrul 74” din *Târgu Mureș*, înființat în 2003, „Teatrul Auăleu” din Timișoara înființat în 2007, „Godot Cafe Teatru” București deschis în 2010, „Centrul de Teatru Educațional Replika” a lui Radu Apostol și Mihaela Michailov, „Teatrul Fix” din Iași, înființat în 2012, „Social Act Theatre” Galați, înființat în 2013, „Asociația Colectivă” din Cluj, înființată în 2009 acestea din urmă fiind membru fondator al „Federației Fabrica de Pensule”.

Aceste organizații teatrale independente își asumă fiecare în felul ei misiuni și scopuri clare, dacă „Green Hours-ul” își propune să fie un spațiu care încurajează libertatea de creație, „ColectivA” are ca scop principal producția festivalului „Tems D'Images” din Cluj și promovarea culturii active. „dramAcum” și-a asumat unul dintre cele mai importante programe de dezvoltare a dramaturgiei românești prin organizarea concursului de dramaturgie „dramAcum”, „Godot-Cafe Teatru” este cel mai prolific spațiu din România care prezintă producții independente și devine în 2012 inițiator al „Festivalului Național de Teatru Independent”, iar „Asociația O2G”, prin natura producțiilor și prin proiectul „Stagiunea de Teatru Politic”, devine o organizație pionier pe nișa politică a teatrului românesc după 2000. Teatrul Fix din Iași se evidențiază prin programul „Autor Dramatic. Autor Viu”, care încurajează ideea de comisionări de spectacole și conceptul de „devised theatre”, iar Social Act Theatre Galați prin misiunea de a dezvolta piese, spectacole și proiecte angajate social.

Teatrul independent reprezintă un sector din peisajul literar autohton insuficient cunoscut și valorizat în specificitatea și diversitatea direcțiilor lui de evoluție.

Majoritatea textelor dramatice românești scrise și montate în perioada de după 1990 se regăsesc în sfera independentă. Cu toate acestea nu există la momentul actual în România o instituție dedicată textului românesc contemporan, instituție care să aibă ca scop centralizarea și publicarea noilor texte românești. Textele analizate în lucrarea de față au fost obținute direct de la autori.

Singurele modalități de a cunoaște fenomenul teatral contemporan al perioadei analizate au fost în principal studiul articolelor scrise în revistele de cultură și participarea directă la festivaluri de teatru în care au fost prezentate spectacolele analizate în această lucrare.

Cercetarea noastră a pus în evidență insuficiența referințelor critice în ceea ce privește o parte semnificativă a peisajului teatral românesc actual, iar acest aspect trage un semnal de alarmă asupra perspectivei de a pierde din istoria teatrului românesc un moment important, cel al redobândirii funcției teatrului în societatea românească de după comunism.

Prin lucrarea de față, am dezvoltat un demers de analiză detaliată a tehnicilor și practicilor dramatice care operează cu material documentar sau inspirat din realitate, creat în urma unei cercetări, folosind adeseori material „ready-made” în cadrul spectacolului final și modul în care aceste abordări reușesc să creeze apropiere față de public prin prezentarea unor tematici și subiecte actuale și de interes pentru acesta.

Am preferat să ne focalizăm studiul asupra redobândirii valențelor politice ale teatrului românesc contemporan care au relevat că acesta nu e un teatru politic partizan care susține ideologiile și programele unui anumit partid politic, ci dimpotrivă încurajează dezvoltarea conștiinței politice și a unui anumit simț critic în rândul spectatorilor.

Am contextualizat opera și dramaturgia autorilor analizați în lucrare în termeni de „continuitate și ruptură”, de specificitate și diferență, tatonând, pe de altă parte, și incidența fenomenului de criză specific tranziției din unghiuri diferite – sociologic, antropologic, estetic, investigând ariile politice și culturale.

Directorul Teatrului Național din Timișoara Ada Lupu afirmă: „Există loc pentru critică și discurs critic în teatrul de stat, sau acestea sunt lăsate în seama teatrului politic practicat pe unele scene independente de teatru? De fapt s-a creat și o imagine conform căreia problematicile politice sunt practicate doar pe scenele independente. Teatrul politic, dacă îl definim ca pe un teatru angajat într-o teză a momentului, este firesc să existe și într-un teatru de stat. Noi vorbim despre teatrul politic ca angajare socială, ca un demers, ca o atitudine civică a unei societăți. Altminteri, teatrul nu ar trebui să fie subordonat niciunei intenții politice. Civicul da, politicul nu. Dacă este obligatoriu ca ceva să existe în România este această societate civilă, iar preocuparea pentru tineri să fie nu doar când se află în stradă, ci și când sunt în casele lor. Am convingerea că, fără o societate

civilă, nimic nu se va putea îmbunătăți în România. Dacă o societate reală există în stradă, va exista și într-o echipă în teatru, de exemplu.”²⁹

Tocmai această societate civilă activă și interesată face obiectul principal care se află în atenția creatorilor de teatru analizați în această lucrare. Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov și Catinca Drăgănescu, dar și mulți alți reprezentanți ai acestui tip de teatru angajat precum Radu Apostol, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Eugen Jebeleanu, Carmen Lidia Vidu etc. își concentrează eforturile și încearcă prin intermediul artei lor să contribuie la dezvoltarea conștiinței sociale a publicului.

