MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA
CATEDRA *STUDII TEATRALE*

MARIANA STARCIUC

ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE TEATRULUI DOCUMENTAR

Suport de curs

pentru ciclul II, Master de studii universitare

Domeniul de formare profesională: 0216 – Arte teatrale
Programe de studii: Arta actorului contemporan, Istoria și teoria artelor audiovizuale, Regia spectacolului contemporan, Scriere dramatică

CHIȘINĂU, 2025

CZU 792(075.8)

ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE TEATRULUI DOCUMENTAR

Suport de curs pentru ciclul II, Master de studii universitare
Domeniul de formare profesională: 0216 – Arte teatrale
Programe de studii: Arta actorului contemporan, Istoria și teoria artelor audiovizuale, Regia spectacolului contemporan, Scriere dramatică

Autor: **MARIANA STARCIUC,**
doctor în arte, lector universitar

Redactor științific: **SVETLANA TÂRȚĂU,**
doctor în studiul artelor, profesor universitar, Om Emerit

Recenzenți: **ANA GHILAȘ,** doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar

TATIANA COMENDANT,
doctor în sociologie, conferențiar universitar

Aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, proces-verbal nr. 14 din 30.09.2025

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii din Republica Moldova

Starciuc, Mariana.
Aspecte teoretice şi evolutive ale teatrului documentar : Suport de curs pentru ciclul 2, Master de studii universitare / Mariana Starciuc ; redactor ştiinţific: Svetlana Târţău ; Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Facultatea Artă Teatrală, Coregrafică şi Multimedia, Catedra Studii teatrale. – Chişinău : AMTAP, 2025. – 64 p. : tab.
Cerinţe de sistem: PDF Reader.
Adnot. paral.: lb. rom., engl. – Bibliogr.: p. 58-64 (143 tit.).
ISBN 978-9975-176-11-8 (PDF).
792(075.8)
S 79

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2025

© Starciuc Mariana, autor

© Târțău Svetlana, redactor științific

CUPRINS

ADNOTARE (în limbile română, engleză)....4

INTRODUCERE....5

1. TEATRUL DE TIP TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE....6

2. ETAPE DE DEZVOLTARE A TEATRULUI DOCUMENTAR UNIVERSAL....15

2.1. Origini și premise ale apariției teatrului documentar (drama istorică și naturalismul)....15

2.2. Teatrul politic german al anilor '20, sec. XX: explorarea documentului în spectacologia lui Erwin Piscator....18

2.3. Drama germană documentară a lui Peter Weiss: clasica teatrului documentar....21

2.4. Teatrul documentar american al anilor '60 - platformă (artistică) de revoltă și protest....23

2.5. Verbatim – noua direcție a teatrului documentar al anilor '80, sec. XX....27

3. TEATRUL DOCUMENTAR CONTEMPORAN: DIRECȚII ESTETICE ȘI MODELE INOVATOARE ÎN SECOLUL XXI....31

3.1. *Teatr.doc:* un teatru de rezistență și deconstrucție estetică....31

3.2. Practici ale teatrului documentar în România și Republica Moldova....38

3.3. *Rimini Protokoll* – laborator al teatrului documentar performativ....46

CONCLUZII....55

RECOMANDĂRI....57

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ....58

ADNOTARE

Suportul de curs reunește un ciclu de prelegeri rezumative din cadrul cursului Avangardă și experiment teatral, predat în anul I, masterat, la programele de studii Arta actorului contemporan, Istoria și teoria artelor audiovizuale, Regia spectacolului contemporan și Scriere dramatică din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Lucrarea prezintă repere conceptuale și istorice ale teatrului documentar (definiții, direcții estetice, relația cu teatrul clasic și politic, funcția socială și civică a genului). Majoritatea prelegerilor analizează etapele dezvoltării teatrului documentar la nivel internațional și local – de la drama istorică și naturalism, la Piscator, Peter Weiss, mișcările americane din anii ’60 și teatrul verbatim al anilor ’80, până la formele contemporane de experiment și laborator performativ. În continuare lucrarea abordează teatrul documentar contemporan, concentrându-se pe direcțiile estetice și modelele inovatoare din secolul XXI. Sunt analizate: teatrul de rezistență și deconstrucție estetică; practicile teatrului documentar în România și Republica Moldova; și Rimini Protokoll ca laborator al teatrului documentar performativ. Fiecare temă include bibliografie recomandată și sarcini practice, prin care studenții aplică metode și tehnici dramaturgice documentare (verbatim, montaj, colaj, implicarea publicului) în ateliere de creație. Studiind unitățile de conținut și realizând exercițiile propuse, masteranzii își vor însuși termeni de specialitate, concepte teoretice și competențe de analiză critică și transpunere scenică a materialului autentic. Suportul de curs poate fi utilizat de studenți, masteranzi, regizori, dramaturgi, critici de teatru, cadre didactice și practicieni interesați de teatrul de avangardă și experimentul scenic contemporan.

Cuvinte-cheie: *Avangardă și experiment teatral, teatrul documentar, teatrul tradițional, teatrul epic, teatrul politic, verbatim, structura dramatică, Teatr.doc, Rimini Protokoll.*

ANNOTATION

The course material compiles a series of summary lectures from the course Avant-garde and Theatrical Experiment, taught in the first year of the Master’s programs Contemporary Actor Art, History and Theory of Audiovisual Arts, Contemporary Show Directing, and Dramatic Writing at the Academy of Music, Theatre, and Visual Arts. The work presents conceptual and historical landmarks of documentary theatre (definitions, aesthetic directions, relationship with classical and political theatre, social and civic functions of the genre). Most lectures analyze the development stages of documentary theatre at international and local levels – from historical drama and naturalism, to Piscator, Peter Weiss, American movements of the 1960s, and the verbatim theatre of the 1980s, up to contemporary experimental forms and performative laboratory theatre. The paper then addresses contemporary documentary theatre, focusing on aesthetic directions and innovative models of the 21st century. It analyzes: resistance theatre and aesthetic deconstruction; documentary theatre practices in Romania and the Republic of Moldova; and Rimini Protokoll as a laboratory of performative documentary theatre. Each topic includes recommended bibliography and practical assignments, through which students apply documentary dramaturgical methods and techniques (verbatim, montage, collage, audience involvement) in creative workshops. By studying the content units and completing the proposed exercises, Master’s students will acquire specialized terminology, theoretical concepts, and competencies in critical analysis and scenic adaptation of authentic material. The course material can be used by students, Master’s students, directors, playwrights, theatre critics, educators, and practitioners interested in avant-garde theatre and contemporary scenic experimentation.

Keywords: *Avant-garde and theatrical experiment, documentary theatre, traditional theatre, epic theatre, political theatre, verbatim, dramatic structure, Teatr.doc, Rimini Protokoll.*

INTRODUCERE

Cursul universitar *Aspecte teoretice și evolutive ale teatrului documentar* se concentrează pe una dintre direcțiile inovatoare ale teatrului contemporan: reflectarea realităților sociale, politice și culturale prin documentare și mărturie scenică. Studenții vor explora fundamentele conceptuale ale teatrului documentar, relația sa cu teatrul clasic și politic, principalele direcții estetice și funcțiile sale civice și sociale.

Cursul include analiza etapelor istorice ale teatrului documentar, de la originile în drama istorică și naturalism, la contribuțiile lui Piscator și Peter Weiss, mișcările americane din anii ’60, teatrul verbatim al anilor ’80, până la formele contemporane de experiment și laboratoare performative. Prin activități practice, masteranzii vor învăța să aplice tehnici dramaturgice documentare – verbatim, colaj, montaj și implicarea publicului – și să transpună material autentic în performanță.

Prin studierea teatrului documentar, cursanții vor înțelege modul în care arta poate influența percepția publicului și poate genera reflecție critică asupra realităților sociale. Cunoștințele și competențele dobândite vor permite absolvenților să activeze în teatre, companii independente, festivaluri, instituții culturale și educaționale, precum și în cercetare, critică și management cultural.

Obiectivele cursului includ dezvoltarea competențelor de analiză, interpretare și punere în scenă a materialului documentar, precum și înțelegerea valorii sociale și estetice a teatrului documentar.

La nivel de cunoaștere și înțelegere

- identificarea conceptelor cheie și a principalelor direcții ale teatrului documentar;
- recunoașterea etapelor istorice și a autorilor reprezentativi;
- evaluarea rolului social și civic al teatrului documentar.

La nivel de aplicare

- aplicarea tehnicilor dramaturgice documentare în exerciții scenice;
- analiza structurii și mesajului spectacolelor documentare;
- argumentarea relevanței și impactului spectacolelor asupra publicului.

La nivel de integrare

- elaborarea de proiecte documentare;
- propunerea de modalități de valorificare și punere în scenă a materialului documentar;
- redactarea de articole și analize critice.

Prezentul suport de curs reunește prelegeri rezumative, bibliografie recomandată și exerciții practice, fiind conceput ca un ghid atât teoretic, cât și aplicativ pentru masteranzii specializării Arte teatrale, precum și pentru regizori, dramaturgi și practicieni interesați de teatrul de avangardă și experimentul scenic contemporan.

1. TEATRUL DE TIP TRADIȚIONAL VERSUS TEATRUL DOCUMENTAR: REPERE TEORETICE ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE

Orice tentativă de definire a artei teatrale, în toată complexitatea ei, implică, în primul rând, abordarea problemei cu privire la originea şi esența artei. Primele sugestii despre natura artei le atestăm la Platon [30] care susținea că toate formele realității, subordonate ierarhic, sunt și forme ale realității artistice. Recunoscând caracterul imitativ al artei, el afirma: „Înșelăciune și iluzie alcătuiesc esența artelor și scamatorii trebuie puși în același rând cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor" [30, p. 274].

Clasicul filosofiei universale, Aristotel, repune în valoare conceptul de mimesis al lui Platon, dându-i o definiție ce va fi preluată de majoritatea esteticienilor. În viziunea lui, există două cauze ce dau naștere poeziei (=artei): imitația, sădită în om în anii copilăriei, și „darul armoniei și al ritmului" [3, p. 69]. Cât privește mimesisul, principiu fundamentat în textul *Poeticii*, Aristotel făcea o deosebire între imitația simplă și cea poetică, afirmând că cea de-a doua, poetică (=tragedia), este „o imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățarea acestor patimi" [3, p. 71]. Referindu-se la tragedie, Aristotel afirma că subiectul acesteia trebuie să fie integru şi logic, cu „început, mijloc şi sfârşit" [3, p. 74], că „scenele urmează să se succeadă într-o formulă logică, iar personajele dramatice, care conduc acţiunea scenică, să reprezinte caractere puternice, oameni frumoşi la chip, indivizi renumiţi, descendenţi ai unor familii strălucite, cu un comportament demn de urmat" [3, p. 89]. Specificitatea obiectului abordat în cadrul creației artistice este scoasă în evidență de către Aristotel în raport cu natura adevărului: „Lumea poeziei (=artei) se situează astfel pe un alt plan de adevăr decât cel al experienței. Făpturile ei participă la o realitate mai caracteristică decât realitatea înconjurătoare" [2, p. 41].

Referindu-ne la conceptele despre artă ale esteticienilor, teoreticienilor teatrologi sau filologi vom menționa lucrarea *Teoria dramei* a istoricului şi teoreticianului Iosif Blaga**,** care considera că autorul dramatic trebuie să propună în textele sale „momente mai importante, mai deosebite, să le idealizeze şi să le sensibilizeze în forme potrivite", că „nu orice moment sau acţiune din viaţa unui individ pot fi reproduse în dramă, ci indivizi cu astfel de însuşiri şi în astfel de momente care au o importanţă mai deosebită pentru noi, interesante pentru sufletul nostru și care sunt caracteristice şi proprii individualităţilor dramatice" [6, p. 199]. Ideea este susținută și de Eric Bentley, dramaturg și critic de teatru american, care, deși recunoștea că misiunea artei este de a reflecta realitatea, totuși el opta pentru ideea ca această realitate să fie filtrată, reprodusă prin prisma artisticului, transformată în funcție de viziunea individualității creatoare: „ (…) reproducerea are loc, dar aceasta nu este în niciun caz o simplă preluare sau o copie fidelă a realităţii. Conceptul de ficţiune explică sensul acestui proces de reproducere. Atât romanul, cât şi piesa au ca esenţă ficţiunea. Ficţiunea le conferă acea consecvenţă şi integritate care nu ar fi posibile într-o simplă copie a

realităţii. De cele mai dese ori, în opera de artă adevărul este mai puţin credibil decât ficţiunea” [51, p. 56]. Această opinie a lui Eric Bentley impune o trecere la problema abordată în acest capitol: care este deosebirea dintre teatrul tradițional și cel documentar. Din cele expuse anterior, s-a reliefat faptul că în înțelegerea operei de artă se pune accent pe mimesis, pe imaginație, pe reproducere, pe transfigurare artistică a realității, pe rolul artei în a exprima artistic adevărul vieții (exterioare și a celei interioare a omului). Generalizând ideile teoreticienilor reflectate mai sus, propunem caracteristicile de bază ale teatrului tradițional, prin teatru înțelegând textul dramaturgic și spectacolul:

- Textul dramaturgic îmbină în structura lui literaritatea și teatralitatea, el se întemeiază pe ficțiune, adică pe un univers imaginar; de asemenea, spectacolul teatral este o artă imaginară, inventată, fictivă;
- Teatrul are un caracter imitativ, imită realitatea, prelucrând-o și idealizând-o, prin intermediul formulelor artistice, respectiv, viața în teatru este o imagine artistică a realității;
- Teatrul tradițional este unul iluzoriu, receptorul-spectator crede drept realitate lumea fictivă produsă de spectacolul teatral;
- Subiectele dramatice au structură integră și logică, cu „început, mijloc și sfârșit”;
- Acțiunea se succede într-o ordine canonică, iar elementele care se regăsesc în toate textele teatrale considerate tradiționale sunt a) expoziţiunea b) evenimentele cheie c) deznodământul;
- Personajele dramatice reprezintă caractere puternice, în măsură să influențeze, prin acțiuni și idealuri, spectatorul;
- Personajele dramatice se deosebesc de oamenii din viața reală, acestea neavând trecut, viitor ori continuitate în viață;
- Spectacolul teatral are un efect de *catharsis* asupra spectatorului, produce imitarea evenimentelor care provoacă emoții și obține prin spectacol eliberarea de aceste emoții;
- Spectatorii sunt receptori, ei judecă, înțeleg, contemplează spectacolul teatral, fără a fi implicați în reprezentația teatrală.

Relația dintre teatru și societate, în perioada interbelică, a devenit una interdependentă, schimbarea ideologică și discontinuitatea materială și psihologică contribuind la apariția unor forme de artă radical novatoare. Formele neconvenționale ale teatrului alternativ sau minoritar sunt cele care au întruchipat energiile creatoare ale perioadei. Expresionismul, dadaismul, futurismul și suprarealismul, teatrul grotescului, teatrul cruzimii, arta de tip agitprop au devenit reprezentative pentru teatrul modern.

Preocupat de schimbarea funcţiei culturale a teatrului, convins că „naturalismul trebuia să facă loc noilor forme de scriere dramatică ce reflectau cel mai bine complexitatea condiţiei moderne şi nevoia afirmării unui nou punct de vedere artistic" [16 , p.10], Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturg, regizor, teoretician al teatrului, fondatorul teatrului *Berliner Ensemble*, promovează distanțarea epică în practica și teoria teatrală. Teatrul epic brechtian a revoluționat scena teatrală a secolului al XX-lea prin asumarea rolului de a elibera sala şi scena de iluzoriu şi hipnotic, oferindu-i publicului posibilitatea de a rămâne lucid, conştient, participant activ al procesului spectacular, obligându-l să ia decizii. „Teatrul epic arată, citează, repetă evenimentele reale şi nu permite spectatorului să cadă în vrajă. Cu ochii deschişi la cauzalitatea celor întâmplate pe scenă, spectatorul ia atitudine critică de descoperire, de surprindere", afirma B. Brecht [33, p. 60]. Principiile teatrului epic, enunțate de B. Brecht în lucrarea teoretică *Micul organon pentru teatru* (1949), se reduc la faptul că drama trebuie să renunțe la conceptele aristotelice care presupun identificarea publicului cu personajele și situațiile scenice. Publicul trebuie să aibă o atitudine critică față de realitate.

Structura textului propusă de B. Brecht contravine normelor tradiționale: el recurge la o tehnică care înfățișează elementele ca narațiune, de unde provine și eticheta de „teatru epic", creând o acțiune discontinuă din montajul de scene, ilustrând teme politice importante, cu personaje reprezentative, care au existat și au marcat istoria factuală. Inovațiile de tip spectacular sunt următoarele: decorurile sunt reduse la maximum, în reprezentație sunt introduse pancarte care oferă informații, inclusiv cu caracter documentar, mașinăriile scenice, luminile, mașiniștii lucrează la vederea publicului, actorii demonstrează că joc roluri și nu pretind că întruchipează personaje, nu mint spectatorii și nu susțin caracterul iluzoriu al teatrului. Tehnicile teatrului brechtian au caracter pedagogic și urmăresc transformarea spectatorului într-un observator obiectiv.

Teoriile lui B. Brecht au influențat practica teatrală a dramaturgilor și regizorilor din a doua jumătate a secolului XX, printre care Erwin Piscator, Giorgio Strehler, Peter Weiss. Aceste influențe se referă la faptul că teatrul, după Brecht, este instrumentariul capabil să transforme societatea în bine prin intermediul politicului, accentuându-i astfel dimensiunea politică și socială.

Referindu-se la impactul pe care l-a avut teatrul epic al lui B. Brecht asupra evoluției artei teatrale europene, Hans-Thies Lehmann, în studiul său *Teatrul postdramatic*, susține: „Estetica lui Brecht a reprezentat mult prea amplu şi prea absolut modelul prin excelenţă al unui teatru al distanţei interioare. După Brecht au apărut teatrul absurd, teatrul scenografiei, piesa de vorbit, dramaturgia vizuală, teatrul situaţiei …" [23, p. 30].