Am încercat să pledăm pentru noile tipuri de creație și producție specifice teatrului „devised” sau „creației colective” care, așa cum am constatat obligă la redefinirea tuturor raporturilor pe care le stabilește actul teatral.

Legăturile dintre dramaturg și text, dintre dramaturg și spectacol sunt puse într-o ipostază total diferită față de cea pe care acesta o deține majoritar pe parcursul secolului XX și în contextul autohton al secolului XXI. Statutul regizorului ca prim exponent al spectacolului teatral se schimbă și apare în noul context pe poziție de egalitate cu cel al dramaturgului sau al actorilor. Schimbarea statutului membrilor echipei de creație oferă o libertate de creație sporită, dar și o responsabilitate mai mare fiecăruia, fenomen care conduce la generarea unor spectacole mult mai puțin formale și mult mai angajate și ancorate în prezent, generând echipe de artiști în adevăratul sens al cuvântului.

Raportul față de public se schimbă și acesta, iar fenomenul conduce către o dezvoltare de public extrem de necesară întregului fenomen teatral actual.

În acest context am descoperit totuși lipsa unui sistem de organizare a artiștilor și companiilor independente la nivel național. Mișcarea independentă nu este cristalizată din punct de vedere administrativ și este lipsită de reprezentanți. Acesta este unul dintre principalii factori care contribuie la menținerea condiției precare în ceea ce privește contextul economic în care se desfășoară fenomenul determinând o insuficiență dezvoltare în raport cu potențialul creativ demonstrat de acest sector.

„Limitele faptului că organizațiile independente sunt „condamnate” la eficiență pentru a exista constau în faptul că, pe de-o parte, activitatea culturală nu poate fi măsurată doar în termeni

²⁹ Ada Lupu în Cristina Beligăr, „Ada Lupu, manager de teatru: „Vin generații mult mai inteligente decât prejudecățile din această țară”, *Revista Sinteză*, <http://revistasinteza.ro/ada-lupu-manager-de-teatru-vin-generatii-mult-mai-inteligente-decat-prejudecatile-din-aceasta-tara/>

de eficiență, multe dintre efectele sale fiind subtile și cu greu măsurabile, iar, pe de altă parte, poate fi la fel de frustrant pentru imaginația unui artist să funcționeze doar în parametrii utilității imediate.”³⁰

Cu toate acestea avântul creator și eficiența de care dă dovadă acest sector demonstrează că teatrul independent românesc este pe cale de a se cristaliza nu numai din punct de vedere administrativ, dar și din punct de vedere estetic și conceptual.

Un aspect important al analizei mișcării teatrale actuale este reprezentat de ideea că poate, peste câțiva ani, majoritatea reprezentanților sistemului instituționalizat vor fi cei care se regăsesc acum în teatrul independent și își vor transfera principiile manageriale și artistice în sfera instituționalizată, iar teatrul românesc va deveni într-adevăr un spațiu efectiv de dialog social și de deschidere culturală, depășind aspectul actual de mișcare de generație de creație a acestui tip de demers.

³⁰Theodor-Cristian Popescu, op.cit. p. 186.

BIBLIOGRAFIE:

- Artaud, Antonin**, *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1999
- Appia, Adolphe**, *Opera de artă vie*, Ed. Unitext, București, 2001
- Austin, J.L.**, *Cum sa faci lucruri cu vorbe*, Ed. Paralela 45, Pitesti, 2005
- Banu, George**, Tonitza, Michaela, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004
- Banu, George** (coord.), *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, Ed. Nemira, București, 2010
- Banu, George**, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, București, 2011
- Banu, George**, *Scena supravegheată – de la Shakespeare la Genet*, Ed. Polirom, Iași, 2007
- Banu, George**, *Teatrul memoriei*, Ed. Univers, București 1993
- Banu, George**, *Ultimul sfert de secol teatral, o panoramă subiectivă*, Ed. Paralela 45, București, 2003
- Banu, George**, *Peter Brook. Spre un teatru al formelor simple*, Ed. Unitext, București, 2005
- Berlogea, Ileana**, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București 2000
- Berlogea, Ileana**, *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60-'80*, Ed. Meridiane, București, 1985
- Barba, Eugenio**, *Teatru – singurătate, meșteșug, revoltă*, Ed. Nemira, București, 2010
- Boal, Augusto**, *Theatre of the Oppressed*, Ed. Pluto Press, Londra, 2008
- Bouriaud, Nicolas**, *Postproduction*, Ed. Lukas & Sternberg, New York, 2002
- Brook, Peter**, *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București, 1998
- Bloemdal, Jan, Eversman Peter, G.F., Strietman, Elsa**, *Drama performance and debate: theatre and public opinion in early modern period*, Ed. Brill, 2008
- Cadariu Gavril**, *Politic sau Poetic. Teatrul alternativ în Polonia (1954-1989)*, teză de doctorat, Universitatea de Arte Târgu-Mureș, 2013, coord. prof.univ.dr. Sorin Crișan
- Călinescu Matei**, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, trad. rom. Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Ed. Univers, București, 1995

- Cântic, Ileana Oltița**, *Estetica impurului – Tentația sincretismului în arta spectacolului teatrului postbelic*, Ed. Princeps Edit, Iasi, 2003
- Cântic, Oltița**, *Teatrografii*, Ed. Timpul, Iași, 2008
- Ceuca, Justin**, *Evoluția formelor dramatice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- Cioran, Emil**, *Schimbarea la față a României*, Ed. Humanitas, București, 1990
- Cojar, Ion**, *O poetica a artei actorului*, Ed. Unitext, București, 1996
- Cristea, Mircea**, *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, cuvânt înainte de Ileana Berlogea, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996
- Deleanu, Horia**, *Arta Regiei Teatrale*, Ed. Litera, București, 1987
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix**, *Anti-Oedip, Capitalism and schizophrenia*, Ed. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983
- Deleuze Gilles, Guattari, Felix**, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, Ed. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987
- Favorini, Attilio**, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*, Ed. Ecco Press., Hopewell New Jersey, 1995
- Giradet, Raul**, *Mituri și mitologii politice*, Ed. Institutul European, Iași, 1997
- Jackson, Tony**, *Learning through theatre. New Perspectives on Theatre in Education*, Ed. Routledge, New York, 1993
- J.Landy, Robert**, *Handbook of educational drama and theatre*, Ed. Greenwood Press, 1982
- Lehmann, Hans-Thies**, *Teatrul Postdramatic*, Ed. Unitext, București, 2009
- Malița, Liviu** (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Ed. Efes, Cluj-Napoca, 2006
- Martin, Carol**, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Ed. Palgrave Macmillan, New York 2010
- Măniuțiu, Mihai**, *Cercul de aur (eseuri teatrale)*, Ed. Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2003
- Măniuțiu, Mihai**, *Act și mimare (eseu despre arta actorului)*, Ed. Meridiane, București, 1989
- Michailov, Mihaela, Apostol, Radu**, *Familia Offline – spectacol de teatru educațional*, publicat în cadrul proiectului „Copiii Migrației”, finanțat de către AFCN, 2013
- Nelega, Alina**, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2010
- Oddey, Alison**, *Devising theatre. Practical and theoretical handbook*, Ed. Routledge, Londra,

1994

- Pavis, Shantz**, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Ed. Oxford University Press, New York, 1998
- Popescu, Theodor-Cristian**, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii Mișcării independente în teatrul românesc post 1989: Atitudine, Strategii, Impact.*, teză de doctorat (publicată ulterior Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2012), Universitatea de Arte Târgu-Mureș, 2012, coord. prof.univ.dr. BÉRES ANDRÁS
- Popescu Marian**, *Teatrul și comunicarea*, Ed. Unitext, București, 2011
- Popescu Marian**, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Ed. Unitext, București 2004
- Popescu Marian**, *Oginda spartă. Despre teatrul românesc după 1989*, Marian Popescu, Ed. Unitext, București, 1997
- Popovici, Iulia**, *Un teatru la marginea drumului*, Ed. Cartea românească, București 2008
- Popovici, Iulia**, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2015
- Rotilă, Viorel**, *Omul Societății de consum. În așteptarea unei noi ideologii*, Ed. Institutul European, Iași 2011
- Runcan, Miruna**, *Signore Misterioso. O anatomie a spectatorului*, Ed. Unitext, București, 2011
- Runcan, Miruna**, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005
- Runcan, Miruna**, *Teatralizarea și reteatralizarea în România*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2003
- Runcan, Miruna**, *Modelul teatral românesc*, Ed. Unitext, București, 2000
- Runcan, Miruna, Buricea-Mlinarcic, C.C.**, *Cinci divane ad-hoc*, Ed. Unitext, București 1994,
- Sava, Ion**, *Teatralitatea teatrului*, Ed. Eminescu, 1982, București
- Schechner, Richard**, *Performance. Introducere și teorie*, Ed. Unitext, București, 2009
- Smith, Anna Deavere, Gates, Henry Louis Jr. and Middlebrook, Diane Wood**, *The Artful Voyeur*, Ed. Transition 67, 1995
- Toma, Florin**, *Două paradigme teatrale: comunism și post-decembrism, tendințe în evoluția fenomenului teatral actual*, teză de doctorat, Universitatea „Dunărea de Jos” Galați, 2012, coord. prof.univ.dr. Nicolae Ioana
- Youker, Timothy**, *The Destiny of Words: Documentary theatre, The Avant-garde, and The Politics of form*, Ed. Columbia University, New York, 2012