Concluzia ce rezultă din cercetările asupra teatrului brechtian este că, spre deosebire de teatrul tradițional, care este unul apolitic, idealist și tratează subiecte inventate sau fictive, teatrul epic este subiectiv și se implică direct în realitatea socio-politică, caracteristicile de bază ale acestuia fiind

următoarele: acțiunea spectacolului epic este povestită, iar spectatorului îi este trezită activitatea intelectuală, fiind obligat să ia decizii; spectacolul epic este bazat pe argumente, sentimentele sunt duse până la conștientizare; omul care se transformă şi transformă este obiectul de cercetare al teatrului epic. La nivelul structurii dramatice, scenele în spectacolul epic nu se succed neapărat într-o ordine cronologică, fiecare scenă există pentru sine; montajul și desfăşurarea sinuoasă a subiectului sunt specifice textului teatral epic; ființa socială determină gândirea iar rațiunea prevalează asupra sentimentului. Așadar, formele anticanonice propuse de Bertolt Brecht constituie elementul-cheie al teatrului-documentar, apărut la mijlocul secolului al XX-lea, practicat preponderent în cinematografie, în spectacolele radiofonice și în cele teatrale.

Generația care debutează în teatru la un deceniu după al Doilea Război Mondial a fost cea care a folosit teatrul ca pe un instrument de transformare a vieții, exprimându-se „printr-un mare număr de sloganuri, viziuni, încercări utopice, tehnici și experimente radicale, transpunându-și revolta și refuzul la nivel social printr-un tip de organizare – *grupul teatral*" [5, p. 182]. Grupuri teatrale de referință au ocupat un teren pregătit de spectacolele de la *Berliner Ensemble* al lui Brecht. *Living Theatre, Teatrul Laborator al lui Grotowski, Bread and Pupett* ș.a. s-au stabilit în afara teatrului comercial și artistic, explorând spații noi, transformând în spațiu scenic străzi, zone rurale, închisori, spitale de psihiatrie, fabrici, case particulare etc. Grupurile teatrale experimentale pun bazele mișcării teatrale independente și au drept caracteristici următoarele aspecte: confruntarea cu regimul politic; experimentarea unui nou limbaj teatral; spații de prezentare a spectacolelor diferite de cele tradiționale; utilizarea străzii ca loc de refugiu în fața cenzurii; transformarea publicului în aliat; creația colectivă; refuzul teatrului comercial. Demersurile acestor teatre, ideile teoreticienilor și practicienilor au influențat direct și profund evoluția teatrului din a doua jumătate a secolului XX, au avut impact puternic asupra practicii teatrale, constituind un punct de pornire al teatrului documentar.

„Începând din 1950, susține cercetătorul M. Corvin, teatrul european și-a asumat menirea de a depune mărturie și de a denunța prin recurs la documentul așa-zicând autentic, de arhivă, de tip istoric și politic, miza fiind aceea de a supune cu maximă obiectivitate dezbaterii publice un anumit eveniment. A provoca seisme ale conștiinței, grație încrederii în puterea critică a instrumentelor teatrului, mai precis a cuvântului pronunțat ca atare pe-o scenă, devine una dintre modalitățile cele mai eficiente de a lua spectatorul drept martor activ la interogațiile cele mai incomode ale istoriei. Uneori sceptic asupra propriei forțe de a crea iluzia scenică, dar inventiv în a imagina noi forme de expresie care să utilizeze ca instrument cuvântul, teatrul acesta are ambiția de a educa un spectator lucid, dispus să-și pună în discuție propriile convingeri și reprezentări asupra istoriei recente" [13, p. 226]. Teatrologul, dramaturgul și profesorul universitar român Alina Nelega, numește această formă „spectacol „în sine", autist, desprins de conţinutul, poezia şi spiritul vremii sale" [79].

Teatrul documentar a câştigat o anumită popularitate la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI. Având mai multe denumiri – teatru documentar, docudramă, docuficțiune, teatru *verbatim*, teatru bazat pe realitate sau teatrul realului, teatrul martorilor, teatru de tribunal, teatru de investigaţie, teatru non-ficţional, teatrul faptelor ș.a. – acest tip de teatru are la bază un fapt produs aievea, un caz real, care a fost înregistrat în cronici istorice, în protocoale, transcrieri, interviuri, discursuri ale politicienilor, materiale de presă, precum şi în format de proză autobiografică.

Teatrul documentar, potrivit lui H.-Th. Lehmann iese din tradiția teatrului dramatic, cercetătorul teatral afirmă că „scenele de abordare judecătorească a unor procese, interogatorii, declaraţii făcute de martori ies în faţă în locul prezentării dramatice a evenimentelor" [23, p. 66]. Patrice Pavis, cercetător în semiologia și interculturalitatea teatrală, profesor de studii teatrale la Universitatea Kent din Canterbury, în *Dicţionarul teatrului: termeni, concepte și analiză*, definește conceptul de teatru documentar drept „operă creată doar pe bază de documente și surse autentice, selectate și asamblate în concordanță cu concepțiile social-politice ale dramaturgului" [55, p. 110]. El afirmă că dramaturgii își creează textele inspirându-se și documentându-se din surse diverse (mituri, evenimente istorice), astfel orice operă dramatică conține un element documentar.

Iulia Popovici, critic de arte ale spectacolului din România este de părerea că „teatrul documentar e acea „specie" a artelor spectacolului care folosește ca suport textual și situaţional materiale preexistente (de cele mai multe ori – și aproape exclusiv în România –, interviuri, dar și documente de arhivă, materiale de presă, dosare juridice etc.), concentrându-se asupra unor condiţii sociale și politice – iar aceste mize au, fundamental, prioritate asupra interpretării estetice a spectacolului propriu-zis" [83], concluzionând că scopul acestui gen teatral este eficiența lui socio-politică și nu conformarea la normele estetice.

De fapt, teatrul documentar este moștenitorul dramei istorice și, totodată, este opusul teatrului de ficțiune, acesta considerat prea idealist și apolitic, și respinge manipularea evenimentelor, manipulând în schimb documentele, pentru a obține un rezultat subiectiv. Deseori, teatrul documentar utilizează forma unui proces sau a unei anchete, alteori îmbină documentele cu ficțiunea. Montajul și adaptarea teatrală a evenimentelor politice menține teatrul în rolul său de intervenție indirectă și estetică în realitate. Pespectiva ce rezultă pune în evidență cauzele cele mai profunde ale evenimentelor descrise și sugerează soluții alternative.

Unul dintre cei mai importanți cercetători ai artei teatrale contemporane din Rusia, Pavel Rudnev, abordând estetica teatrului documentar, menționa: „Dacă scopul unui spectacol documentar este achiziționarea și demonstrarea unui document, atunci nimic nu ar trebui să distragă atenția de la el: teatrul nu presupune în radicalismul său elemente aparent inalienabile în acțiunea scenică, cum ar fi rolul, interpretarea, atribuirea textului, costumul, scenografia, designul sonor și alte lucruri. Artiștii nu joacă vârsta, iar acțiunea nu este transferată în alte țări și timpuri – totul se

joacă *aici* și *acum*" [137]. Un alt teatrolog, Derek Paget, lector la Universitatea Reading din Marea Britanie, în studiul său *Teatrul Verbatim: istorie și tehnici de documentare* [98], susține, de asemenea, că ceea ce individualizează teatrul documentar sunt, în primul rând, sursele de expresie spectaculare: fotografii, proiecții, video, pancarte, înregistrările vocilor participanților direcți la evenimente, discursurile politicienilor. Cercetătorul optează pentru tehnica de interpretare brechtiană în teatrul documentar, în defavoarea celei stanislavskiene, utilizată pe larg în teatrul tradițional.

De cele mai dese ori, dramaturgia documentară este produsă scenic de teatrele independente, concepute ca manifest împotriva teatrelor mari, activând în spaţii experimentale. Drept exemple ce ar confirma acest fapt sunt teatrele independente *Teatr.doc* (*Teamp.doc*) din Rusia, *Rimini Protokoll* din Germania, *Macaz, Reactor de creație și experiment* din România, *Spălătorie, Laborator teatral/Foosbook* din Republica Moldova.

Ceea ce deosebește teatrul documentar de cel tradițional sunt următoarele caracteristici: comunicarea directă, interactivă cu spectatorii în timpul spectacolului, testarea unor idei, formule şi metode artistice noi, antinomice formulelor teatrale tradiționale. Totodată, dacă în teatrul clasic, din start, sunt clar stabilite funcţiile fiecărui creator (dramaturgul scrie piesa, regizorul o montează, actorul interpretează rolul, scenograful e responsabil de compoziția spațiului scenic etc.), în cel documentar în crearea textului e implicată întreaga echipă de creaţie (dramaturgul, regizorul şi actorii), de cele mai multe ori, echipa fiind coordonată de dramaturg sau de tandemul „dramaturg-regizor". Criticul român de teatru Oltiţa Cîntec descrie fenomenul teatrului documentar drept „formă de teatru angajat, o formă de teatru implicat, care presupune creaţie, un raport al teatrului cu realitatea, înţeles un pic altfel decât în canonul clasic al artelor scenice. Şi pentru că, în acest fel, pe de o parte artiştii îşi exprimă atitudinea faţă de realităţile sociale ale momentului, pe de altă parte, publicul este silit, în sensul bun al termenului, să se implice, la rândul său" [93].

Majoritatea teatrologilor consideră teatrul documentar unul *comunitar*, întrucât acest tip de discurs artistic abordează probleme ce vizează anumite comunități: grupuri sociale oprimate şi marginalizate, minorități etnice (romi, evrei), sexuale, rasiale, persoane cu dizabilități, refugiați etc. Astfel, discriminarea sexuală, rasială, socială, violența, opresiunea asupra celor vulnerabili, încălcarea drepturilor fundamentale ale omului, critica sistemului social-politic, violenţa în familie, traficul de fiinţe umane etc. sunt temele atestate preponderent în acest tip de teatru. „În teatrul documentar, susţine Mihaela Michailov, teoretician, practician, autoare a mai multor piese de teatru documentar, accentul cade pe textura evenimentului real, pe dinamica arhivată a unei comunităţi, pe felul în care s-au succedat faptele pe care le transpui într-o structură ficţională" [66].

Evident, o serie de teme țin de evenimentele istorice, politice cu impact deosebit asupra unei sau altei țări. Astfel, companiile teatrale americane, în anii '60 şi '70 ai secolului al XX-lea, au

dezbătut un şir de probleme legate de războiul din Vietnam, în țările postsocialiste, creatorii teatrului documentar au dat preferință temelor ce vizează regimul socialist, politicile imperiale, procesul de reintegrare a statului în periferia capitalismului global, fenomenului migrației etc. Plasat la intersecţia dintre artă şi politică, teatrul document este văzut ca un catalizator al schimbării sociale, politice, culturale.

Una dintre sarcinile care precedă spectacolul documentar propriu-zis și care face posibilă producerea lui este cea legată de documentare. Or, textele acestui tip de teatru rezultă dintr-o activitate complexă de documentare, cercetare şi investigare. Căile, modalitățile de colectare a informației sunt diverse. David Shwartz, adeptul reflectării politice în teatrul documentar, susține că „cercetarea diferă de la caz la caz – de la documentare istorică – cercetarea arhivelor (presă, poliţie, politică etc.), la cercetarea unor volume de memorialistică, de teorie politică, de istorie economică, până la participarea la procesele de la tribunal. Pentru cele mai multe spectacole, totuși am ales să vorbim cu persoane implicate direct” [66].

Având la bază exclusiv documentul, martorul sau constituindu-se din ficțiune și document, spectacolele genului diferă din mai multe puncte de vedere, fapt care a determinat și o clasificare a teatrului documentar, după opinia noastră, mai mult convențională, reieșind din aspectele evolutive, și anume:

a) teatrul documentar de orientare politică, ai cărui deschizători de drumuri sunt Erwin Piscator, Peter Weiss (anii '20, '60);

b) *Verbatim*, o nouă direcție a teatrului documentar apărută în anii '80, în care interviul stă la baza dramei, autorul reprezentativ al căreia este Anna Deavere-Smith, iar cea mai cunoscută piesă în istoria genului este *Monologurile vaginului* de Eve Ensler;

c) teatrul martorului sau documentarul postdramatic promovat și produs de companii recunoscute la nivel mondial printre care *The National Theatre of the Deaf*, companie americană constituită din actori cu deficiențe de auz, recunoscută în întreaga lume datorită spectacolelor în limbajul semnelor și implicării în crearea comunității internaționale de teatru pentru persoanele cu afecțiuni auditive; *Rimini Protocoll*, platformă artistică germană, promotoare a teatrului *experților*, care îmbină instalații interactive, elemente digitale, acțiuni performative ș.a. în producțiile teatrale.

În raport cu teatrul clasic, teatrul documentar se impune și prin modificări substanțiale privind structura, compoziția și tehnicile de construcție. Mai întâi, în cazul teatrului documentar, nu se mai poate vorbi despre o structură și compoziție de tip aristotelian, despre fapte, întâmplări relatate în ordine cronologică, despre o acțiune cu toate elementele ei caracteristice (expoziţiune, intrigă, dezvoltare, punct culminant, deznodământ). Toate acestea, în teatrul documentar, sunt abolite. Schimbări substanțiale se remarcă în teatrul documentar și la nivel de limbaj. Este vorba despre o exprimare colocvială, uzuală, dură, licențioasă, neredactată (exact așa cum a fost înregistrată de la

prima sursă). La rândul lor, procedeele de compoziție/tehnicile de construcție a piesei documentare sunt:

a) monologurile, structurate în blocuri (este vorba despre o succesiune de monologuri), bazate pe interviuri luate de la respondenţii-donatori;

b) dramatizarea unor experienţe personale ale creatorilor;

c) dramatizarea unor biografii ale anumitor personalităţi;

d) transformarea în text scenic a unor documente din arhivă, procese de judecată, investigaţii, texte teoretice, statistici, evenimente din istoria recentă, acţiuni şi discursuri politice;

e) transformarea în eveniment spectacular a unor manifeste, conferinţe, mese rotunde, proteste sociale etc.

Teatrul documentar creează o dramaturgie nouă, inedită, fapt destul de provocator pentru echipa artistică. Este un gen care incită spectatorul, îl implică, îl transformă într-un participant activ la ceea ce se întâmplă în subiectul piesei. Această caracteristică îl include în tipul de teatru *imersiv*, spectacolele căruia „creează efectul de imersiune completă a spectatorului în complotul producției, este un teatru de implicare, în care spectatorul este un participant deplin în ceea ce se întâmplă. În orice moment, actorii pot începe o interacțiune directă cu spectatorul - de exemplu, ei pot orbi spectatorul, îl pot lua de mână conducându-l în alt spațiu și îl pot părăsi, pot să se îmbrățișeze sau să se sărute, sau pot să se privească ochi în ochi pentru o durată de timp” [66].

Teatrului documentar îi este specifică estetica provocativității, Angelina Roșca, dramaturg, teatrolog, critic de artă teatrală, profesor universitar la AMTAP, abordând tendințele în teatrul universal și în cel românesc, afirma: „Estetica documentară este pentru cei ce fac parte din Noua dramaturgie o posibilitate de a rupe cu teatrul clasic. Teatrul ce translează voci umane reale devine o modalitate de formare a unei noi poziţii în spaţiul artistic. Provocativitatea este percepută de actuala generaţie de artişti ca practică socială. Ei sunt tentaţi să modeleze societatea aflată în schimbare, profesând un gen de teatru-conştiinţă, ceea ce înseamnă: să vorbeşti în mod provocator cu publicul despre imperfecţiunile lumii înconjurătoare, să te implici în tumultul problemelor sociale, să faci spectacole active, capabile să îndemne la luarea unei atitudini, să integrezi dimensiunea autentică a personajelor şi a situaţiilor, să-ţi trăieşti profesia ca o misiune” [34, p. 70].

Teatrului documentar îi sunt caracteristice metodele de elaborare textuală și spectaculară a *teatrului devised,* în care întreg colectivul artistic, constituit din actori, coregrafi, dramaturgi etc., neținându-se cont de ierarhii și funcții, se implică în procesul de creație. De multe ori spectacolul provine de la improvizațiile pe marginea temei alese de grup.

Este recunoscut unanim că viziunea artistică a dramaturgului creează premisele ce pot fi fructificate în creația scenică. Cât privește materialul documentar acumulat, el poate fi interpretat de către autorul spectacolului în diferite moduri, însă, spre deosebire de teatrul ficţional, în cel

documentar, respectarea principiilor etice are o importanţă deosebită. În timp ce personajelor fictive, dintr-o operă dramatică, le pot fi atribuite conotaţii diferite, cele din teatrul documentar nu pot fi modificate. Subiectivitatea autorului spectacolului este exclusă, sarcina lui fiind de a-l prezenta pe erou cât mai obiectiv, exact ca în realitate. Actorul din spectacolul documentar este nevoit să renunțe la propriile atitudini, să fie echidistant, să acționeze ca un mediator al textului, ci nu ca un interpret.

Constatăm că teatrul documentar se află într-o căutare constantă a identităţii în sfera artistică, în formele lui etice şi estetice şi în contexte social-politice.

În continuare propunem o sinteză privind caracteristicile teatrului documentar în raport cu cele ale teatrelor aristotelic şi epic brechtian (tabelul nr.1.1.):

Teatrul aristotelic	Teatrul epic	Teatrul documentar
-Are la bază acţiunea; - Evenimentele creează iluzia realităţii; - Întâmplările sunt prezentate astfel, de parcă s-ar realiza aici şi acum; - Spectatorul este implicat în acţiune, trăind starea de catharsis; - Personajele reprezintă tipologii umane, cu caractere formate, pe parcursul acțiunii manifestând com-portamente previzibile; - Evenimentele decurg linear, conform principiului cauza-lităţii în timp; - Spectatorul este interesat de deznodământul acțiunii care produce starea de catharsis; - În raportul conştiinţă individuală-conştiinţă socială o atenţie mai mare se acordă personalităţii; - Sentimentul prevalează asupra rațiunii.	- Are la bază naraţiunea; - Scena povesteşte un eveniment care, posibil, a avut loc cândva, undeva, spectatorul fiind conştient de faptul că urmăreşte o operă de artă, rod al imaginaţiei şi talentului autorului, regizorului, actorilor; - Spectatorul este un observator, care analizează și apreciează; - Stimulează activismul spectatorului; - Caracterul personajului este în formare, având un comportament imprevizibil, indeterminabil; - Spectatorul este interesat de derularea evenimentelor, pentru el fiecare scenă fiind importantă în sine; - În raportul conştiinţă indivi-duală – conştiinţă socială predomină latura socială; - Raţiunea prevalează asupra sentimentului.	- Are la bază relatarea, discursul. - Textul are la bază experienţe sociale, cazuri reale, culese din documente, biografii, interviuri etc; - Spectatorul are statutul de observator, participant, actant, actor, critic, de forţă activă; - Solicită activitatea intelectuală a spectatorului, obligându-l să ia atitudine, să acţioneze, să-şi relateze experienţele; - Spectatorul manifestă interes față de desfăşurarea acțiunii, față de problema în cauză, mai ales, după finalizarea reprezentaţiei; - Deznodământul poate lipsi. El poate fi creat în discuţiile de după spectacol. - Scenele sunt autonome, acțiunea se desfășoară acronic; - Toate personajele sunt principale; - Montaj, construcţie, deconstrucţie; - Structură liberă, deseori bazată pe succesiunea monologurilor, pe intercalări de statistici, rapoarte etc; - Rațiunea prevalează asupra sentimentului.