Walter, Benjamin, *Illuminations*, Ed. Harcourt Brace and World, New York, 1955

Woodruff, Paul, *The Necessity of Theatre: The Art of Watching and Being Watched*, Ed. Oxford University Press, New York, 2008

Articole

Ackroyd, Judith, „*Applied Theatre: Problems and Possibilities*”, *Applied Theatre Researcher*, nr./1, 2000, preluat de pe https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf

Andronesu, Monica, „*Alexandru Darie: Nu mă intereză teatrul de consum*”, *Revista Yorick*, septembrie 2014, preluat de pe <http://yorick.ro/alexandru-darie-nu-ma-intereseaza-teatrul-de-consum/>

Andronesu, Monica, „*E teatrul independent convențional și vetust?*”, *Revista Yorick*, septembrie 2012, preluat de pe <http://yorick.ro/e-teatrul-independent-conventional-si-vetust/>

Andronesu, Monica, „*Lumea care se scufundă. Dramaturgia Gianinei Cărbuariu*”, *Revista Yorick*, august 2011 preluat de pe <http://yorick.ro/lumea-care-se-scufunda-dramaturgia-gianinei-carbunariu/>

Andronesu, Monica, „*Solitaritate, un spectacol pentru export*”, *Revista Yorick*, noiembrie, 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/solitaritate-un-spectacol-pentru-export/>

Andronesu, Monica, „*Târgu Mureș, după 20 de ani*”, *Revista Yorick*, iunie 2010, preluat de pe <http://yorick.ro/targu-mures-dupa-20-de-ani/>

Andronesu, Monica în „*Teatrul independent e foarte dependent*”, *Revista Yorick*, septembrie 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/teatrul-independent-e-foarte-dependent/>

Bălan, Robert, „*I am special. Turneu prin căminele culturale*”, *România Liberă*, iulie 2009, preluat de pe <http://www.romanialibera.ro/index.php/stil-de-viata/timp-liber/-i-am-special--in-turneu-prin-caminele-culturale-160408>

Beligăr, Cristina, „*Mișcarea artistică independentă ia atitudine: este nevoie de un grup care să aducă schimbarea*”, *Transilvania Reporter*, martie 2014, preluat de pe <http://transilvaniareporter.ro/cultura/miscarea-artistica-independenta-ia-atitudine-este-nevoie-de-un-grup-de-presiune-care-sa-aduca-schimbarea/>

Boicea, Dan, „*Teatrul independent prins între comercial, necesitate și experiment*”, *Ziarul*

Metropolis, noiembrie 2013, preluat de pe <http://www.ziarulmetropolis.ro/teatrul-independent-prins-intre-comercial-necesitate-si-experiment/>

Brook, Peter, „*Vers une nouvelle architecture*”, *Architecture d’Aujourd’hui*, Noiembrie, 1970

Caracală, Florin, „*Prefer să mă exprim în teatrul independent*”, iunie 2014, preluat de pe <http://www.performiasi.ro/prefer-sa-ma-exprim-in-mediul-independent.html>

Carp, Cosmin, „*Zidul Țigănesc, un subiect dezbătut pe plan Mondial*”, *Ziarul Adevărul*, noiembrie 2013, preluat de pe http://adevarul.ro/locale/baia-mare/zidul-tiganesc-baia-mare-subiect-dezbatut-plan-mondial-1_52983d5fc7b855ff5651732c/index.html

Carp. Cristina, septembrie 2014, „*Maraton teatral la final. Premii originale la festivalul ButterflyEffect ITF*”, *Presa Galați*, septembrie 2014, preluat de pe <http://presagalati.ro/maraton-teatral-la-final-premii-originale-la-festivalul-butterfly-effect-itf-galati-2014/>

Călin, Dorina, „*INTERVIU: Mihaela Michailov –Mă preocupă teatrul ce pune în discuție sistemul educațional din România*”, *Mediafax*, mai 2015, preluat de pe <http://www.Mediafax.ro/cultura-media/interviu-mihaela-michailov-ma-preocupa-teatrul-ce-pune-in-discutie-sistemul-de-educatie-din-romania-14264462>

Cărbunariu, Gianina, în Popovici, Iulia, „*Bonele Filipineze suntem noi. Dialog cu Gianina Cărbunariu*”, *Observatorul Cultural*. nr.679/iunie 2013, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html

Ciobotari, Călin, „*Dreaming Romania. Spectacolul unei generații*”, *Ora de Știri*, ianuarie 2014, preluat de pe <http://www.oradestiri.ro/cronica-de-teatru-dreaming-romania-spectacolul-unei-generatii/#.VAtCWxa8ARM>

Coaliția Sectorului Cultural Independent, „*Carta pentru Cultura Vie*”, publicație online, 2012, preluat de pe http://culturavie.ro/wp-content/uploads/Carta_Cultura_web.pdf

Constantinescu, Marina, „*Fără-de-limitele cinismului*”, *România literară*, 25 dec. 2003

Cornișteanu, Mircea, „*Nativ sau alternativ*”, *Revista Scena*, nr.2/februarie 2000