Bibliografie recomandată:

1. Aristotel. Poetica. Bucureşti: Ed. Academiei Române, 1965. 253 p.
2. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului XX. Ed. Shomit Mitter, Maria Shevtsova. Bucureşti: UNITEXT, 2010. 363 p. ISBN 978-973-8129-47-4.
3. Gassner J. Formă şi idee în teatrul modern. Bucureşti: Meridiane, 1972. 272 p.
4. Lehmann H.-Th. Teatrul postdramatic. Bucureşti: UNITEXT, 2009. 408 p. ISBN 978-973-8129-44-3.
5. Nelega A. Structuri şi formule de compoziţie ale textului dramatic. Cluj-Napoca: Eikon, 2010. 307 p. ISBN 978-973-757-369-8.
6. Piscator E. Teatrul Politic. Bucureşti: Ed. Politică, 1966. 327 p.
7. Ronay A. Bertolt Brecht şi lumea teatrului epic modern. Bucureşti: Libra, 2002. 280 p. ISBN 973-8327-18-0.
8. Teatrul politic 2009–2017. Coord.: Mihaela Michailov, David Schwartz. Cluj-Napoca: Tact, 2017. 298 p. ISBN 978-606-8437-88-0.
9. Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document. Bucureşti: Fundaţia Culturală „Camil Petrescu"; Cheiron, 2010. 128 p. ISBN 978-606-92268-8-5.

Teme pentru lucrul individual:

1. Descrieți caracteristicile teatrului documentar versus teatrul aristotelic/tradițional.
2. Elaborați un eseu cu privire la influența teoriilor lui B. Brecht asupra practicii teatrale moderne.
3. Construiți o definiție proprie a teatrului documentar care să includă explicit: raportul cu documentul, rolul actorului, raportul cu publicul, funcția socială/artistică. Justificați fiecare componentă a definiției prin referințe la teoreticieni și exemple scenice.

2. ETAPE DE DEZVOLTARE A TEATRULUI DOCUMENTAR UNIVERSAL

2.1. Origini și premise ale apariției teatrului documentar (drama istorică și naturalismul)

Unii cercetători ai teatrului sunt de părerea că fenomenul teatral documentar își are originea în dramele istorice. Attilio Favorini, profesor al artelor scenice la Universitatea din Pittsburgh, afirmă că teatrul documentar a existat ca gen de când a apărut teatrul. În antologia documentară *Voicings: Zece piese de teatru documentar* [53], A. Favorini adună cele mai importante exemple ale genului şi demonstrează că teatrul documentar este relevant şi cu o rezonanţă sporită în epoca mass-mediei audiovizuale. Studiile efectuate de profesor denotă faptul că primul impuls dramatic documentar datează încă din 492 î.e.n., când dramaturgul antic grec Phrynicus a scris prima sa piesă de teatru *Capturarea lui Miletus,* despre războiul persan. Favorini face o traiectorie a genului prin piese teatrale din Europa Medievală, Anglia Elizabetană şi tragediile istorice ale lui W. Shakespeare, dramele patriotice revoluţionare franceze, britanice şi *Ziarele vii* americane din 1930 (termen utilizat pentru o formă de teatru care reprezintă informații și fapte legate de evenimentele recente, prezentându-le unui public larg) şi piesele germane despre Holocaust. În forma sa modernă, teatrul documentar îi are ca precursori pe cunoscuții teoreticieni și practicieni teatrali germani – Bertolt Brecht şi Erwin Piscator, care și-au focusat creația pe tensiunile dintre clasele sociale şi structurile guvernamentale.

Indiscutabil, evenimentele istorice au servit drept sursă de inspirație în dramaturgie încă de la apariția teatrului. Drama istorică, începând cu autorii antici, dramaturgii clasicismului francez, dramaturgia shakespeariană etc. elucidează evenimente și personalități care au marcat evoluția istoriei. Cu toate acestea, abordând aspectul istoric și apariția teatrului documentar, Gary Fisher Dawson, teoretician teatral, actor, dramaturg și regizor, fondatorul și directorul artistic al Teatrului *Buffalo Ensemble*, în urma unei analize comparate a dramelor istorice shakespeariene cu cele produse de Georg Buchner (*Moartea lui Danton*), pe care îl considera primul dramaturg al genului teatral documentar, afirma: „Ni-l imaginăm pe Shakespeare un Ptolemeu al dramei istorice, un creator neasemuit al dramei istorice, un plăsmuitor priceput al subiectelor cu tentă istorică, create din surse secundare – istoria auzită, studiată, cunoscută. Apoi, îl asemuim pe Georg Buchner cu un Copernicus al teatrului documentar, cu un Galileo teatral, care a utilizat surse primare în creația sa, cum ar fi discursurile și mărturiile revoluționarilor francezi în drama *Moartea lui Danton*. În prima formă, cea shakespeariană, faptele istorice se rotesc în jurul poveștii dramatice, a fabulei dramatice, în cel de-al doilea caz (drama lui Buchner) faptele istorice reprezintă fabula, povestea piesei de teatru” [52, p. 2]. Susținem deducțiile lui Gary Fisher Dawson cu privire la faptul că abia în secolul al XIX-lea elementul istoric a încetat să constituie doar un cadru probabil al fabulei, iar drama să dezvolte și să prezinte subiecte istorice, folosind documente autentice. Astfel, drama *Moartea lui Danton* marchează începutul teatrului documentar în care faptul istoric servește drept subiect principal al operei teatrale, iar autenticitatea istorică, reconstituirea minuțioasă a evenimentelor și documentelor autentice, pe care le încorporează Buchner în lucrarea sa, constituie elementul principal al genului în cauză. Cu toate acestea, diferența dintre drama istorică și drama documentară constă în faptul că în prima formă există o interpretare a istoriei, în cea de a doua – o prezentare a materialelor istorice.

Unul dintre motivele apariției și dezvoltării formulelor documentare în creația artistică a fost debutul progresului tehnico-științific, care s-a produs în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Odată cu dezvoltarea științelor naturale și a ideologiei materialiste, a apărut o nouă direcție în artă și literatură – naturalismul, al cărui obiect de cercetare și de reprezentare a devenit realitatea vieții. Conform istoricului teatral Anne Ubersfeld, „teatrul naturalist implică: – o zugrăvire cât mai aproape posibil de concret (spațiu, obiecte, decor), aproape de realitatea materială mimetic înfățișată (Antoine figurează pe scenă sferturi adevărate de bou, proaspăt tăiate și sângerânde); – o prezentare exactă a mediilor sociale, ceea ce presupune o mulțime de obiecte, un spațiu relativ încărcat; zugrăvirea personajelor legate de mediul lor (costum, comportament, atitudine corporală); – o dicție cât mai „naturală” posibil, integrând copia accentelor, pronunție, vocabular dacă este posibil și ticuri de limbaje ale cutărei clase sau cutărui grup social – ansamblul punerii în scenă privilegiind imitația și iluzia” [49, p. 54].

Profesorul universitar și istoricul teatral Philippe Ivernel, atribuie primele tatonări ale formelor teatrale documentare lui Emile Zola, care în lucrarea *Naturalismul în teatru* (1881) a susținut necesitatea de cercetare și analiză științifică în arte [106]. Anume exponenții naturalismului au introdus în literatură conceptul de cercetare a realității și ideea de apropiere dintre artă și viață, abordând aspectul social și „subiectele interzise" în creație. Preocupați de reflectarea critică, realistă a societății, refuzând ficțiunea și sentimentalismul, încercând să elibereze textul de orice structură dramatică, reprezentanții naturalismului au adus schimbări esențiale în domeniul formei dramatice, prin utilizarea dialectului pe scenă și a „feliilor de viață" neprelucrate artistic, prin respingerea intrigii artificiale și a contrafacerilor teatrale. Criticul teatral, John Gassner confirmă faptul că naturaliștii refuză ficțiunea în favoarea autenticității formulelor teatrale : „Naturaliștii pretindeau actorului o deplină autenticitate în vorbire, în înfățișare și în mișcare (...). Ei pledau de asemenea pentru o deplină autenticitate în literatura dramatică, respingând, chiar mai mult decât Ibsen, artificiile de intrigă și favorizând utilizarea unui limbaj dialectal" [18, p. 83].

Scriitorul naturalist descoperă în creație adevărul, deficiențele sociale în defavoarea filosofiilor idealiste și domeniilor spirituale. Caracterul și personalitatea ființei umane, în viziunea naturaliștilor, este rezultatul a doi factori: factorul ereditar, care modelează omul cu o putere absolută și presiunea mediului social. Stările fiziologice, factorii biologici, instinctele prevalează asupra sentimentului uman.

Limbajul personajelor în teatrul naturalist este unul uzual, Zola afirmă că „orice caracter își are limbajul său și dacă vrem să creăm ființe vii, trebuie să le dăm publicului nu numai cu costumele lor exacte și în mediul ambiant care le determină, ci și cu maniera lor personală de a gândi și de a se exprima. Nu există o vorbire de teatru reglementată printr-un cod, în ceea ce privește croiala frazelor și sonoritatea lor; există numai un dialog din ce în ce mai exact, care urmează, sau mai bine zis orientează progresul decorurilor și al costumelor pe linia naturalistă. Când piesele vor fi mai veridice, dicțiunea actorilor va câștiga implicit în simplitate și în naturalețe" [47, pp. 229-230].

În viziunea lui Zola, scriitorul trebuie să studieze minuțios natura și societatea, să-și ascundă emoțiile și să descrie evenimentele cunoscute sau experiențele trăite. Acest manifest poate fi considerat drept baza esteticii documentare în dramaturgia de la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI, dezvăluind într-un mod direct relația personajului cu realitatea înconjurătoare. John Gassner este de părerea că mișcarea naturalistă exprima „sub latura sa negativă, renunțarea la mijloacele facile și banale de a câștiga interesul publicului; iar sub latura pozitivă - proclamarea unuia dintre cele mai vechi idealuri artistice – și anume idealul horațian al artei care-și ascunde arta" [18, p. 84].

Prin metoda științifico-documentară de studiere a realității, naturalismul a devenit un fel de precursor al apariției unei direcții documentare în literatură și teatru. Se știe că teoria naturalismului a influențat decisiv apariția unor teatre europene care promovau idei radicale în lumea teatrală, asociate cu regizori precum André Antoine (*Teatrul Liber* din Paris - 1887), Otto Brahm (*Scena liberă*, Germania - 1889). Anume datorită apariției teatrelor independente și a creațiilor inovatoare teatrul faptelor sau teatrul realului ia amploare în secolul al XX-lea.

Astfel, activitatea *Teatrului Liber* fondat și condus de A. Antoine, a pornit de la sarcina de a aduce realitatea, autenticul vieții pe scenă. Teatrul producea spectacole bazate pe o dramaturgie nouă, pe un joc actoricesc credibil, veridic, într-un cadru scenic naturalist. Antoine nu a promovat actori consacrați în teatrul său, ci a adus oameni obișnuiți pe scena *Teatrului Liber* – țărani, muncitori, elevi etc. Modelul de a lucra pe post de actori cu oamenii din comunitățile cărora le sunt adresate spectacolele – proletari, muncitori, clase sociale defavorizate este preluat de creatorii teatrului documentar.

Sinceritatea și naturalețea excesivă a vieții de zi cu zi în producțiile lui Antoine, tendințele sale de a aborda un joc actoricesc firesc, prezentarea aspectelor odioase, sumbre, demascarea realităților sociale și a viciilor umane contrastează cu drama tradițională. Aspirațiile *Teatrului Liber* de a arăta întregul adevăr al vieții pe scenă, fără a înfrumuseța realitatea, precum și tendințele de a transforma teatrul într-un loc liber de tradițiile teatrale consacrate, a determinat dezvoltarea ulterioară a dramei documentare.

2.2. Teatrul politic german al anilor '20, sec. XX: explorarea documentului în spectacologia lui Erwin Piscator

Interesul pentru document, apărut în teatru la mijlocul anilor '1920, este legat direct de investigarea crimelor nazismului și reflecțiile pe tema războiului mondial. Evenimentele istorice curente reprezintă nucleul spectacologiei piscatoriene, considerată de mulți critici teatrali drept începutul dramei documentare.

Kamila Mamadnazarbekova, studiind apariția, evoluția și specificul teatrului documentar, atribuie primul spectacol corespunzător formulelor teatrale documentare lui Erwin Piscator (1893-1966), regizor german, teoretician, autorul teatrului politic și al unor spectacole centrate pe conflictele sociale și tensiunile dintre clasele sociale și structurile guvernamentale: „Dacă am susține ideea că teatrul documentar este un text prezentat pe scenă care nu a fost destinat inițial pentru scenă și care nu a fost elaborat de un dramaturg, atunci suntem siguri că anul apariției sale este 1925, anul în care Erwin Piscator a montat scenic spectacolul *În ciuda tuturor piedicilor!*”, consemna teatrologul rus. [130].

Aceeași opinie au exprimat-o și cercetătorii români George Banu și Mihaela Tonitza-Iordache, în viziunea cărora Erwin Piscator „a promovat un teatru militant, în spiritul conștiinței

proletare, a descoperit eficacitatea utilizării mijloacelor scenice, a îmbinării teatrului cu filmul, pentru a realiza spectacole politic-agitatorice, a inițiat cultivarea documentului în spectacol, adaptând autori clasici în vederea unei arte angajate" [47, p. 276]. Însuși Erwin Piscator a explicat motivele ce l-au determinat să abordeze un astfel de teatru: revolta față de politica repertorială a teatrelor de stat, opțiunea pentru un teatru conectat la evenimentele social-politice ale zilei, la problemele realității imediate: „În timp ce afară, în stradă, muncitorimea era reprimată cu ajutorul mitralierelor și aruncătoarelor de flăcări, în timp ce carele blindate și coloanele de trupe ce înaintau asupra Berlinului dinspre Postdam și Jutenberg făceau să se cutremure zidurile caselor, la teatru cortina se ridica în fața stalurilor slab populate și a galeriilor pustii pentru a dezvălui destinul lui *Henrick al IV-lea al Angliei* sau peripețiile din *Cum vă place* al lui Shakespeare în regia lui M. Reinhardt" [29, p. 37]. Anume din această revoltă a artistului au luat naștere primele lui spectacole: *Ziua Rusiei* și *În ciuda tuturor piedicilor!*, cel dintâi interpretat nu de actori profesioniști, ci de proletari, fiind apreciat în revista *Cronica*, în felul următor: „De multe ori nu știi dacă te afli la teatru sau la o întrunire, ai impresia că trebuie să intervii, să ceri ajutor, ai vrea să ripostezi. Hotarul dintre joc și realitate dispare. Publicul simte că a aruncat o privire asupra vieții reale, că a asistat nu la o piesă de teatru, ci la o frântură din viața reală" [29, p. 50]. Cât privește cel de-al doilea spectacol, Piscator mărturisea că „piesa a luat naștere dintr-o gigantică revistă istorică", că textul prezintă într-o formulă concisă „momentele culminante din istoria omenirii, de la revolta lui Spartacus până la revoluția rusă. Tablourile didactice vor ajuta spectatorul să-și creeze o idee de ansamblu asupra materialismului istoric" [29, p. 70]. Promotorul teatrului politic german este printre primii creatori care a abordat elementul documentar în dramaturgia scenei. Spectacologia piscatoriană a îmbinat o multitudine de elemente documentare – stenograme ale proceselor juridice, acte istorice, cazuri reale, biografii ale politicienilor influenți, filme documentare, fotografii din război și altele pentru a apropia arta teatrală de omul simplu, de realitatea imediată cu care se confruntă contemporaneitatea.

Trebuie menționat faptul că toate spectacolele piscatoriene au rezultat dintr-o activitate colectivă, dintr-o colaborare permanentă dintre dramaturg, regizor, compozitor, scenograf și actori, colaborare, care, în termeni actuali, se numește *devising.* Referindu-se la acest mod de producere a spectacolului, Allain Paul și Jen Harvie subliniau: „Prin folosirea metodelor de colaborare și/sau colective pentru explorarea posibilităților și provocărilor unei practici teatrale mai puțin ierarhizate și cu accent pe toți participanții la procesul artistic, s-a pus sub semnul întrebării prioritatea textului, a regizorului și a rezultatului - ierarhia obișnuită din teatrul convențional" [1, p. 312.].

Spectacolul *În ciuda tuturor piedicilor!* este unul de referință în istoria teatrului documentar, fiind printre primele demersuri ale acestui gen teatral, alcătuind o compilație de discursuri autentice, articole de presă, filme și fotografii de război, stenograme ale proceselor verbale ale Reichstagului,

manifeste intercalate cu scene în care apăreau personaje istorice. Pentru creatori, spectacolul reprezenta o confruntare cu realitatea imediată, realitatea trăită de ei înșiși, o realitate cu momente de tensiune și valențe politice.

Așadar, adept al unui teatru anti-aristotelic, anti-iluzoriu, Erwin Piscator a fost împotriva teatrului lipsit de adevăr, care denatura și idealiza realitatea. Regizorul declara că „cea mai puternică tendință care poate fi concepută rezultă din realitatea obiectivă, neretușată, crudă și pentru a scoate la lumină această realitate e nevoie de cea mai înaltă măiestrie artistică" [29, p. 83], militând astfel pentru un teatru al faptelor, care să descrie obiectiv realitățile mediului social-politic.

Unul dintre principiile de bază ale teatrului politic, conform lui Piscator, vizează funcția personajului în dramaturgie. „O epocă în care este pusă la ordinea zilei revizuirea raporturilor dintre valorile generale, a tuturor valorilor umane, restratificarea tuturor relațiilor sociale nu-l poate vedea pe om altfel decât sub aspectul atitudinii sale față de societate, față de problemele sociale ale timpului său, cu alte cuvinte ca pe o făptură politică" [29, p. 156].

Spectacolul lui E. Piscator care va urma, *Rasputin, Romanovii, războiul și poporul care s-a răsculat împotriva lor* de L.N. Tolstoi, dramă istorică, având la bază materiale documentare extrase din cuvântările lui Lenin la diverse conferințe, discursul acestuia la cel de-al doilea Congres al Sovietelor, alte documente politice autentice etc., confirmă intenția lui de a intepreta documentele trecutului din perspectiva prezentului: „Vrem să vedem nu numai episoade dispărute ale unei epoci, ci epoca însăși, nu fragmente, ci unitatea rezultată din închegarea lor, nu istoria ca un simplu fundal, ci ca realitate politică" [29, p. 194]. Aceste reprezentări teatrale au avut drept urmare o serie de procese judiciare inițiate de varii persoane reale, care s-au recunoscut în personajele de pe scenă, regizorul fiind obligat prin decizie judecătorească să scoată din spectacol episoadele considerate ofensatoare la adresa acestor indivizi politici.

Menționăm că în contextul tendinței de inovare a teatrului cu accentul pe aspectul politic - social se înscrie și regizorul Augusto Boal (1931-2009), de numele căruia este legată sintagma „teatrul oprimaților" și care a promovat un teatru ancorat în politic, în realitățile sistemice, un teatru care să aparțină maselor oprimate, servind drept platformă ideologică, de activitate, de revendicări politice și de eliberare a celor defavorizați, de implicare a spectatorului pasiv. Adept al distrugerii granițelor dintre actori și spectatori, Augusto Boal afirma: „Toți trebuie să reprezinte, toți trebuie să fie protagoniști ai transformărilor necesare din societate" [7, p. 21].

Piscator a abordat în spectacologia sa elementul documentar, o dramaturgie a realului la momentul respectiv lipsea. Abia în anii '60, odată cu apariția textelor documentare ale lui Peter Weiss, considerate de critica de specialitate clasica genului teatral documentar, putem vorbi despre dramaturgia documentară.

2.3. Drama germană documentară a lui Peter Weiss: clasica teatrului documentar

Interesul pentru teatrul documentar politic a reapărut în anii ’60 ai secolului XX, condiționat de politizarea tuturor sferelor vieții. „Teatrul documentar din anii ’60 continuă tradițiile care datează din practica dramatică a Republicii Weimar din anii ’1920. Este una din manifestările trendului documentar, ce caracterizează în general arta anilor ’60. Parțial, teatrul documentar a fost o reacție la teatrul tradițional, fictiv, teatrul iluziei și divertismentului, care era adesea perceput, la vremea respectivă, ca un element al societății burgheze”, sublinia teatrologul rus Al. Eliseeva [125]. În 1963, *Guvernatorul* lui Rolf Hohhut a fost prezentat pentru prima dată pe scena teatrului *Volskbühne*, în 1964 - *Cazul Oppenheimer* de Heiner Kipphardt, în 1965 – *Investigarea* de Peter Weiss. Aceste piese au fost puse în scenă de Erwin Piscator, care s-a întors în Germania și a condus teatrul *Volksbühne*. Piesele se aseamănă nu prin metoda creatoare, ci mai degrabă prin orientarea ideologică și relevanța politică, prin multitudinea de subiecte actuale, prin abordarea conflictului individului cu puterea totalitară.

Cel mai reprezentativ autor de teatru documentar politic al anilor ’60-70 ai secolului XX a fost Peter Weiss (1916-1982), care își eticheta textele drept „montaje de documente”, „segmente de realitate” [58], considerându-le arme împotriva nedreptăților sociale, a manipulărilor venite din partea liderilor politici.

În 1965, Peter Weiss a fost cel care, cu piesa sa *Investigarea* [58], a articulat ideea unui „teatru documentar”. Această piesă, considerată canonul documentarului dramatic, reprezentată la Frankfurt în 1964, reamintește procesul mai multor oficiali ai lagărului de exterminare de la Auschwitz, care a fost mediatizat pe larg în presa germană la acea vreme și la care a participat Peter Weiss. Scopul autorului a fost de a restabili confesiunile martorilor cât mai exact și veridic. Intervențiile protagoniștilor procesului se succed în unsprezece melodii, care conturează, treptat și neobosit, groaza taberei, răspunzând la ideea călăuzitoare a autorului, teoretizată în *Note despre teatrul documentar* (1967): „în ideea că documentul nu este durabil este important să se obțină o imagine de ansamblu, o sinteză a faptelor care au marcat istoria. Teatrul documentar afirmă că realitatea trebuie explicată în detaliu, indiferent de absurditatea pe care o maschează în sine” [113].

Metodologia principală de procesare și transformare a unui număr impresionant de documente în textul *Investigarea* o constituie *editarea* sau *montajul*, articularea muzicală a frazelor, ritmizarea limbajului, omiterea semnelor de punctuație. Pe lângă aceste tehnici, Weiss folosește prescurtările și generalizările. Autorul reduce numărul de personaje – de la 360 de martori ai procesului care și-au împărtășit experiențele, în spectacol sunt antrenate doar 9 personaje-martori.

Dintre piesele de teatru cu mare priză la public semnate de Weiss menționăm *Persecuția și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată de trupa de jucători ai ospiciului din Charenton sub îndrumarea marchizului de Sade*, *Cântecul lui Bogey Iustinian*, *Discursul despre Vietnam*, ultimele

două drame documentare condamnă, respectiv, politica imperialismului portughez în Angola și al celui american în Vietnam.

În *Cântecul lui Bogey Iustian* (1967) autorul a folosit documente ce descriu ororile vieții sclavilor în coloniile portugheze, precum și informații despre guvernarea dictatorului Salazar. Pentru a scrie această lucrare, Weiss a folosit date statistice, documente care atestă veniturile populației colonizate, informații istorice despre structura politică a coloniilor, subiectul piesei fiind axat pe restabilirea evenimentelor legate de răscoala băștinașilor împotriva regimului Salazar din 15 mai 1961 și este complet construit în baza istoriei portugheze.

Discursul despre Vietnam (1968) este un text despre invazia Statelor Unite ale Americii în Vietnam. Acțiunea textului face referință la întreaga istorie a poporului vietnamez, începând cu anul 500. Piesa constă din numeroase scene, pe care dramaturgul le numește *etape*: expansiunea chineză; colonizarea franceză; luptele de eliberare împotriva ocupanților și a colonialiștilor; înființarea Republicii Democratice Vietnam etc. Toate evenimentele istorice au fost reproduse în piesă în ordine cronologică, cu indicații asupra timpului și locului acțiunii. Criticul de teatru rus Karina Karaseva remarcă faptul că manuscrisul textului se aseamănă cu o lucrare științifică, de cercetare, care „abundă de bibliografii și tabele cronologice complexe, de informații istorice, etnografice și politice despre Vietnam, iar dialogurile personajelor constau din texte autentice și discursuri ale oficialităților” [59, p. 180].

În eseul *Note despre teatrul documentar* [113], Peter Weiss a sistematizat trăsăturile principale ale genului. Cea mai elocventă afirmație din cele *Paisprezece propuneri despre teatrul documentar* alcătuite de Weiss apare în preambul: „teatrul realist modern a luat numeroase forme, începând cu mișcările „protocult”, „agitprop”, continuând cu experimentele lui Piscator și cu piesele didactice ale lui Brecht. Astăzi, formele lui diverse sunt întrupate sub diferite denumiri: teatru politic, teatru de protest, anti-teatru. Nu toate formele menționate pot fi atribuite genului teatral documentar, chiar dacă utilizează surse documentare sau descriu evenimente politico-sociale, nu toate aceste proiecte și manifeste pot fi numite teatru documentar” [52, p. 15]. Peter Weiss a oferit o listă completă a materialelor și surselor care stau la baza spectacolului documentar: „procesele verbale, fișierele, scrisorile, tabelele statistice, rapoartele bursiere, rapoartele finale ale companiilor bancare și industriale, declarații guvernamentale, discursuri, interviuri, declarații ale unor personalități cunoscute, rapoarte de ziare și radio, fotografii, filme de jurnal și alte dovezi autentice” [52, p. 15]. Peter Weiss afirmă că teatrul documentar se abține de la orice invenție, preia materialul autentic și îl reproduce pe scenă. Chiar dacă forma dramatică poate fi editată și elaborată, conținutul și subiectul acesteia nu pot fi denaturate. Spre deosebire de caracterul dezordonat al materialului de știri care ne inundă viața de zi cu zi, autorul textului documentar îl structurează și selectează, concentrându-se pe un subiect specific, de natură socială sau politică.

Cu toate că fenomenul teatrului documentar are o putere enormă de a demasca sistemele sociale nefuncționale, Peter Weiss este de părerea că genul teatral în cauză „nu poate influența dinamica social-politică a timpului, nu are forța de a provoca autoritățile și structurile administrative ale unui stat. Chiar dacă încearcă să se elibereze de cadrul care îl definește ca mediu artistic, chiar dacă renunță la categorii estetice, această formă de artă poate doar să adopte o poziție de luptă" [113], or, forța teatrului documentar constă în puterea de a restabili anumite ordini, posibilitatea de a denunța anumite modele și sisteme sociale defecte. Teatrul documentar nu se află în epicentrul evenimentului, ci ia poziția observatorului și al analizatorului. În opinia lui Weiss, prin tehnica montajului, sunt evidențiate anumite detalii din materialul haotic al realității socio-politice și „Confruntând detaliile contradictorii, teatrul atrage atenția asupra unui conflict existent care, pe baza documentelor colectate, duce la o soluție propusă, la o cale de luptă sau la o întrebare fundamentală" [113].

Textele dramatice ale lui Peter Weiss, care au formă de investigație sau de proces judiciar, care reunesc mărturii și puncte de vedere ale anumitor exponenți sunt considerate clasice pentru genul teatrului documentar și au dat naștere direcției *verbatim* ca metodă de creație în teatrul documentar.

2.4. Teatrul documentar american al anilor '60 - platformă (artistică) de revoltă și protest

Tot în anii ’60 şi ’70 ai secolului XX, în contextul culturii americane apar mişcări teatrale alternative, companii de teatru experimental, care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităţilor sau grupurilor sociale dezavantajate, fac auzită vocea preocupărilor feminine în teatru etc., prin intermediul spectacolelor create după metodologii documentare, cu profunde accente politice sau a acţiunilor şi protestelor stradale, care îmbracă forma evenimentelor teatrale. Grupurile teatrale conduse de Peter Schumann (*Bread and Puppet*), Moises Kaufman (*Tectonic Theater Project*), Julian Beck și Judith Malina (*The Living Theatre*), Elizabeth LeCompte (*Wooster Group*) militează pentru un teatru revoluţionar ca alternativă nouă a teatrului de pe Broadway, promovează creația colectivă, munca în colaborare etc.

H.-T. Lehmann menționa că grupurile teatrale americane au făcut pionerat în domeniul teatrului documentar, „la multe dintre ele fiind încă vorba, fireşte, şi de implicarea multiplă a unor apeluri politice şi intenţii de revoluţionare a culturii. În această direcţie au forat *Living Theatre, TPG, Wooster Group, Squat Theatre* şi multe alte forme de teatru gen happening, în care prezenţa şi şansele de comunicare aveau întâietate faţă de procesele reprezentate" [23, p. 138]. Producţiile companiilor americane urmăreau schimbări politice, sociale şi economice în viaţa americanilor, documentau deficienţele sistemului, violenţele, abuzurile, încălcările drepturilor omului. Minorităţile, grupurile dezavantajate din America vedeau teatrul ca pe un mediu în care

preocupările lor pot fi articulate, un mediu care poate aduce la conştiinţa publicului problematicile lor sociale, oferind oportunităţi atât actorilor, cât şi publicului. Multe dintre spectacole încurajează comunicarea dintre generaţii, toleranţa faţă de grupurile minoritare, condamnă războiul din Vietnam. Au fost prezentate în spaţii neconvenţionale, transformându-se de multe ori, în marşuri şi parade, având parte de clasificări din categoria trupelor de teatru stradal.

Teatrele politice ale minorităţilor, grupurile teatrale feministe, grupurile pacifiste îmbină în creațiile lor scenice o multitudine de elemente specifice teatrului documentar, pregătind terenul pentru apariția *verbatim*-ului anglo-american al anilor ’80.

Teatrul documentar de multe ori poate lua forma de protest împotriva ordinii sociale. Multe dintre spectacolele construite de *Bread and Puppet Theatre* (1963) constituie adevărate proteste, parade, manifestări politice şi antimilitariste. În notele de curs la disciplina *Avangardă și experiment teatral,* doctorul în studiul artelor, profesorul universitar la AMTAP Svetlana Târțău, remarcă faptul că „Schumann iese cu trupa sa în stradă, organizează spectacole de protest în numele „Comitetului Independent de acţiune pentru Progres Social din Lover East Side”, care acuză conducerea New-York-ului pentru condiţiile inumane din casele insalubre, unde locuiau oamenii, susţine spectacole în faţa sediului „Radio-City” şi a Catedralei „Saint Patrick”, în semn de protest faţă de acest război nedrept” [45. p.9]. Alte spectacole produse de Peter Schumann, rezultă din revolta împotriva războiului din Vietnam, inspirate din cazurile reale întâmplate în acest flagel: *War Demonstration, A man Says Good-Bye to his mather, Lady Gray Cantata, Fire*.

Spectacolele companiei *Bread and Puppet Theatre* tind să soluționeze probleme sociale grave, să genereze mișcări importante în societatea civilă, au o „fundaţie ideologică puternică şi abordează adesea aspecte regionale şi actuale (de ex., poluarea mediului şi puterea nucleară), precum şi impactul problemelor globale asupra comunităţilor locale” [1, p. 60]. Deşi demersurile companiei conţin mesaje şi subiecte legate de politic şi social, „activitatea acestui grup nu s-a bazat în totalitate pe o ideologie exclusivă şi nu a dorit să identifice sau să reducă propriile obiective doar la o simplă revendicare sau la nişte proteste” [45, p.10], convingerea lui Schumann constând în faptul că teatrul trebuie să realizeze mult mai mult decât protestul, să genereze mișcări civile de combatere a sistemelor de opresiune.

Bread and Puppet Theatre joacă în spaţii neconvenţionale, participă la marşuri şi parade, având parte de clasificări în categoria trupelor de teatru stradal sau *teatru ambiental*, explorând realitatea politică globală într-o formulă diferită de alte companii, într-o stilistică proprie, inconfundabilă. Reieșind din faptul că în spectacologia companiei *Bread and Puppet Theatre* accentele sunt focusate pe aspectul politic și social, că reflectă o lume reală prin intermediul documentării științifice, că spectacolele sunt create în colectiv și reprezentate în spații neconvenționale anumitor comunități și grupuri sociale, având scopuri precise politice și

sociologice, concluzionăm că tehnicile și caracteristicile teatrului documentar sunt specifice creației grupului teatral menționat.

Un alt grup care, prin manifestările teatrale ia atitudine față de nedreptățile sociale este *The Living Theatre*. Experiențele teatrului depășesc limitele teatrului documentar, cu toate acestea, o serie de producţii realizate de Julian Beck şi Judith Malina, printre care spectacolul *Brig*, după piesa veteranului serviciilor maritime ale SUA, Kenneth Brown, care redă experienţele autorului legate de perioada în care şi-a făcut serviciul în marină, au fost realizate prin intermediul metodologiilor documentare. Faptul că viaţa fondatorilor și creatorilor grupului a luat forme teatrale, multiplele lor acţiuni de protest transformându-se în spectacole pentru public, ne determină să-i clasificăm drept promotori ai teatrului realului.

Cartea scrisă de Julian Beck, *The Life of the Theatre (Viaţa teatrului)* îndeamnă la revoluţie „care, oricât de nepractică se dovedea a fi, din punct de vedere politic, era, totuşi, seva unui teatru, fără îndoială, vibrant, pe care l-a creat. Convingerea lui Beck că doar o „Revoluţie Anarhistă Non-violentă" ar putea „hrăni toate sufletele… opri toate războaiele… deschide porţile tuturor închisorilor şi…opri pieirea timpurie" poate părea simplistă; dar a contribuit în mod esenţial la realizarea spectacolului *Paradise Now/Paradisul acum* (1968). Julian Beck declara: „Nu am ales să lucrez în teatru, ci în lume. Nu de piese avem nevoie, ci de acţiune" [12, p. 122]. Julian Beck şi Judith Malina au fost, mai înainte de toate, niște revoluţionari care şi-au trăit şi cele mai intime aspecte ale vieţii lor, în funcţie de propriile convingeri.

Manifestările lor reprezintă spectacole de viaţă, spectacole reale, în care spectatorii erau implicaţi nu doar ca simpli privitori, ci ca adepţi ai convingerilor lor. În spectacolul *The Connection* (*Reţeaua*), produs în anul 1959, Beck si Malina elimină barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă şi viaţa reală, pentru că vieţile lor au luat deseori forme teatrale, şi teatrul lor a început, în mod sistematic, să semene cu viaţa reală. *Paradise Now* (*Paradisul acum*) e un alt spectacol care estompează graniţele dintre viaţă şi artă, îmbinând acţiuni de protest, îndemnând la revoluţie. Beck nega teatrul de pe Broadway, detesta producţiile acestui organism, critica jocul fals al actorilor, dorea să impună schimbări în arta actoricească prin demersurile sale teatrale.

Spectacolele grupurilor americane folosesc diverse tehnici şi structuri dramatice: de la metoda *verbatim*, care constă în reproducerea mot-a-mot a mărturiilor persoanelor intervievate, la monologuri autobiografice; de la dramatizarea unor experienţe personale ale creatorilor până la transformarea în material dramaturgic a unor texte teoretice, statistici, sau documente de arhivă; de la document pur – istoria oficială sau acte legislative – până la ficţionalizarea unor istorii reale; de la teatralizarea unor evenimente care au avut loc în trecutul îndepărtat până la transformarea în spectacol a manifestelor, protestelor şi revoltelor manifestate faţă de anumite evenimente ale zilei.