Covaciu, Valentin, „*Cristi Popescu: sistemul e o structură, nu-i nimic altceva*”, *Ziarul Zi de Zi Mureș*, februarie 2013, preluat de pe <http://www.zi-de-zi.ro/cristi-popescu-sistemul-e-o-structura-nu-i-nimic-altceva/>

Crăciun, Andrei, „*Gianina Cărbunariu: traseul meu nu depinde de aceste premii*”, *Uniter.ro*, mai

- 2015, preluat de pe <http://www.uniter.ro/gianina-carbunariu-traseul-meu-artistic-nu-depinde-de-aceste-premi>
- Darian, Claudia**, „*Teatrul trebuie să răspundă temelor fiebinți dintr-o societate*”, *Dilema Veche*, nr./582, aprilie 2015, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/zi-cultura/articol/teatrul-trebuie-sa-raspunda-temelor-fierbinti-dintr-o-societate-interviu>
- Dimulescu, Venera**, „*Pururi singuri, înfășurați în tricolor*”, *Agenda Liternet*, noiembrie 2013, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/17464/Venera-Dimulescu/Pururi-singuri-infasurati-in-tricolor-Solitaritate-la-FNT-2013.html>
- Dumitrache, Silvia**, „*Teatrul independent indiferent în ce cheie se face e un manifest*”, *Observatorul Cultural*, nr. 643/septembrie 2012, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/Teatrul-independent-indiferent-in-ce-cheie-se-face-este-un-manifest*articleID_27585-articles_details.html
- Epingeac, Alina**, „*Solitaritatea artistului de cursă lungă*”, *Revista Yorick*, noiembrie 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/solitaritatea-artistului-de-cursa-lunga/>
- Florescu, Judy**, „*Cristina Modreanu: Refuzul noului poate fi justificat doar de blocajul mental al producătorilor*”, *Ziarul Metropolis*, august 2014, preluat de pe <http://www.ziarulmetropolis.ro/cristina-modreanu-critic-de-teatru-publicul-e-ultimul-vinovat/Galer>
- Galer, Vlad**, „*Instigare la deșeptare*”, *Agenda Liternet*, octombrie 2013, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/17458/Vlad-Galer/Instigare-la-desteptare-Solitaritate-la-FNT-2013.html>
- Haydon, Andrew**, „*What's the state of play in Romania? Sibiu theatre festival report*”, *The Guardian*, iunie 2014, preluat de pe <http://www.theguardian.com/stage/2014/jun/27/sibiu-international-theatre-festival-romania>
- Ionescu, Dana**, „*Aggressive Mediocrity sunt eu?*”, *Revista Yorick*, iunie 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/aggressive-mediocrity-sunt-eu/>
- Ionescu, Dana**, „*Catinca Drăgănescu: Cred într-un teatru al conștiinței*”, *Revista Yorick*, aprilie 2013, preluat de pe <http://yorick.ro/catinca-draganescu-cred-intr-un-teatru-al-constiintei/>
- Jebleanu, Eugen**, „*Frontiere în teatrul independent românesc*”, *Ziarul Metropolis*, noiembrie 2013, preluat de pe <http://www.ziarulmetropolis.ro/frontiere-in-teatrul-independent-romanesc/>
- Kifner, John**, „*Clashes Persist in Crown Heights for 3d Night in Row*”, *The New York Times*, August 1991, preluat de pe <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?>

Marinescu, Patricia, „*Teatrul independent. Experiment sau necesitate*”, *Beware.ro*, Februarie 2014, preluat de pe <http://www.bewhere.ro/teatru/teatrul-independent-experiment-sau-necesitate-5119/>

Măniuțiu, Mihai, „*O revoluție în teatru?*” în *Scena* nr.12/ aprilie 1999, pag.6-7

Medrea, Oana, „*Catinca Drăgănescu: „Cred că e important să trecem prin experiența de-a face totul”, un interviu de Oana Medrea*”, *Teatrul Azi*, numărul 3-4/2013, preluat de pe <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/catinca-draganescu-%E2%80%99Cred-ca-e-important-sa-trecem-prin-exprienta-de-face-totul%E2%80%9C-un-interv>

Michailov, Mihaela, „*Guerrilla Dramaturgului – DramaCum 3*”, *Agenda Liternet*, februarie 2006, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/2559/Mihaela-Michailov/Guerrilla-dramaturgului-DramAcum-3.html>

Mincan Mihai, „*Adevarul despre evenimentele de la Targu-Mures*”, *Hotnews*, august 2005, preluat de pe <http://www.hotnews.ro/stiri-arhiva-1216521-adevarul-despre-evenimentele-targu-mures.htm>

Modreanu, Cristina, „*Avem o clădire nouă. Ce facem cu ea ?*”, *Dilema Veche*, nr.587/ mai 2015, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/societate/articol/avem-o-cladire-noua-ce-facem-ea>