Spectacolele pregătite din timp sau improvizate în fața spectatorului, se prezentau pe scene teatrale sau în spaţii ambientale, având scopul de a conştientiza şi de a determina publicul spectator să adopte atitudine faţă de problemele abordate. Marea majoritate a conceptelor dramaturgice au fost dezvoltate în echipă, tratând subiecte de interes socio-politic dintr-o perspectivă critică de prezentare a realităţii, investigând cu mijloace performative istoria şi revalorizând poveşti personale care nu se conformează normelor standard.

Comentariile politice inserate în texte şi producţii exprimă revolta faţă de războiul din Vietnam, faţă de discriminarea rasială, optează pentru schimbări politice, sociale şi economice în viaţa afro-americanilor, oferă oportunităţi publicului cu probleme de auz, răspunde nevoilor şi intereselor celor în vârstă, încurajează comunicarea dintre generaţii ș.a.

Companiile menţionate au fost şi sunt deschise publicului divers: şi foştilor condamnaţi, şi travestiţilor homosexuali, şi vocilor feminine, şi oamenilor de culoare, şi celor albi, promovând drepturile, libertatea şi egalitatea, activitatea lor având o eficacitate socială considerabilă.

Influențați de manifestele companiilor *Bread and Puppet, The Living Theatre* ș.a., o serie de autori încep să exploreze documentul și realitatea socială în dramaturgie. Dintre piesele care fac parte din patrimoniul teatrului documentar american menționăm: *În America albă* (*In White America*), (1963), de Martin Duberman – un mozaic istoric al vieţii afro-americanilor din perioada de sclavie, începând cu anii 1600 şi până la integrarea acestei populaţii în şcolile publice. *Aţi făcut parte vreodată* (*Are you now or have you ever been*) (1972) este o dramă despre impactul ideologiei comuniste asupra industriei divertismentului și a destinului unor celebrități, scrisă de cunoscutul critic de teatru Eric Bentley. Textul reprezintă o compilaţie a interviurilor realizate cu actorii, regizorii şi producătorii de la Hollywood de către Comitetul de investigare al biroului anti-american. La mijlocul anilor ’1950, Comitetul respectiv a început să investigheze influenţa comunistă asupra industriei divertismentului. Această docudramă dură, compilată din transcrierile reale ale audierilor, arată cum au fost convinse anumite personalităţi notorii să-şi trădeze colegii, să denunţe anumite persoane şi cum au plătit cu preţul carierei, familiei sau chiar al libertăţii cei care au refuzat s-o facă. Personajelor le sunt păstrate numele reale (Gregory Peck, Arthur Miller, Elia Kazan) şi sunt obligaţi să răspundă la întrebări absurde, cum ar fi: „A fost Christopher Marlo un comunist?”.

Dramaturgul Emily Mann, cu piesa documentară *Execuţia justiţiei* (1986), a descoperit pentru cinematografia mondială povestea uciderii primarului din San Francisco, George Moscon, şi a primului politician homosexual declarat, Harvey Milk (eroul filmului realizat de Gus Van Sant, interpretat de celebrul actor Sean Penn). Interviurile şi dosarele instanţelor au fost folosite în text. Autorul abordează viaţa lui Harvey Milk, un activist pentru drepturile homosexualilor, care în

Statele Unite a devenit primul politician homosexual declarat, reuşind să formuleze şi să adopte o serie de legi privind drepturile minorităţilor sexuale şi ale grupurilor sociale dezavantajate.

2.5. Verbatim – noua direcție a teatrului documentar al anilor '80, sec. XX

Derek Paget, cercetând apariția și evoluția teatrului *verbatim* [98], care utilizează fie în mare parte, ori în exclusivitate, mărturiile persoanelor care au trăit dramatismul unor evenimente istorice, sociale, politice, consideră că forma teatrală în cauză își are rădăcinile din *Baladele Radio* - documentare inovatoare produse de Ewan MacColl și Charles Parker la sfârșitul anilor 1950 și difuzate de BBC Home Service din Marea Britanie. Baladele au translat vocile comunităților rar auzite, intercalate cu cântece scrise despre experiențele intervievaților. Paget crede că și cunoscuta regizoare engleză, Joan Littlewood (1914 – 2002), care a revoluționat teatrul modern, este o promotoare a teatrului *verbatim*. Documentarul radiofonic a lui Littlewood *Oh, What a Lovely War!* (1963) despre Primul Război Mondial, folosește fapte, statistici îmbinate cu versuri din cântecele vremii, scrise de soldații care au luptat în Primul Război Mondial în timp ce se aflau în tranșee. Cei mai mulți practicieni ai teatrului recunosc că au fost influențați și inspirați în crearea teatrului *verbatim* de regizorul englez Peter Cheesemann (1932-2010), directorul teatrului *Victoria* din Stoke-on-Trent (Marea Britanie), creatorul/pionerul *teatrului în rundă* care a oferit o viziune unică asupra rolului teatrului în comunitate. Documentarele sale muzicale exprimă textual poveștile și preocupările comunității locale. Subiectele tratate de regizor au variat de la războiul civil englez, căile ferate locale, până la amintirile publicului despre cel de-al Doilea Război Mondial.

Apărut pentru prima dată în Marea Britanie, *verbatim* este o altă formă de manifestare a teatrului documentar. De fapt, unii teatrologi sunt de părerea că *verbatim* este mai mult o tehnică, o metodă. Astfel, Iulia Popovici afirmă că „*Verbatim*, în teatrul documentar, nu este altceva decât o tehnică. Nu orice spectacol – text documentar foloseşte metoda *Verbatim* – la fel cum nu orice produs teatral, care foloseşte citatul fidel, e teatru documentar” [82]. Aceeași opinie a exprimat-o și A. Rodionov: „*Verbatim* este o metodologie pentru crearea pieselor teatrale, una dintre numeroasele tehnici ale teatrului documentar modern, o metodologie bizară, specifică, nu cea mai convenabilă şi promiţătoare: piesa se realizează în baza interviurilor cu oamenii reali, literalmente transcrise de dramaturg şi reproduse exact pe scenă” [134]. Spre deosebire de Iu. Popovici și A. Rodionov, teatrologii ruși S. Bolgova [118] și E. Bolotian [120] consideră *verbatim*-ul o nouă direcție/etapă în dezvoltarea teatrului documentar, atribuindu-i termenului sensurile de *tehnică dramatică, gen de texte documentare* și *tip de teatru documentar* apărut la sfârșitul sec. XX - începutul sec. XXI, în care, materialul documentar îl prezintă interviul sau discursul preluat de la oamenii reali.

Termenului *verbatim* îi vom atribui mai multe accepțiuni pe care le-am formulat pe parcursul investigării:

- Text *verbatim* reprezintă piesa destinată reprezentației teatrale, realizată în baza interviurilor preluate de la donatorii respondenți;

- Tehnica *verbatim* – metoda de elaborare a textului, care presupune intervievarea și descifrarea interviurilor cu scopul asamblării acestora în structura dramatică a textului;

- Spectacol *verbatim* – reprezentația care are la bază un text realizat prin intermediul tehnicii *verbatim*;

- Teatru *verbatim* – mișcare teatrală axată pe producerea spectacolelor *verbatim*.

În acest subcapitol ne vom referi la ultima sintagmă – Teatru *verbatim* cu sensul de direcție a teatrului documentar sau formă a teatrului documentar apărută în anii ’1980.

Din punct de vedere al scopului și sarcinilor urmărite, teatrul *verbatim* poate fi:

a) socio-politic, având ca temă de abordare confruntarea omului cu situațiile, evenimentele concrete, circumstanțele politice create de sistem, luând deseori forma mitingurilor, demonstrațiilor stradale, protestelor etc;

b) social-terapeutic, legat de apariția societății civile, de voluntariat și de alte forme de activism social. Acest tip de teatru a apărut odată cu lansarea proiectelor ce vizau grupurile social vulnerabile: bătrânii, adolescenții, condamnații, minoritățile sexuale și etnice, refugiații etc.;

c) *verbatim*-ul biografic – ai căror protagoniști au ca prototipi pictori, muzicanți, scriitori, celebrități sau oameni simpli, cu biografii, istorii, amintiri marcante.

Anna Deavere-Smith, scriitor, performer, teoretician al teatrului american este considerată drept cel mai reprezentativ exponent al teatrului *verbatim*. La începutul anilor ’1980 scriitoarea a început să colecteze materiale despre identitatea națională, drepturile şi libertăţile civile americane şi drepturile femeilor. Piesele şi monodramele care îi aduc celebritatea sunt: *Amurg: Los Angeles, Pe drum: în căutarea personajului american* şi *Fires in the Minor,* texte elaborate printr-un proces inovator, care consta în intervievarea de către Deavere Smith a diverselor grupuri de comentatori, martori şi membri ai comunităţii afectate de evenimentele sociale dezbinătoare, create de tensiunea rasială şi de nemulţumirea cu privire la autoritatea statului în faţa dezacordurilor provocate de criza rasială. În piesele autoarei „limbajul original al celor intervievaţi e lăsat needitat şi valorifică spectacolul prin nuanţa şi calităţile sale colocviale şi „realiste”. Limbajul este „autentic” şi această autenticitate este susţinută şi de stilul dramatic al Annei Deavere Smith, în care „recreează” fizicaţia şi transferul cuvintelor aşa cum i-au fost rostite în interviurile despre experienţa evenimentelor-cheie din SUA” [12, p. 108].

Metoda de elaborare a textului, folosită de autoare, se bazează pe intervievarea oamenilor care fie au fost implicaţi direct în eveniment, fie au fost implicaţi de la distanţă, fie au comentat despre evenimentul propriu-zis.

Piesa *Amurg: Los Angeles* (1992) este realizată pe baza evenimentelor ce au pornit de la verdictul dat lui Rodney King, care nu i-a condamnat şi pe ofiţerii de poliţie ce l-au maltratat pe muncitorul afro-american arestat în 1991, deşi actele lor de violenţă au fost filmate. Verdictului din 1992 i-au urmat trei zile de rebeliune şi tulburări civile, din cauza inegalităţii rasiale din Los Angeles, undele de şoc având ecou global. Pe parcursul elaborării piesei, Deavere Smith a interogat aproximativ două sute de oameni, dintre care douăzeci şi cinci au fost prezenţi în spectacol. Personajele textului sunt ofiţeri de poliţie, artişti de culoare, membrii unor grupări criminale, funcţionari, muncitori, politicieni şi intelectuali. „Textul e formulat mai degrabă în jurul oamenilor care-şi spun poveştile, şi nu neapărat pe baza comentariilor directe privind cazul Rodney King sau al rasismului din procedurile juridice americane. „Personajele" nu interacţionează imediat şi nici nu-şi fac confesiuni, dar relaţiile, atât dintre cei aflaţi pe scenă cât şi dintre „poveştile" pe care le spun sau dintre „perspectivele" pe care le analizează, se îmbină, se suprapun şi, câteodată, sunt intim conectate, pe măsură ce textul spectacolului evoluează. Spectatorii revin uneori la personaje în diverse momente ale declaraţiilor lor, cuvintele lor capătă rezonanţe noi atunci când sunt reamintite în contextul motivelor recurente, prin replicile rostite ulterior de alţi actori" [12, p. 109].

Monoloagele vaginului/ *Vagina Monologues* (1996), este o piesă reprezentativă a teatrului *verbatim*, scrisă de scriitoarea feministă Eve Ensler, care explorează experienţele sexuale consensuale şi non-consensuale, imaginea corporală, mutilarea genitală, întâlnirile directe şi indirecte cu reproducerea şi multe alte subiecte relatate de femei de diferite vârste, rase, sexualităţi şi alte diferenţe. Eve Ensler a scris primul proiect al monologurilor în 1996, piesa rezultând din interviurile preluate de la două sute de femei care îşi expun opiniile despre sex, despre relaţii şi despre violenţa faţă de femei. Ensler a scris piesa cu scopul „sărbătoririi vaginului", însă, în 1998, scopul piesei a deviat de la sărbătorirea vaginelor şi a feminităţii, la mişcarea de stopare a violenţei împotriva femeilor. Piesa autoarei demonstrează eficacitatea socială a teatrului documentar, care de multe ori duce „la crearea unor mişcări puternice în societatea civilă. *Monoloagele vaginului*, culegerea de monoloage despre femei a lui Eve Ensler a dus la crearea unei organizații de ajutor pentru femeile abuzate și la instaurarea unei Zile Internaționale împotriva Violenței asupra Femeii, care coincide cu Ziua Îndrăgostiților, 14 februarie" [28, p. 88].

Fondatorul grupului *Tectonic Theatre Project*, Moisés Kaufman, a iniţiat *Proiectul Laramie* (2000) [102], care descoperă cazul uciderii, din motive homofobe, a unui student de la Universitatea din Wyoming. În octombrie 1998, studentul de 21 de ani, Matthew Shepard, homosexual, a fost găsit bătut cu brutalitate, legat de un gard şi lăsat să moară în Laramie (Wyoming). Corpul lui însângerat şi mutilat a fost găsit abia a doua zi. A murit câteva zile mai târziu, la Spitalul *Fort Collins* (Colorado). Moises Kaufman, împreună cu alţi membri ai proiectului, au efectuat şase călătorii la Laramie într-o perioadă de un an şi jumătate, imediat după ce a fost mutilat tânărul şi în

timpul procesului împotriva celor doi tineri acuzaţi de uciderea lui. Au realizat mai mult de două sute de interviuri cu localnicii, fie oripilaţi de acţiunile criminalilor, fie homofobi, încorporându-le în piesa *Proiectul Laramie*. Opt actori au interpretat mai mult de şaizeci de personaje. Textul documentar descoperă resorturile unei crime oribile şi consecinţele ei asupra orăşelului în care a fost comisă. Prezentarea spectacolului rezultat a fost organizată în şcoli, colegii şi teatre publice din Statele Unite, precum şi în teatre profesioniste din Statele Unite, Canada, Marea Britanie, Irlanda, Australia şi Noua Zeelandă.

Textul *Proiectul Laramie* nu este structurat pe blocuri și nu prezintă o compilaţie de monologuri relatate de martori oculari. Este o piesă în care vedem acţiune, scene care se succed şi prezintă un şir de evenimente: reconstituirea nopţii dinaintea săvârşirii crimei, suferinţele la care a fost supus Matthew, părerile membrilor comunităţii faţă de acest caz.

Multe dintre producţiile atribuite teatrului *verbatim*, pe care autoarea tezei a avut ocazia să le vizioneze (cele produse de sectorul teatral independent din Chişinău: *Spălătorie* şi *Foosbook*, unele produse de teatre independente din Târgu Mureş, Cluj Napoca, Iaşi, Bucureşti), erau structurate pe blocuri – monologuri preluate de la anumiţi donatori, care nu implicau acţiune, pe alocuri repetau aceleaşi idei, erau monotone şi descriptive. *Proiectul Laramie*, *Execuţia justiţiei* cu Harvey Milk, erou principal, *În America albă* interesează și impresionează anume prin faptul că descriu istorii, într-un mod foarte viu, dinamic şi surprinzător, istorii create din relatările martorilor oculari, cu intercalări de reportaje, discursuri ale oficialităţilor statale. Aceste istorii au la bază o structură compoziţională aproape tradiţională – personaje bine caracterizate, prologuri, răsturnări de situaţii, conflicte, punct culminant, deznodământ etc., te intrigă, te ţin în suspans, sunt redate într-un mod artistic, mai presus de documentar şi mai credibile decât ficţiunea.

Bibliografie recomandată:

1. Allain P., Harvie J. Ghidul Routledge de teatru şi performance. Bucureşti: Nemira, 2012. 488 p. ISBN 978-606-579-423-8.
2. Brecht B. Scrieri despre teatru. Bucureşti: Univers, 1977. 270 p.
3. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului XX. Ed. Shomit Mitter, Maria Shevtsova. Bucureşti: UNITEXT, 2010. 363 p. ISBN 978-973-8129-47-4.
4. Deeney J., Gale M. Cincizeci de dramaturgi moderni şi contemporani. Bucureşti: Tracus Arte, 2017. 378 p. ISBN 978- 606-664-785-4.
5. Gassner J. Formă și idee în teatrul modern. Bucureşti: Meridiane, 1972. 272 p.
6. Piscator E. Teatrul Politic. Bucureşti: Ed. Politică, 1966. 327 p.

Teme pentru lucrul individual:

1. Redactați un eseu în care evidențiați contribuția naturalismului la apariția teatrului documentar.
2. Explicați concepția despre Teatrul Politic a lui Erwin Piscator și identificați utilizarea documentului (presa, afișe, fotografii, film, procese-verbale, statistici) în spectacolul teatral piscatorian.

3. Analizați una dintre dramele documentare ale lui Weiss (de ex. Instrucțiunea sau Marat/Sade) din perspectiva tehnicilor documentare utilizate (procese verbale, mărturii, documente de arhivă).
4. Oferiți exemple concrete de spectacole, dramaturgi sau grupuri teatrale (ex.: „Living Theatre", „Open Theater", „Bread and Puppet") și explicați care sunt elementele specifice teatrului documentar în creația lor.
5. Explicați ce este teatrul *Verbatim* și enumerați creatorii de referință ai acestui tip de teatru.

3. TEATRUL DOCUMENTAR CONTEMPORAN: DIRECȚII ESTETICE ȘI MODELE INOVATOARE ÎN SECOLUL XXI

Teatrul documentar, deși își trage rădăcinile încă din primele decenii ale secolului XX, reapare în forță în primele două decenii ale secolului XXI, impunându-se atât prin tematica abordată, prin actualitatea ei, cât și prin diversitatea formelor sale: texte bazate pe documente, drame documentare care dezvoltă biografii, piese având la bază cazuri/evenimente petrecute într-o realitate imediată, texte-tip *verbatim*. Toate aceste forme necesită din partea creatorilor o activitate complexă de documentare, de cercetare, de analiză a materialului colectat. Fiind o replica a teatrului tradițional, clasic, teatrul documentar respinge rigorile impuse de primul la nivel de structură, compoziție, acțiune, joc actoricesc, al raportului „realitate-ficțiune", limbaj etc., mizând pe implicarea cât mai activă a publicului în reprezentație, pe sensibilizarea lui în ceea ce privește problema abordată.

Temele specifice textelor dramatice documentare sunt provocatoare, chiar dacă linia de subiect, de cele mai multe ori, este schematică. Tipologiile, caracterele umane sunt foarte ușor recunoscute de public, dat fiind faptul că acestea sunt oameni din mediul lor cotidian, limbajul colocvial, uneori aspru, licentious, *ad literam* fiind o caracteristică esențială, ce asigură, la rândul lui, în mare măsură, succesul spectacolului.

3.1. *Teatr.doc:* un teatru de rezistență și deconstrucție estetică

Începând cu anul 1989 și până în prezent, Teatrul *Royal Court* [109] din Londra, instituție recunoscută la nivel internațional datorită programelor teatrale inovatoare promovate în Europa, a inițiat în tehnicile scrierii dramatice, cu precădere în cele ale teatrului documentar, tineri și începători dramaturgi din peste 70 de țări. Teatrul oferă programe rezidențiale în cadrul cărora proaspăt absolvenții școlilor teatrale din întreaga lume au posibilitatea să colaboreze cu dramaturgi, regizori, practicieni și actori britanici consacrați. Scopul acestor rezidențe este acela de a stimula apariția noii dramaturgii, de a descoperi tinere talente, de a produce un schimb de experiență dintre creatorii de teatru din spații culturale diferite și de ai familiariza pe participanți cu noile tehnici și metode de scriere dramatică.

Ca urmare a programelor creatorilor de la *Royal Court*, în diverse țări ale lumii au fost înființate platforme teatrale inedite, iar o serie de dramaturgi recunoscuți astăzi la nivel internațional, au început să creeze texte *verbatim*, să exploreze dramaturgia scenică documentară datorită rezidențelor și atelierelor susținute de cei de la *Royal Court.*

Astfel, urmare a atelierelor marca *Royal Court Theatre* la Moscova, moderate în toamna anului 1999 de Stephen Daldry, Elyse Dodgson, James McDonald și Ramin Gray, *verbatim* a devenit simbolul noii dramaturgii ruse în contextul teatral contemporan. Acestui termen oamenii de teatru din Rusia îi atribuie sensuri diferite, printre care „produs tehnologic avansat în artele spectacolului, legat de noua dramaturgie, care conţine elemente şocante cu privire la realitatea socială, ce reflectă sintaxa netradiţională a limbajului vorbit, important din punct de vedere etic şi moral", „un caz interesant din viaţa cotidiană sau o istorie de viaţă ieşită din comun", „o discuţie cu un personaj deosebit şi unic, de la care ascultătorul a învăţat lucruri importante", „o originală expresie auzită în discursul de zi cu zi", „ceva real, veridic, ceva ce nu poţi inventa sau imagina" [134].

În Rusia, teatrul documentar este practicat și promovat de proiectul colectiv, independent, necomercial, nonguvernamental *Teatr.doc*, care a fost fondat în anul 2002 de către Elena Gremina (1956–2018) și Mihail Ugarov (1956–2018), personalități proeminente ale mișcării teatrale ruse de avangardă. Mai târziu, proiectului i s-au alăturat oamenii de artă, scriitorii, dramaturgii Ivan Vîrîpaev, Maxim Kurocikin, Aleksandr Rodionov ș.a. Alina Nelega remarcă faptul că „La început noile texte, rusești și străine, au lansat regizori de aceeași generație cu autorii – dar treptat, aceștia din urmă au început să-și pună singuri în scenă textele. Contestând dominația regizorului, ei cred că scrierea dramatică este o profesie totală, care include și mizanscena. De asemenea, noii autori dramatici cred în relația directă cu publicul, într-un teatru „adevărat", cât mai apropiat de realitate" [28, p. 82]. Spectacolele prezentate în cadrul acestei platforme nu explorează latura poetică, sensibilă a realităţii, ci partea ei brutală, absurdă, tragică, au drept elemente fundamentale biografiile, monologurile și dialogurile oamenilor reali, textele non-fictive și evenimentele social-politice întâmplate în prezent. Producțiile teatrului au participat în mod repetat la festivaluri internaționale de prestigiu și au câștigat numeroase premii importante.

Platforma independentă *Teatr.doc* se constituie ca opoziție la teatrele clasice. Această instituție anulează formulele convenționale ale teatrului clasic în primul rând prin faptul că nu activează într-o clădire complexă din punct de vedere arhitectural ca cele ale marilor teatre din Moscova, ci într-un subsol al unui bloc locativ; sala pentru spectatori are capacitatea de doar 30 de locuri, iar scena nu este delimitată de aceasta. Teatrului îi lipsește personalul administrativ, dramaturgii și regizorii vând bilete publicului, care, deseori este implicat în spectacol. Instituția este considerată una scandaloasă și săracă, fiind un teatru care pretinde a fi „unicul din Moscova care

produce și montează doar texte noi", „teatrul unde pe scenă se permite orice acțiune, cu excepția decorațiunilor greoaie", locul unde „într-un spectacol puteți urmări vedete recunoscute, iar în altul - artiști necunoscuți", „teatru documentar, acțiuni scenice în care sunt difuzate vocile oamenilor reali" [132].

Determinându-și atitudinea față de tradiția teatrală, regizorii și dramaturgii care își desfășoară activitatea la *Teatr.doc* formulează o serie de opoziții care denotă diferite planuri de demarcare a teatrului clasic de „drama nouă": „tradiție/modernitate, ficțiune/document, pretenție/sinceritate, format mare/format mic, formule tradiționale/noutate și experiment, joc/text, interpretare/imagine pură, metafizică/flux etc." [132]. Creatorii acestei platforme sunt deschiși experimentului și experimentării creative, optând pentru un teatru inovator ei sunt mereu în căutarea noilor formule teatrale.

Un teatru independent, care-și stabilește intern structura organizațională și politica repertorială, nu este subvenționat de stat, astfel grupul respectiv optează pentru spectacole teatrale de forme mici, „formatul mic presupune și cheltuieli financiare minime, iar spectacolele documentare în acest caz constituie un compromis care face posibilă abandonarea unei orientări comerciale în favoarea creativității libere, asigurând astfel dezinteresul economic al agenților și autonomia față de cerințele publicului, pe de o parte, oferind o oportunitate pentru un timp lung și productiv de a face această artă, pe de altă parte" [132].

Tehnica *verbatim* și documentarul ca formă teatrală alternativă nu pot oferi platformei *Teatr.doc* și creatorilor acesteia beneficii economice și financiare garantate. În acest sens, se montează și texte nedocumentare sau chiar unele spectacole *scandaloase*, care atrag publicul larg și care permit teatrului să acumuleze surse financiare simbolice necesare pentru producțiile teatrale avangardiste și pentru achitarea chiriei pentru spațiu.

Compania rusă se identifică cu mișcările teatrale care combat caracterul iluzoriu al teatrului, implicând spectatorul în procesul de creare a spectacolului, invitându-l să fie parte a echipei de creație, proces care a fost observat de Richard Schechner în creația companiilor teatrale independente apărute în anii '70 „ceea ce li se arată spectatorilor este procesul însuşi al dezvoltării spectacolului şi punerii sale în scenă – atelierele care conduc la construirea spectacolului, diversele metode de producţie teatrală, modurile în care publicul este adus şi scos din spaţiul spectacolului şi multe alte proceduri convenţionale, care erau înainte mai mult sau mai puţin ascunse" [36, p. 90]. Prin implicarea spectatorului, *Teatr.doc* promovează o tehnică interactivă de teatru, care provine de la *Teatrul Politic* al lui Erwin Piscator și *Teatrul Epic* promovat de Bertolt Brecht.

Fosta conducătoare a proiectului, E. Gremina, afirma că textele pentru viitorul spectacol sunt alese conform unor criterii: „Suntem interesaţi de dramaturgia nouă. Prioritare sunt piesele cu o poziţie socială activă" [135].

Subiectele expuse pe scena *Teatr.doc*, reflectă situații din viața subculturilor: minoritățile rasiale, etnice, sexuale, migranții, deținuții etc., dar și problemele sociale, politice, economice cu care se confruntă societatea rusă, constituind adevărate manifeste, prin intermediul cărora creatorii își exprimă dezacordul cu privire la realitățile socio-politice. Teatrologul rus S. Bolgova, consideră că *Teatr.doc*, este una dintre „principalele platforme ale dramaturgiei documentare moderne, este un nou tip de teatru în care fiecare spectacol este o acțiune socială." [116].

Piesele create la *Teatr.doc* se află la intersecția dintre societate și artă. *Teatr.doc* a vorbit despre războaiele din Cecenia și Afganistan (*Probleme cu timpul, Scrisorile soldaților*), a discutat soarta femeii în lumea modernă (*Despre mama și despre mine, Frumusețile.Verbatim, Crimele pasiunii*), a demascat corupția din rândul elitei politice, a oferit dreptul la libera exprimare femeilor deținute (*Merele Pământului*), dependenților de droguri, oamenilor cu sindromul Down. Platforma *Teatr.doc* a reflectat asupra imoralității televiziunii moderne și efectelor negative ale mass-mediei asupra conștiinței umane (*Multă hăleală*), a pus la îndoială democrația rusă (*Democracy.doc*). La *Teatr.doc* s-au rezolvat probleme geopolitice, s-a vorbit despre migrație și xenofobie, despre minorităţile din fostele ţări CSI, care muncesc ilegal în Moscova (*Războiul moldovenilor pentru cutia de carton*). Pentru prima dată într-o societate dominată de interdicții și tabuuri *Teatr.doc* vorbește despre masacrul din comunitatea cecenă Beslan (*September.doc*) și despre conflictul islamic - creștin. Anume compania teatrală din Rusia, pentru prima dată, a produs spectacole care-l critică pentru abuz de putere pe președintele Putin. Din cauza pozițiilor acuzatoare adoptate de grupul teatral față de realitățile socio-politice din Rusia, asupra teatrului se exercită o presiune constantă pentru a-l determina să-și suspende activitatea [139].

Teatr.doc este o organizaţie, care şi-a stabilit şi respectă anumite principii de activitate. *Manifestul Teatr.doc*, formulat în 2003 de Ruslan Malikov, Aleksandr Vartanov și Tatiana Kopilova, după o serie de spectacole produse de compania în cauză, demonstrează că scopurile și sarcinile activității platformei *Teatr.doc* sunt „reflectarea conflictelor sociale grave; cercetarea zonelor periferice ale existenţei umane; interesul manifestat pentru temele provocatoare; explorarea tehnicilor novatoare în crearea spectacolului; abordarea temelor interzise, necercetate anterior în teatru; optarea pentru simplitatea şi claritatea exprimării; convingerea că factorul primordial al spectacolului este impactul social produs de acesta; negarea noţiunii de „artă pentru artă"" [119]. Oamenii de teatru din Rusia îi atribuie manifestului valoarea unuia dintre cele mai importante documente ale procesului teatral din anii '2000.

Cât privește estetica spectacolelor produse de *Teatr.doc*, echipa de creație optează pentru utilizarea minimalistă a decorului „sunt excluse decoraţiunile complicate, lipsesc platformele, coloanele şi rampele, se practică interpretarea pe viu a muzicii în cadrul spectacolului, se exclude dansul sau/şi mişcarea plastică cu statut de expresivitate regizorală, se renunță la metafore

regizorale, iar actorii își interpretează propriile vârste, fără machiaj teatral ori costume scenice" [119]. Pe lângă faptul că actorii de la *Teatr.doc* au renunțat la machiaj și interpretează roluri fiind îmbrăcați în hainele de acasă, aceștia au însușit și noi tehnici, cum ar fi „tehnica interviului aprofundat al artistului", considerată a fi invenția companiei *Teatr.doc*. Tehnica presupune ca actorul să asculte și să citească interviul preluat de la respondenții donatori, să însușească discursul personajelor și să reprezinte scenic un erou social doar prin intermediul specificului vorbirii. Profesorul universitar la AMTAP, Vera Mereuță menționează pe bună dreptate că „putem recunoaşte persoana după timbru, după glas, fără să o vedem. Tot vocea, prin inflexiunile ei, trădează starea individului, atât fizică, cât şi psihică (obosit, odihnit, supărat, mulţumit, bolnav, bine dispus etc.)" [25, p. 47]. Actorul în *Teatr.doc* oferă informații ample despre vârsta, statutul social al respondentului prin intermediul specificului vorbirii, iar după spectacol, interpretul poate acorda interviuri în numele eroului pe care l-a întruchipat.

Artiștii de la *Teatr.doc* afirmă că nu creează capodopere, ci evenimente în proces de desfășurare. Pe lângă discuțiile despre spectacole, un exemplu viu al unui astfel de eveniment este *Democracy.doc* de Georg Geno și Nina Belenitskaya (2007), care reprezintă un spectacol interactiv cu publicul în rolurile principale. Producția, care poate fi numită și *work in progress* (proces în desfășurare), a fost moderată de doi psihologi care, împreună cu publicul, au selectat un anumit număr de interpreți din rândul spectatorilor. Fiecare spectator care a urcat pe scenă și-a ales un rol și l-a interpretat. Rolurile s-au schimbat de la un spectacol la altul (*Președintele, Rusia, Terorism, Televiziune, Corupție* ș. a.) nefiind strict fixate. Mai apoi, în fața publicului rămas în sala pentru spectatori s-a prezentat spectacolul despre „relațiile" dintre aceste concepte și eroi. Psihologii au coordonat desfășurarea reprezentației, au intervenit cu provocări, au contribuit la apariția conflictelor și de fiecare dată acest spectacol a fost diferit și unic. Observăm aici că „în loc de un produs finit, avem un proces. În loc de o lucrare finalizată, avem o formă mobilă, schimbătoare. În locul primatului regizorului, mereu există propunerea de a intra într-un dialog, realizată la direct, orice spectator are voce și dreptul la vot" [119].

Formula de creație a companiei ruse corespunde teatrului sau metodei *Devising* (*concepției*), care a început să circule la începutul anilor '60, prin munca companiilor teatrale americane și engleze și în scurt timp a fost preluată de companiile teatrale de avangardă din Europa, inclusiv și de către companiile teatrale independente din România și Republica Moldova. „Companiile care concep în acest fel spectacolele încep cu unul sau mai mulți stimuli, precum o idee, întrebare, temă, poveste, obiect, imagine, lumină, miros, mișcare, loc sau un fragment de text sau muzică. Apoi, folosesc o varietate de metode pentru a dezvolta mai întâi materialul spectacolului și apoi pentru a repeta și a edita acest material într-un eveniment performativ. Metodele de generare a materialului variază, dar pot include exerciții de improvizație, interpretare și jocuri, cercetare și discuții. După ce

a dezvoltat materialul, compania îl selectează, îl structurează, îl editează și îl pune în practică și adesea îl prezintă sub formă de work-in-progress pentru a solicita reacțiile audienței" [1, p. 312]. Metoda *Colaborării* sau *Devising* tinde să cultive talentul scrierii, observației, interpretării și regiei artistice fiecărui membru al echipei.

Dramaturgii care i-au asigurat companiei *Teatr.doc* statutul de teatru documentar de referință în peisajul cultural universal sunt Elena Gremina și Mihail Ugarov, cei care au fondat și au condus teatrul până la ultima zi din viață. Elena Gremina [123] este autoarea mai multor texte montate la *Teatr.doc*, printre care *September.doc* – despre atacul terorist de la Beslan și *Ora optsprezece* – care dezvăluie adevăruri șocante despre moartea avocatului Serghei Magnitsky în închisoarea în care a fost plasat. Aceste spectacole au devenit evenimente publice, au fost traduse în multe limbi și montate scenic la teatrele din Marea Britanie, Statele Unite ale Americii, Franța, fiind nominalizate la festivaluri teatrale importante, printre care și premiul *Masca de aur*.

Alți dramaturgi de referință, piesele cărora au fost montate la *Teatr.doc* sunt Ivan Vîrîpaev [128], autorul textelor *Visele, Orașul unde sunt eu, Oxygen*; Aleksandr Rodionov [114], care a semnat dramaturgia spectacolelor *Cântecele popoarelor Moscovei, Războiul moldovenilor pentru cutia de carton*.

Elena Isaeva [124] este dramaturgul care a scris un număr impunător de piese în tehnica *verbatim*: *Veşnica bucurie, Raiul de caise, Comedia infernală, Două soţii ale lui Paris, Iudif* ș.a. La *Teatr.doc* i-a fost montată piesa *Primul bărbat* (publicată în *Noviy mir*, 2003, nr. 11), care provoacă prin tema incestului. Tematica acestui text are tangenţe cu istoria descrisă de Eve Ensler în *Monologurile vaginului*. Pentru Isaeva aceasta a fost prima experiență de lucru cu metoda *verbatim*. Studiind tematica relațiilor *Mamă şi fiică*, dramaturgul, absolut întâmplător, s-a ciocnit de reversul temei: *Tatăl şi fiica*, iar în cele ce au urmat, tema incestului nu a mai putut fi ocolită. Eroinele piesei *Primul bărbat* de E. Isaeva au o identitate vagă: Prima, A doua şi A treia, spectatorii fiind lipsiţi de alte detalii cu privire la vârsta, statutul lor social etc. Eroinele îşi pronunţă textul pe rând, vorbind despre dramele personale, fără să interacţioneze una cu alta. Astfel, piesa este construită dintr-o mulţime de dialoguri ale personajelor, care se întrerup pe parcurs. Or, „Elena Isaeva folosește formule ale compoziției muzicale și ritmice și, uneori, în aceeași piesă, își permite libertatea de a folosi mai multe criterii de ordonare. Uneori apelează la modele extra-teatrale, ca oratoriul sau cabaretul. Solo-uri combinate, modelul manualului de învățarea limbii străine (ca Narshi în Scufundarea) fac din aceste texte construcții nu dramatice, dar inspirate din alte modele cum ar fi: povestea autobiografică în care se practică inserturi ilustrative de conversații, vise, cuplete satirice" [28, p. 86].

Este remarcabil faptul că la *Teatr.doc* sunt montate nu doar textele autorilor dramatici consacrați sau ale celor care explorează comunități, studiază materiale istorice, științifice,

investighează diverse cazuri în căutarea temelor și subiectelor pentru texte. Unul dintre cele mai impresionante spectacole ale companiei este *Prietenul meu homo*, scris de autoarea în detenție, condamnată pentru crimă, Ecaterina Kovaliova. Teatrologul și criticul de teatru rus Marina Davîdova, remarcă faptul că autoarea Kovaliova, care este izolată într-o colonie cu regim sever, nu este un dramaturg cu experiență, în schimb cunoaște realitățile universului penitenciar descris, iar experiențele pe care le împărtășește captivează publicul chiar dacă nu sunt expuse într-o structură dramatică elaborată: „Ești cucerit nu atât de meșteșugul dramaturgic, cât de autenticitatea celor trăite. Privești și ți-e limpede – exact așa a și fost totul în realitate" [15, p. 46].