Modreanu, Cristina, preluat de pe „*Fiecare generație își scrie propriul Shakespeare, fiecare Zeitgeist comunică diferit cu el*”, *Revista Scena*, nr./9 iunie-iulie 2015, <http://revistaRevistaScena/interviu/thomas-ostermeier-fiecare-generatie-isi-scrie-propriul-shakespeare-fiecare-zeitgeist-comuni>

Modreanu, Cristina, „*Solitaritate, spectacolul Gianinei Cărbunariu la Avignon*”, *Art Act Magazine*, iulie 2014, preluat de pe <http://artactmagazine.ro/solitaritate-spectacolul-geaninei-carbunariu-la-avignon/>

Modreanu, Cristina, „*Teatru independent vs. Teatru instituționalizat*”, *Revista Scena*, nr.9/ Iunie-iulie 2010, preluat de pe <http://www.revistaRevistaScena/performing-arts/dezbatere/teatru-independent-versus-teatru-institutionalizat>

Moldovan, Ioana, „*Act –teatrul unei generații*”, *Agenda Liternet*, septembrie 2008, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/7905/Ioana-Moldovan/ACT-Teatrul-unei-Generatii-10-ani.html>

Moldovan, Ioana, „*Cui i-e frică de teatrul independent (2)*”, *Revista 22*, noiembrie 2013, preluat de pe <http://www.revista22.ro/cui-i-e-frica-de-teatrul-independent-ii-34285.html>

Moldovan, Ioana, „*Independenții*”, *Revista* 22, noiembrie 2014, preluat de pe <http://www.revista22.ro/independenții-i-50491.html>

Oprea, Ștefan, „*Teatrul sub comunism și mai încoace*”, *Dilema Veche*, Nr.345/ 23-29 septembrie, 2010

Papp, Doina, „*Mitocanii de români*”, *Ziarul Adevărul*, iunie 2013, preluat de pe http://adevarul.ro/cultura/teatru/mitocanii-romani-drama-bonelor-filipineze-1_51c1d29bc7b855ff56a9b049/index.html

Parhon, Victor în *Teatrul Azi*, nr. 3/1990, pag.27

Pădurean, Claudiu, „*Create.Act.Enjoy. sau povestea unui experiment cultural reușit*”, *România Liberă*, ianuarie 2015, preluat de pe <http://www.romanalibera.ro/cultura/cultura-urbana/create-act-enjoy-sau-povestea-unui-experiment-cultural-reusit-364170>

Peca, Ștefan, „*Despre dramaturgul român contemporan*”, *Aurora-Magazin*, 2008, preluat de pe http://www.auroramagazin.at/medien_kultur/rumtheat_pec_a_rum_frm.htm

Popa, Buluc Magdalena, „*Noii demoni ai României sunt prezenți pe scena de la Avignon*”, *Cotidianul*, iulie 2014, preluat de pe <http://www.cotidianul.ro/spectacolul-solitaritate-primestecronici-elogioase-in-publicatiile-franceze-243736/>

Popescu, Theodor-Cristian, „*Primul val al teatrului românesc post-89. Forme de manifestare.*”, *Revista Vatra*, nr.8/ 2011, preluat de pe http://www.romaniaculturala.ro/images/articole/Vatra_p.17-64.pdf

Popovici, Iulia, „*Autorii de spectacol, regizorii și teatrul independent. Narațiunea fondatoare – FITS*”, *Agenda Liternet*, iunie 2015, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/20041/Iulia-Popovici/Autorii-de-spectacol-regizorul-si-teatrul-independent-Naratiunea-fondatoare-FITS.html/>

Popovici, Iulia „În Parallel”, *Observatorul Cultural*, nr.714/ martie 2014, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/In-Parallel*articleID_29944-articles_details.html

Popovici, Iulia, „*Câte ceva despre epoca restaurației*”, *Agenda Liternet*, martie 2007, preluat de pe <http://atelier.liternet.ro/articol/4361/Iulia-Popovici/Cite-ceva-despre-epoca-restauratiei-I.html>

Popovici, Iulia, „*Cine-a furat Ardealul (?) - 20/20*”, *Agenda Liternet*, februarie 2010, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/10854/Iulia-Popovici/Cine-a-furat-Ardealul-2020.html>

Popovici, Iulia, „*De ce vindem de mai multe ori același spectacol*”, *Observatorul Cultural*, nr.761/februarie 2015, preluat de pe <http://www.observatorcultural.ro/Tipareste->

pagina*articleID_31501-printPage_1-setWindowName_shEAPopUpWnd-articles_details.html

Popovici, Iulia, „*Ghidul de utilizare a teatrului independent în România și aiurea*”, *Observatorul Cultural*, nr. 282/iunie 2005, preluat de pe

http://www.observatorcultural.ro/Ghidul-de-utilizare-a-teatrului-independent-in-Romania-si-aiurea*articleID_13746-articles_details.html

Popovici Iulia, „*Lucruri vechi în haine noi*”, *Observatorul Cultural*, nr.734/ august 2014, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Lucruri-vechi-in-haine-noi*articleID_30615-articles_details.html