Repertoriul actual al teatrului poate fi consultat pe site-ul https://www.teatrdoc.ru/performances/, titlurile spectacolelor denotă faptul că teatrul abordează subiecte actuale, de interes public. În lunile august-septembrie curent, spectatorii au avut ocazia să asiste la spectacolele *150 de motive pentru a nu vă apăra patria* - despre căderea Constantinopolului și 7 strategii de supraviețuire într-o eră a schimbării, regia și dramaturgia producției aparține regretatei Elena Gremina; *24 PLUS* – o discuție a maturilor despre relațiile intime, spectacol creat de Mihail Ugarov și Maxim Kurocikin. *Viitorul.doc* este un spectacol bazat pe monologurile adolescenților din 15 orașe ale lumii, realizat prin intermediul interviului, reflectând problemele personale, convingerile politice și perspectivele de viitor ale tinerei generații (dramaturg Ivan Ugarov). *Adulți doar pe dinafară* este ultimul spectacol creat de Mihail Ugarov interpretat de absolvenții *Anti-școlii* din cadrul platformei *Teatr.doc*, care conține povești despre adulți și despre faptul că adevărata lor vârstă, cea pe care o simt, nu coincide cu cea reflectată în pașaport, din acest motiv oamenii se ciocnesc uneori cu diverse situații bizare și comice. O serie de spectacole despre pandemia *Covid 19* demonstrează faptul că echipa de creație este conectată la realitățile zilei (*Să alegi doar trei, Ciclul din opt spectacole Verbatim, Istoriile pandemiei*). Alte spectacole incluse în repertoriu sunt cele focusate pe anumite grupuri comunitare: *Să ieși din dulap* – spectacol documentar ce reflectă viața, dragostea și căutarea adevărului de către homosexualii ruși; *Clubul alcoolicilor anonimi* - este o discuție despre dependența de alcool redată prin celebrul sistem de douăsprezece etape de tratament împotriva dependenței, spectacolul bazat pe interviuri cu oamenii viața cărora a fost distrusă de alcool; *Lear-Căpușă* - o istorie reală despre felul în care talentul nerevendicat îl distruge pe om și-l conduce spre închisoare, iar comunicarea ulterioară cu textele lui Shakespeare - spre libertate, motiv întâlnit și în spectacolul *Shakespeare pentru Ana*, în regia Luminiței Țâcu, promotoare și creatoare a teatrului documentar din Republica Moldova.

Bibliografie recomandată:

10. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului XX. Ed. Shomit Mitter, Maria Shevtsova. București: UNITEXT, 2010. 363 p. ISBN 978-973-8129-47-4.
11. Lehmann H.-Th. Teatrul postdramatic. București: UNITEXT, 2009. 408 p. ISBN 978-973-8129-44-3.

Teme pentru lucrul individual:

1. Realizați o analiză critică a principiilor estetice promovate de Teatr.doc
2. Comparați strategiile Teatr.doc cu tradițiile teatrului politic (Piscator, Weiss) și argumentați elementele de „inovație”.
3. Formulați o definiție proprie a „deconstrucției estetice” în contextul teatrului documentar contemporan.

3.2. Practici ale teatrului documentar în România și Republica Moldova

Tot mai popular în lume, teatrul documentar a avut o influență deosebită asupra mișcării teatrale românești, implicit, a celei din Republica Moldova, în special, din primele două decenii ale secolului XXI. Istoriile extrase din realitățile socio-politice, relatate de martorii oculari, intercalate cu reportaje, cu discursuri ale oficialităţilor statale, pe de o parte, libertatea de a explora și de a experimenta, care, la rândul ei, reclamă noi metode de lucru, un nou stil și un mod de comunicare inedit, pe de altă parte, nu puteau să nu suscite atenția mai multor tineri de creație, cum ar fi: Mihaela Sîrbu, Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun (România), Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Luminița Țâcu ș.a. (Republica Moldova).

Ca rezultat al investigării fenomenului teatrului documentar din România și Republica Moldova se observă următoarele caracteristici:

În România și Republica Moldova, teatrul documentar este practicat și promovat de către sectorul teatral independent. Teatrul independent câștigă popularitate în întreaga lume. Acest fenomen apare ca o replică adresată teatrelor instituționalizate, care de obicei nu experimentează cu noi forme teatrale și nu provoacă impact asupra spectatorului, nu oferă tinerilor artiști posibilitatea de a se afirma, rămânând, în multe cazuri, legate de tradiție. Animată de această nemulțumire, privind oferta sistemului teatral românesc pentru un tânăr actor, Mihaela Sîrbu afirma: „Cred că statutul de angajat nu te poate satisface. (...). E un sistem greoi, în care într-un teatru se scot circa cinci premiere pe stagiune, la patruzeci de actori angajaţi, care dacă apucă să repete la o piesă. Deci e foarte frustrant pentru un tânăr actor, care ce să facă după ce termină şcoala? Să aştepte să joace anul ăsta un rol mic, poate la anul un rol mare?” [77]. Tinerii regizori, dramaturgi, actori au recurs la o alternativă prin înființarea noilor spații în care experimentează noi formule teatrale, care le asigură independența și libertatea artistică și financiară. Jucat în spații mici, netradiționale, independent de politici culturale, dar și ca finanțare, acest teatru este liber să exploreze și să experimenteze, aducând astfel metode diferite de interpretare și comunicare. Criticul de teatru Theodor-Cristian Popescu remarcă faptul că teatrul independent „experimentează mai mult decât cel de stat: fie alcătuind distribuţii cu actori care nu ar putea fi parteneri în acelaşi spectacol, angajaţi fiind în teatre diferite (cazul practic al cvasitotalităţii producţiilor independente şi una dintre motivaţiile principale pentru mulţi artişti, această dorinţă de a crea un cadru în care se pot

întâlni cu cei cu care doresc realmente să colaboreze), fie propunând texte ce nu ar fi cu uşurinţă acceptate în repertoriile instituţiilor de stat, fie utilizând spaţii de joc „neconvenţionale" (de multe ori prin forţa lucrurilor, neavând acces la infrastructura monopolizată de teatrele de stat), fie propunând formule hibride (teatru – dans – muzică – imagine – film – internet), fie – lucrul poate cel mai important – construind raporturi noi cu publicul vizat" [31, p. 10]. În cadrul platformelor independente *Macaz*, proiectul *DramAcum*, *Teatrul fără frontiere* (România), *Laborator teatral/Foosbook*, *Spălătorie* (Republica Moldova) s-au creat proiecte teatrale specifice teatrului documentar.

Rezidențele internaționale, atelierele și seminarele susținute de companii teatrale europene au favorizat apariția dramei noi în spațiul teatral românesc. La fel ca și în spațiul teatral rusesc cu exemplul celor de la *Teatr.doc*., rezidențele de la *Royal Court Theatre* din Londra au influențat dezvoltarea dramaturgiei noi în spațiul românesc contemporan. Astfel, la sfârșitul anilor '90, dramaturgi români de referință, printre care Alina Nelega, Maria Manolescu, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov (ultimele două fiind exponente ale formulelor documentare în dramaturgie) au beneficiat de programele rezidențiale ale teatrului londonez. Mihai Fusu, promotorul teatrului documentar din R. Moldova, coordonatorul, regizorul, coautorul primului demers teatral documentar - spectacolul *A Șaptea Kafana* (2001) și al altor proiecte de teatru documentar de referință în spațiul cultural local, a realizat stagieri în Franța la *Théâtre de la Jacquerie*, Centrul Naţional Dramatic din Montpellier, Elveţia -Teatrul *Le Grütli* și Școala de teatru *Serge Martin* din Geneva. Nicoleta Esinencu, autoarea textelor create după metoda *verbatim*, puse în scena Teatrului *Spălătorie* din Chișinău a beneficiat de bursele *Academiei Solitude din Stuttgart*, Germania, de cea a *Recollets International accomodation and Exchange Center* din Paris și cea a Teatrului din Bourges, Franța.

Constituirea unui repertoriu orientat spre realitățile socio-politice este un factor specific pentru promotorii teatrului documentar, având misiunea de a propune atenției colective subiecte pe care autoritățile publice le evită. De exemplu, Gianina Cărbunariu, reprezentanta acestui tip de teatru din România, în spectacolul său *For sale/De vânzare* (2014) abordează tematica vânzării de terenuri agricole investitorilor străini. Oltița Cîntec remarcă faptul că „Gianina Cărbunariu, şi în general creatorii de teatru documentar, nu-şi propune să dea sentinţe, să repare situaţii sociale sau să determine un anumit tip de atitudine din partea spectatorilor. Rostul teatrului social, această formă de teatru politic, este să îndrepte atenţia înspre o anumită chestiune, pe care o consideră importantă, prezentând problema respectivă din cât mai multe unghiuri, perspective, fără a lua un tip de atitudine care să îndrepte judecata publicului într-o anumită direcţie" [93].

În această ordine de idei, destul de relevant este volumul *Teatrul politic 2009-2017*, coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, regizori, dramaturgi români, promotori ai teatrului politic

documentar, care creează spectacole ce „documentează deopotrivă realități ale inegalităților sistemice, abuzuri perpetuate și normalizate, violențe și opresiuni îndreptate asupra celor vulnerabili, încălcări flagrante ale unor drepturi fundamentale, dar și potențialul schimbării, imaginarul politic transformator și eliberator” [46, p. 3]. Referindu-se la forma de teatru pe care o promovează, regizorul, dramaturgul și co-fondatorul teatrului *MACAZ* David Schwartz, susținea că promovează un teatru politic care „încearcă să atace frontal problemele sociale și economice și să meargă în analiza profundă a cauzelor și dinamicilor acestor probleme. Un teatru care investighează, cu mijloace performative, istoria recentă și revalorizează poveștile personale, care nu se conformează normelor devenite standard în sfera publică postsocialistă: liberalismul economic, conservatismul cultural, anticomunismul și îmbrățișarea fără rest și fără reținere a valorilor democrației capitaliste de tip occidental” [46, p. 5]. Și Nicoleta Esinencu declară că toate spectacolele produse de teatrul *Spălătorie* sunt politice: „Credem că toată arta este politică, susține autoarea, chiar dacă nu are conștiință politică. Contextul îl face politic. Dacă faceți un spectacol despre flori pe timp de război, aceasta este, de asemenea, o declarație politică” [121].

Realitățile socio-politice sunt abordate și în textele incluse în volumul *Chișinău, 7 aprilie. Teatru document* [11]. Cartea apărută la București, în 2010, incluzând piese de Irina Nechit (*Coridorul morții*), Mihai Fusu (*Podozritelnoe iebalo sau Am ce am eu cu polițiștii*), Dumitru Crudu (*Mâine la aceeași oră*), Constantin Cheianu (*Și cu bunelul ce facem?*), este o dovadă a faptului că fenomenul teatrului documentar a cunoscut o anumită răspândire și în spațiul dintre Prut și Nistru. Autorii acestei cărți abordează teme inspirate din realitatea cotidiană moldovenească și, în special, legate de evenimentele din aprilie, 2009: fraudarea alegerilor parlamentare de către partidul comuniștilor, protestele de amploare ale tinerilor în *Piața Marii Adunări Naționale*, acțiunile violente ale unităților speciale ale poliției asupra manifestanților, torturile, violurile, bătăile tinerilor în comisariatele de poliție, moartea tânărului Valeriu Boboc, înființarea Alianței pentru Integrarea Europeană.

Și dramaturgul Dumitru Crudu a scris o serie de piese documentare printre care *Oameni ai nimănui*, *A șaptea Kafana* (coautori Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu), *Înainte şi după fugă*, în care reflectă problemele social-politice grave cu care se confruntă societatea moldovenească. Autorul basarabean consideră ilustrarea problemelor sociale actuale în scenă ca fiind o necesitate pentru artistul contemporan: „E tema cea mai actuală pe care o pot aborda ca dramaturg, recunoaște scriitorul, văd în ea expresia cea mai radicală a realității în care trăim. A nu vorbi despre ea ar însemna să ignorăm ceea ce se întâmplă astăzi în Republica Moldova. Cheia pentru a înțelege societatea noastră este radiografierea celor mai dramatice crize cu care se confruntă” [81].

Orientarea spre document și documentarea constituie mijloacele importante în crearea textului dramatic. Gianina Cărbunariu, unul dintre cei mai importanţi artişti independenţi din

România, a realizat spectacole ce reflectă realitatea socială a României, spectacole cu care a cunoscut succese în ţară şi în străinătate. Textele create de autoare sunt rezultatele unei ample munci de documentare și cercetare, chiar dacă regizoarea declară în interviuri că nu face teatru documentar. Pentru spectacolele sale autoarea, care-și regizează textele, efectuează documentări, realizează interviuri, studiază și adună material științific-factologic, după care utilizează materialul obţinut în lucrul la improvizaţii cu actorii, scrie scenariul, în baza materialelor și tehnicilor utilizate, când *verbatim*, când ficţionalizate, când realist, când suprarealist, ca răspuns direct la absurdul situaţiilor întâlnite, iar produsul final este un spectacol *docuficţiune*. Referindu-se la rolul și modul de documentare în cazul pieselor, G. Cărbunariu menționa: „Documentarea este un moment foarte important, pentru că atunci apar şi conceptul de spectacol, conceptul de scenografie, mişcare etc. Uneori, înainte de a scrie scenariul, remarcă regizoarea, fac improvizaţii cu actorii, pe baza materialului ales. Pe scurt: spre deosebire de procesul clasic, în care spectacolul se naşte din interpretarea unui text, în cazul acesta, spectacolul se naşte din întâlnirea cu o realitate. Spectacolul însă nu îşi propune să redea o realitate, ci întâlnirea subiectivă, a mea şi a celorlalţi artişti implicaţi, cu această realitate, pe care, uneori, îmi este imposibil să o înţeleg" [74].

Interviurile şi situaţiile pe care le află G. Cărbunariu în procesul documentării nu apar în spectacol în forma lor brută, așa cum au fost auzite din prima sursă, ci sunt prelucrate artistic. A fost inspirată din cazuri reale, extrase din realitatea României în realizarea spectacolelor *X mm din Y km, Stop the Tempo, mady-baby.edu/, Kebab, 20/20,* montat la Târgu Mureş, *Roşia Montană, Tipografic Majuscul, Solitaritate*. În spectacolele ei, termenul de documentar are semnificația dramaturgiei realului: atunci când abordează teme contemporane, metoda ei de lucru se bazează pe documentare *directă* (interviul) și *indirectă* (materiale de presă, dosare penale, anchete, informații secundare etc.).

Roșia Montană - pe linie fizică și pe linie politică (2010), spectacol colectiv, realizat de Gianina Cărbunariu în colaborare cu alți membri ai platformei *dramAcum*, tratează subiectul unei controversate exploatări miniere cu cianuri, utilizând și practica documentării directe, dar și cea indirectă. Două dintre cele mai importante spectacole produse de regizoare după anul 2000 - *X mm din Y km* și *Tipografic Majuscul*, au la bază tema dosarelor de urmărire ale Securității, textul fiind structurat exclusiv din documente reale găsite-n arhive: stenograma din dosarul scriitorului - disident Dorin Tudoran, în primul spectacol și o compilație de 20 de pagini din cele 200 ale dosarului unui minor anchetat după anii '1980 pentru inscripții anticomuniste, în al doilea spectacol. Regizoarea Gianina Cărbunariu ni s-a destăinuit că face documentare pentru spectacolele sale, însă declară că nu face teatru documentar. Tehnica *verbatim* o cunoaște din rezidențele în Anglia, însă nu o practică în toate spectacolele create. Este interesată de subiectele care o ating, nu are un anumit tip de subiect pe care să îl vizeze/caute/prefere. De cele mai multe ori subiectele o aleg pe regizoare.

În anul 2014, Teatrul *SubPământ* realizează un spectacol-document despre istoria comunităţilor muncitoreşti din Valea Jiului, viața minerilor, criza social-economică cu care s-a confruntat populația zonei în perioada post-socialistă după anii ’90. Coordonatorii proiectului, David Schwartz și Mihaela Michailov, împreună cu echipa de creație, au efectuat o amplă muncă de cercetare și documentare, realizând interviuri cu oamenii din zonă, în casele lor sau la locurile de muncă, pătrunzând în minele în care au filmat spațiile, condițiile de muncă ale minerilor. „Cercetarea a avut mai multe direcţii – ateliere, discuţii libere şi interviuri cu mineri, soţii de mineri, cu pensionari şi copii, cu paznici de mină, lideri de sindicat, oameni care trăiesc din furtul de cărbune. *Sub Pământ* este un spectacol-arhivă de poveşti-mărturii ale unor comunităţi pe cale de dispariţie. Spectacolul îşi propune revalorizarea poveştilor, a problemelor şi culturii unor categorii sociale deseori ignorate în teatrul românesc de după 1989: comunităţile muncitoreşti” [92]. Observăm și în acest caz că autorii spectacolului utilizează cele două metode de lucru specifice documentării - *directă*, adică a interviului și cea *indirectă* (documente istorice, articole de presă, dosare etc.) în procesul de creație.

Documentul-bază al spectacolului *Evanghelia după Maria*, după dramaturgia Nicoletei Esinencu, realizat de Teatrul *Spălătorie*, este biblia, „Textele Nicoletei Esinencu se folosesc de cea mai bună propagandă scrisă vreodată - de biblie, pentru a crea propria propagandă care să mobilizeze femeile în lupta împotriva injustiției” [70]. Pentru crearea spectacolului *MOLDOVA INDEPENDENTĂ. ERATĂ,* care redă istoria subiectivă a Republicii Moldova, echipa de creație de la *Spălătorie* constituită din tinerii Ion Borș, Dumitru Stegărescu, Doriana Talmazan, Irina Vacarciuc și regizorul român David Schwartz au lucrat pe parcursul unui an, documentând și adunând materiale diverse, „pe de-o parte, povești personale, interviuri, discuții și investigații în istorii de familie, poezii și cântece cu mesaj socio-politic; pe de altă parte, investigarea surselor istoriei oficiale - manuale școlare, documente publice, arhivele ziarelor, arhive TV și web, portaluri online ale corporațiilor media” [78].