Popovici, Iulia, „*Mihaela Sirbu: Sistemul n-o să-și cedeze niciodată privilegiile*”, *Agenda Liternet*, ianuarie 2005, preluat de pe <http://atelier.liternet.ro/articol/2078/Iulia-Popovici-Mihaela-Sirbu/Mihaela-Sirbu-Sistemul-n-o-sa-si-cedeze-niciodata-privilegiile.html>

Popovici, Iulia, „*Teatru. Autorii de spectacol, regizorul și teatrul independent. Narațiunea fondatoare.*”, *Observatorul Cultural*, nr.777/2015, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/*articleID_32036-articles_details.html<http://www.romanialibera.ro/index.php/stil-de-viata/timp-liber/-i-am-special--in-turneu-prin-caminele-culturale-160408>

Popovici, Iulia, „*Teatru. Intersecția liniilor fizice și răspărul politicii*”, *Observatorul Cultural*, nr.553/decembrie 2010, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Intersectia-liniilor-fizice-si-rasparul-politicii*articleID_24654-articles_details.html

Popovici, Iulia, „*Teatru. Dă-mi tot ce poți cât ești tânăr*”, *Observatorul Cultural*, nr.330/iulie 2006, preluat de pe [http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Da-mi-tot-ce-poti-\(cit-estinar\)*articleID_15810-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Da-mi-tot-ce-poti-(cit-estinar)*articleID_15810-articles_details.html)

Popovici, Iulia, „*Teatru. Meandrele realului*”, *Observatorul Cultural*, nr. 322/mai 2016, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Meandrele-realului*articleID_15476-articles_details.html

Popovici, Iulia, „*Un nou teatru românesc: proiecte pentru o lume nouă*”, *Agenda Liternet*, septembrie 2005, preluat de pe <http://atelier.liternet.ro/articol/2781/Iulia-Popovici/Un-nou-teatru-romanesc-proiecte-pentru-o-lume-noua.html>

Prelipceanu, Nicolae, „*Forma lucrurilor sau arta manipulării*”, *România Liberă*, 24 mai 2004

Runcan Miruna și Buricea-Mlinarcic, C.C., „*Everyday life drama: an interdisciplinary project*

- in progress*”, *Ekphrasis, Visual Anthropology Research and the Cinema of Reality*, nr.1/2008, preluat de pe http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/46/6.pdf
- Runcan, Miruna**, „*Teatru. Reactor și Reciproca. Alternativele pragmatice, etic-estetice.*”, *Observatorul Cultural*, nr.780/iulie 2015, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/0-comentarii*articleID_32123-articles_details.html
- Simion, Elena**, „*Aggressive Mediocrity. Un debate-performance*”, *Ziarul Metropolis*, Ianuarie 2014, preluat de pe <http://www.ziarulmetropolis.ro/aggressive-mediocrity-un-debate-performance/>
- Stănescu Saviana**, „*Teatrul trebuie să răspundă temelor fierbinți dintr-o societate*”, *Dilema Veche*, nr. 582/9-15 aprilie 2015, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/zi-cultura/articol/teatrul-trebuie-sa-raspunda-temelor-fierbinti-dintr-o-societate-interviu>
- Stoica, Oana**, „*Al Quaida sau cum să spui la revedere-Mercy Seat*”, *Agenda Liternet*, mai 2008, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/6908/Oana-Stoica/Al-Qaida-sau-cum-sa-spu-La-revedere-Mercy-Seat.html>
- Stoica, Oana**, „*Centrul de teatru educațional Replika*”, *Dilema Veche*, februarie 2015, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/centrul-teatru-educa-ional-replika>
- Stoica, Oana**, „*Cronică de 2(5) rânduri- Capete înfierbântate – FNT 2010*”, *Agenda Liternet*, noiembrie 2010, preluat de pe <http://agenda.liternet.ro/articol/12329/Oana-Stoica/Cronica-de-25-randuri-Capete-infierbantate-FNT-2010.html>
- Stoica, Oana**, „*Marele Zid Românesc*”, *Dilema Veche*, 8-14 August 2013, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/marele-zid-romanesc>
- Stoica, Oana**, „*Un proces în trei acte și nici un vinovat*”, *Dilema Veche*, nr. 494/1-7 august 2013, preluat de pe <http://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/un-proces-trei-acte-un-vinovat>
- Stoica, Oana**, „*Voicu Rădescu: Eu nu pot să gândesc în termeni de brand*”, *Agenda Liternet*, septembrie 2005, preluat de pe <http://atelier.liternet.ro/articol/2739/Oana-Stoica-Voicu-Radescu/Voicu-Radescu-Eu-nu-pot-sa-gandesc-in-termen-de-brand.html>
- Șimonca, Ovidiu**, „*Cel mai mult îmi place să joc la Teatrul Act. Interviu cu Marcel Iureș*”, *Observatorul Cultural*, nr.445/octombrie 2008, preluat de pe http://www.observatorcultural.ro/Cel-mai-mult-imi-place-sa-joc-la-Teatrul-ACT.-Interviu-cu-Marcel-IURE%C4%B9%C5%BE*articleID_20603-articles_details.html

Tămaș, Ioana, „*Occupy Green Hours*”, preluat de pe <https://occupygreenhours.wordpress.com/fenomenul-green/>

Tompa, Andreea, „*The rest is copy-past from reality. On Gianina Cărbunariu's performances*”, Theatre Heute, octombrie 2014, preluat de pe http://www.academia.edu/8858967/Gianina_Carbutarius_two_performances

Ungureanu, Laurențiu, „*Ultima țigară a lui Fondane. Spectacol de teatru inedit într-un depou de tramvai din Iași*”, Ziarul Adevărul, septembrie 2015, preluat de pe http://adevarul.ro/locale/iasi/ultima-tigara-fondane-spectacol-inedit-teatru-intr-un-depou-detramvaie-iasi-1_560009a4f5eaafab2cd78bde/index.html

Uzaki, Radu, „*Unii dintre noi trăiesc din teatrul independent mai bine decât ar fi trăit ca angajați într-un teatru de stat*”, Academia Cațavencu, noiembrie 2013, preluat de pe www.academiacatavencu.info

Verde, Andreea, „*Ce se intampla cu teatrul independent din Romania - de vorba cu Daniel Popa, director artistic al Festivalului National de Teatru Independent*”, Metropotam, noiembrie 2013, preluat de pe <http://metropotam.ro/La-zi/Ce-se-intampla-cu-teatrul-independent-din-Romania-de-vorba-cu-Daniel-Popa-director-artistic-al-Festi-art1868283637/>

Wolf, Irina, „*O scriitură puternică, o pronunțată voință: Gianina Cărbunariu la Volkstheater Viena*”, Teatrul Azi, 12 martie 2010.

Corpus:

Cărbunariu, Gianina, „*20/20*”, trimis prin e-mail de către autoare.

Cărbunariu, Gianina, „*Tipografic Majuscul*” trimis prin e-mail de către autoare

Cărbunariu, Gianina, „*Solitaritate*” trimis prin e-mail de către autoare

Michailov, Mihaela, „*Capete înfierbântate*”, trimis prin e-mail de către autoare

Videografie

Porumboiu Corneliu, „*A fost sau n-a fost*”, sursa Youtube, 2014, preluat de pe <https://www.youtube.com/watch?v=kGoldZiYVXE>

David Schwartz, interviu, preluat de pe <https://vimeo.com/11710473>

Drăgănescu, Catinca, „*Aggressive Mediocrity*”-înregistrare video, trimis prin e-mail de către autoare

Pintilei, Mihai, Horghidan, Radu, „*Dreaming Romania*”-înregistrare video, trimis prin e-mail de către „Teatru Fix” Iași.

Popa Daniel, „*In debt we art*”-documentar despre teatrul independent din România, 2015, preluat de pe <https://www.youtube.com/watch?v=9RUphSMHoQU>

Site-uri consultate

- <http://www.academia.eu>
- <http://www.adevarul.ro>
- <http://www.revista-apostrof.ro>
- <http://www.artactmagazine.ro>
- <http://www.atheneum.ca>
- <http://www.aurora-magazin.at>
- <http://www.bulandra.ro>
- <http://www.colectiva.ro>
- <http://www.contrafort.md>
- <http://dilemaveche.ro>
- <http://www.dramacum.ro>
- <http://www.dw-world.de>
- <http://www.ecumest.ro>
- <http://fabricadepensule.ro>
- <http://www.greenhours.ro>
- <http://www.iainfisher.com>
- <http://www.inyerface-theatre.com>
- <http://www.liternet.ro>
- <http://www.Mediafax.ro>
- membres.lycos.fr/mariateslaru/piatra_neamt

- <http://moneyexpress.money.ro>
- <http://www.observatorcultural.ro>
- <http://www.olgadeliamateescu.ro>
- <http://www.peca.ro>
- <http://www.radiocultura.ro>
- <http://regizorcautpiesa.ro>
- <http://www.respiro.org>
- <http://www.revista-apostrof.ro>
- [http://www.revistaRevista Scena](http://www.revistaRevista_Scena)
- <http://revistateatrul.cimec.ro/>
- <http://www.revista22.ro>
- <http://www.romaniaculturala.ro>
- <http://www.romanialibera.ro>
- <http://www.romlit.ro>
- <http://www.observatorcultural.ro/>
- <http://www.saviana.com>
- <http://www.scia-tmc.istoria-artei.ro>
- <http://siu.academia.edu>
- <http://tangaproject.blogspot.com>
- <http://www.teatrul-azi.ro>
- <http://teatru.ubix.ro>
- <http://www.tnb.ro>
- <http://www.totalitarism.ro>
- <http://yorick.ro>
- <http://www.zf.ro>



MINISTERUL
EDUCAȚIEI ȘI
CERCETĂRII
ȘTIINȚIFICE
ROMÂNIEI



ACKNOWLEDGEMENTS

The author acknowledges the financial support provided by POSDRU
PERFORM /159/1.5/S/138963