Formula de creație non-ierarhică este specifică companiilor de teatru documentar. Pe afișele spectacolelor produse de Teatrul *Spălătorie*, de obicei figurează numele membrilor echipei de creație în ordinea lor alfabetică. De exemplu spectacolul documentar, realizat în baza interviurilor, *RECVIEM PENTRU EUROPA* se anunță a fi un spectacol creat de Nora Dorogan, Nicoleta Esinencu, Kira Semionov, Doriana Talmazan, Artiom Zavadovsky [88], un alt spectacol bazat pe documentare, care radiografiază sistemul educațional din Republica Moldova – *UNEDUCATED* este creat de Ion Borș, Nora Dorogan, Nicoleta Esinencu, Doriana Talmazan, Irina Vacarciuc [95]. Majoritatea spectacolelor Teatrului *Spălătorie* sunt anunțate drept creații colective, chiar dacă cea care coordonează procesul de creație și se ocupă de dramaturgie este Nicoleta Esinencu.

Spectacolul-arhivă *SubPământ* este coordonat de David Schwartz și Mihaela Michailov, alături de echipa de actori constituită din Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Șerban, Bobo Burlăcianu, Adrian Cristea, Vlad Petri, Ana Colțatu, Ștefania Ferchedău, Cătălin Rulea. Formula de creație non-ierarhică sau metoda de creație în colectiv este specifică platformelor care promovează teatrul documentar, „La nivelul practicii artistice, acest model ar fi reprezentat prin creaţia colectivă, iar la nivelul raporturilor dintre organizaţii, modelul ar fi reprezentat de platforma de colaborare de tip „reţea", un model orizontal, non-ierarhic, bazat pe parteneriat. Acest model porneşte de la premisa că în civilizaţia contemporană relaţiile de autoritate sunt rechestionate, accentul punându-se pe descoperirea unor formule de colaborare care să permită cât mai multor voci (mai ales marginale sau minoritare din orice punct de vedere) să se facă auzite" [31, p. 83].

Tehnica *verbatim* sau *interviul* ca instrument de lucru asupra realizării textului documentar este adoptată de creatorii teatrului documentar din spațiul românesc. Perioada care a urmat după declararea, în 1991, a independenței Republicii Moldova, cu toate problemele ei, a servit drept izvor de inspirație pentru tinerii dramaturgi, adepți și promotori ai teatrului documentar. O multitudine de texte pentru spectacolele documentare care s-au produs în spațiul teatral basarabean au la bază interviul, respectiv au fost scrise după metoda *verbatim*. Unul dintre acestea este *A șaptea Kafana,* produsul Centrului de Arte *Coliseum*. Textul este constituit din monologurile tinerelor nevoite să se prostitueze, interviurile fiind realizate și încorporate în structura textuală de către autorii Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu. Dumitru Crudu descrie amănunțit etapa de lucru asupra textului: „După ce înregistram istoriile pe casete şi le descifram, noi le luam şi le transformam în scene şi în tablouri. Ţin minte că din multe istorii povestite de fete nu am putut păstra decât o propoziţie sau două. Aşa cum păstrasem sintagma - *În Albania pentru prima dată am văzut marea* - dintr-o poveste de câteva pagini. Aceste scene şi tablouri, împreună cu regizorul şi actorii, le transformam în mizanscene. Textul creştea odată cu spectacolul (...). Multe istorii ale fetelor le-am transformat în nişte scene mute în care imaginea era mai importantă decât cuvântul. Au fost şi monologuri pe care le-am păstrat integral, mărturiseşte Dumitru Crudu, aşa cum a fost visul din finalul spectacolului sau lecţiile de prostituţie a fetei din Tiraspol. Lucrând la acest spectacol am cumulat trei funcţii: cea de reporter, de dramaturg şi de regizor." [65]. Faptul că textul *A șaptea Kafana* este scris prin utilizarea tehnicii *verbatim* îl confirmă și teatrologul Angelina Roșca: „remarcăm interviul provocativ, acesta incluzând metoda interogării latente, efectul momentului neaşteptat. Textul este scris în tehnica „verbatim" a teatrului documentar, livrat apoi spectatorilor în formă de monoloage-confesiuni. În primul spectacol, realizat de Coliseum în colaborare cu DDC (Elveţia), istoriile sunt decupate din destăinuirile reale ale tinerelor din Basarabia, exploatate în bordelurile din Balcani" [34, p. 70].

Oameni ai nimanui, text produs scenic la Teatrul *Eugene Ionesco* în 2006 este o altă piesă scrisă de D. Crudu, creată după principiul tehnicii *verbatim*. Dramaturgul „a adunat mărturii ale mai multor basarabeni plecați ilegal la muncă peste hotare, expunându-le într-o manieră artistică și conferindu-le o veritabilă dimensiune tragică" [81].

Înființarea teatrului *Spălătorie* de către Nicoleta Esinencu s-a remarcat anume prin orientarea sa spre document și pe utilizarea interviului sau a tehnicii *verbatim* în crearea textului pentru spectacole. Piesele Nicoletei Esinencu, relevă problemele sociale actuale şi incomode: sistemul de învăţământ, educaţia sexuală, patriotismul ipocrit – toate inspirate din cazuri reale și din realitățile sociale. „Eu scriu teatru social, mă preocupă ceea ce se întâmplă astăzi, ar fi stupid să evit societatea cu personajele şi biografiile lor" [50, p. 128], menționează Nicoleta Esinencu în interviul realizat de Mihail Vakulovski. Astfel, spectacolul *RECVIEM PENTRU EUROPA* produs de *Spălătorie* descrie condițiile abuzive de muncă în cadrul filialelor companiilor europene (Introscop, Draexlmaier, Gebauer & Griller) care-și desfășoară activitatea în Republica Moldova, din perspectiva foștilor angajați. Descriind procesul de elaborare textuală, N. Esinencu mărturisește următoarele: „Au fost făcute studii în domeniu și ele au stat la bază. Actorii au făcut interviuri cu oamenii. Pentru mine, unul din cele mai emoționante momente a fost când ne-am povestit istoriile personale. Fiecare dintre noi are o familie în Moldova, care se descurca în anii '90 mult mai greu. Fiecare știe sau are pe cineva plecat la muncă în străinătate sau care lucrează la o fabrică aici, în Moldova" [69]. În spectacol sunt înserate istorii șocante – destăinuirile tinerei angajate la fabrica de textile care era abuzată sexual de șef, soarta tragică a unui tânăr care a decedat din cauza surmenajului în timpul orelor de muncă– cazuri pe cât de șocante pe-atât de reale, trăite sau povestite de martorii oculari și preluate conform tehnicii *verbatim* de echipa de creație. Un alt spectacol produs de *Spălătorie* în care interviul stă la baza textului este *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot?*, producție care aduce pe scenă oameni reali, actori neprofesioniști, care abordează problema discriminării minorităților sexuale, reflectând atitudinea homofobă și ignoranța societății față de acești oameni.

În contextul teatrului *verbatim* se înscriu și spectacolele autorilor și regizorilor Luminița Țâcu și Mihai Fusu, montate în cadrul platformei independente *Laborator teatral*/*Foosbook*, care, în spațiul nostru se remarcă drept noi forme de teatru, autorii recurgând la texte și stil de comunicare inedite. Spectacolul *Casa M*, unul dintre proiectele laboratorului teatral menționat, abordează problema violenței financiare, sexuale, morale asupra femeilor şi este realizat în baza interviurilor cu victimele identificate în localitățile rurale și în închisoarea de la Rusca, scris în tehnica *verbatim* a teatrului documentar. Pentru realizarea spectacolului-document *Shakespeare pentru Ana,* care corespunde aceleiași formule caracteristice teatrului *verbatim*, Luminița Țâcu, Mihai Fusu și ceilalți membri ai echipei de creație au preluat interviuri de la deţinuţii şi colaboratorii închisorilor pentru femei, pentru bărbaţi şi pentru minori. Spectacolul-document *Corp de copil,* despre exploatarea

sexuală a copiilor și pornografia infantilă în mediul online, este realizat în baza interviurilor efectuate de Mihai Fusu și Luminița Țâcu și a documentelor autentice captate din spațiul online, din discuții și interviuri cu victime și abuzatori, părinți și profesori, psihologi, anchetatori, procurori, avocați, judecători. Luminița Țâcu consideră că angajamentul civic o determină să practice un teatru documentar, ancorat în realitățile socio-politice imediate, declarând că a militat întotdeauna „pentru o artă activă, pentru o artă cu un mesaj civic foarte puternic și, în toate spectacolele pe care le-am creat, mărturisește autoarea, am optat pentru un mesaj cu un impact puternic asupra societății, pentru că întotdeauna am montat, am scris, am cercetat lumea celor care se vor auziți, și nu pot. În toate spectacolele am vorbit despre cei care au trecut prin foamete, despre cei care își trăiesc viețile în închisorile din Republica Moldova, despre femei care au fost violate, despre copii care au fost abuzați" [75].

Creatorii de teatru documentar reproduc crizele sociale și umane și aici devin actuale interogațiiile și ideile retorice cu privire la direcțiile noului teatru expuse de cercetătoarea teatrală Bonnie Maranca: „Unul dintre lucrurile care mă preocupă cel mai mult azi este dacă nu cumva teatrul contemporan a devenit prea interesat de reproducerea crizelor globale ale societății. Cu alte cuvinte, dacă nu a devenit prea jurnalistic – adică pur și simplu plin de compasiune și jale?! La celălalt capăt al spectrului este noul teatru al brutalismului, cu fetișizarea traumei, durerii și violenței, care se joacă cu demonii fiecăruia și cu nevoile biologice – nu numai în monodrame sau performance-uri solo, ci și în noua literatură dramatică. Astăzi avem nevoie de creații ale spiritului care conceptualizează, nu numai documentează comportarea umană, creații care să se refere la probleme publice, nu numai personale și care abordează un discurs poetic și filosofic, nu doar se lamentează, chiar dacă acest lucru vine dintr-o imaginație catastrofică" [24, p. 170].

Bibliografie recomandată:

1. Nelega A. Structuri şi formule de compoziţie ale textului dramatic. Cluj-Napoca: Eikon, 2010. 307 p. ISBN 978-973-757-369-8.
2. Teatrul politic 2009–2017. Coord.: Mihaela Michailov, David Schwartz. Cluj-Napoca: Tact, 2017. 298 p. ISBN 978-606-8437-88-0.
3. Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document. Bucureşti: Fundaţia Culturală „Camil Petrescu"; Cheiron, 2010. 128 p. ISBN 978-606-92268-8-5.

Teme pentru lucrul individual:

1. Identificați cel puțin două spectacole documentare realizate în România/Republica Moldova și analizați temele abordate și metodele de lucru.
2. Formulați o „tipologie" a practicilor teatrului documentar din spațiul românesc (ex. verbatim, teatru comunitar, performance documentar).

3.3. *Rimini Protokoll* – laborator al teatrului documentar performativ

În spațiul teatral al ultimelor două decenii observăm o tendință de explorare a noilor forme și principii de elaborare a spectacolului documentar. Teatrul *postdocumentar,* termen formulat de criticul rus de teatru și film Zara Abdulaeva [56], diferă de teatrul documentar prin faptul că apelează la noi tehnici și noi formule spectaculare. Teatrologul și filologul rus Elena Gordienko remarcă că această tendință se observă în ultimele două decenii în creația unor companii de teatru care transformă spectatorul în elementul de bază al produsului teatral. În creația acestora „documentele și interviurile rămân la baza spectacolelor, dar pe lângă importanța personalității „donatorilor" un loc decisiv în spectacol îi revine publicului, care nu mai este un simplu receptor ci un creator, revenindu-i misiunea de a-și împărtăși experiențele de viață sau de a acționa în anumite circumstanțe propuse de creatori. Publicul devine principalul element al spectacolului teatral. Un astfel de teatru capătă trăsături *Postdocumentare*" [133].

Cea mai importantă companie care abordează un teatru *postdocumentar* este *Rimini Protokoll* [108], creată în anul 2000 de tinerii artişti Helgard Haug, Stefan Kaegi şi Daniel Wetzel, și considerată de critica de specialitate drept fondatoare a unui nou val de teatru documentar.

Creatorii companiei *Rimini Protokoll* s-au cunoscut în perioada când studiau ştiinţa şi performanţa teatrului aplicat la Universitatea Giessen din Germania. Daniel Wetzel a susţinut teza de doctorat pe tema *Fotografia ca act performativ,* în paralel, a organizat spectacole cu pensionari, copii şi vânzători; Helgard Haug era pasionată de piesele documentare şi de teatrul radiofonic – pasiuni şi surse de venit şi pentru jurnalistul Stefan Kaegi. După ce au primit o educaţie teatrală experimentală, cei trei s-au aventurat în crearea și practicarea unui *teatru pur utopic* care presupune reproducerea realității în cel mai direct mod posibil, apelând la mecanismele jurnalismului, abilităţile de a construi o compoziţie dramatică şi tehnologiile audio-video şi multimedia. Echipa nu primeşte subvenţii guvernamentale şi este un teatru independent, fără facilităţi, activând în regim ambulant.

Fondatorii teatrului *Rimini Protokoll* se ocupă de text, regie, designul de sunet şi lumini, scenografie şi imagine video în spectacol, sunt deseori descrişi drept inventatori ai unei noi forme de teatru documentar, practicând un teatru cu artişti care nu sunt actori profesionişti, ci *experţi* sau specialişti din sferele lor specifice de viaţă – profesionişti ai teatrului lumii reale.

Spre deosebire de teatrul clasic, unde actorul profesionist întruchipează personaje fictive, spectacolele companiei *Rimini Protokoll* sunt reprezentate de *experţi* din diverse domenii, care sunt identificați prin anumite proceduri de cercetare, recrutați pentru a împărtăși publicului problemele cu care s-au confruntat, sferele lor de activitate, istoriile care i-au marcat etc. Spectacolele companiei, menționează A. Nelega, constituie „adevărate "protocoale" teatrale, numite astfel pentru că spectacolele lor (impropriu spus) se desfășoară după scheme, reguli, etape și duc la atribuirea de

roluri, asemenea protocoalelor. În viață reală, protocol are, de exemplu, spune Kaegi într-un interviu, cutia neagră a avioanelor, unde se păstrează o documentare a manevrelor piloților, iar nu imagini sau sunete" [26, p. 86]. Împreună cu actorii-*experţi*, echipa de la Rimini Protokoll prezintă spectacole neperformante unui public obişnuit cu perfecţiunea falsă şi iluzorie a teatrului tradiţional. Textele apar ca rezultat al dezvoltării biografiilor, istoriilor, experienţelor de viaţă ale experţilor recrutaţi.

Acest grup explorează viaţa reală la intersecţia dintre artă şi anchete sociale, ficţiune şi cronici de ştiri. Emoţiile şi mesajele lor sunt vii, transpuse din proprie perspectivă, ei nu imită, nu joacă, nu interpretează alte persoane, ci împărtăşesc publicului propriile experienţe. Producţiile lor fac parte din acea dimensiune teatrală despre care Lehman spunea că: „…nu mai vizează integralitatea unei compoziţii teatrale estetice alcătuite din cuvânt, sens, sunet, gest ş.a.m.d., care i se oferă percepţiei ca un construct complet, ci teatrul este acela care îşi acceptă caracterul de fragment şi de parţial. El întoarce spatele criteriului, atâta vreme incontestabil, al unităţii şi sintezei şi se abandonează şansei de a avea încredere în impulsuri, fragmente şi microstructuri particulare de texte, pentru a deveni o nouă specie de practică" [23, p. 69].

Spectacole multimedia marca *Rimini Protocoll.* Creatorii de la Rimini Protokoll sunt cunoscuți în Europa pentru producţiile neconvenționale şi, la prima vedere, lipsite de teatralitate. De exemplu, spectacolul multimedia *Situaţia camerelor* (*Situations rooms*) [110], adună douăzeci de persoane, cărora le sunt împărţite căşti cu iPad-uri şi sunt lăsate să se deplaseze în timp real printr-o clădire ca un labirint format din camere, coridoare, scări şi curţi, construit de scenograful Dominic Huber. În căşti se aud monologurile experţilor selectaţi din întreaga lume de grupul *Rimini Protokoll*, ale căror biografii sunt marcate de arme. Unii le produc, alţii le vând, alţii riscă în orice moment să-şi piardă viaţa din cauza lor. Protagoniştii-spectatori se identifică cu persoanele care-şi relatează experienţele, navigând prin centre de operare, săli de conferinţe, spitale. „Performance-ul reprezintă o impresionantă realizare ce ţine de domeniul tehnologiei spectaculare. Imaginile de pe ecran se suprapun cu cele din camerele şi spaţiile reale, iar acţiunile scenice le susţin pe cele filmate şi proiectate" [111]. Filmul video, montat de Chris Kondekom, are funcţie de navigator şi dictează traseul ce urmează să fie parcurs de spectator: uşile pentru intrare şi ieşire, spaţii în care poţi să te aşezi sau te poţi culca în cazul în care te pomeneşti rănit şi sângerezi. Poţi să te identifici cu un medic fără frontiere din Sierra Leone, după un timp, poţi deveni un foto-jurnalist sau un militar minor, un refugiat, un pilot al unui elicopter indian, un luptător cu teroriştii pakistanezi. Ultimul vorbeşte despre activitatea sa ca despre una obişnuită şi ordinară care necesită duritate şi precizie: „ Dacă încerc să meditez şi să mă gândesc că poate acest om nu este vinovat ori poate că în rezultatul acţiunilor mele, pot muri femei şi copii, atunci nu voi putea lupta, nu voi extirpa niciodată terorismul" [96]. Fiecare ușă pe care o deschide spectatorul îl transfigurează în spații diferite: într-

un birou din Berlin, unde persoane influente testează la masa de negocieri modelul nou al unui tanc, o altă uşă conduce spre un cimitir din Mexic, unde se odihnesc pe vecie şi agresorii, şi victimele acestora, după care simţi căldura insuportabilă din camera chirurgului, mirosul de borş pe care femeia rusă numai ce l-a gătit, greutatea mantalei antiglonţ – la toate acestea reacţionezi mai mult cu corpul, pentru că ochii sunt aţintiţi asupra ecranului – trebuie să urmezi instrucţiunile. Te simţi în pielea celuia care acţionează conform scenariului și care împuşcă fără să se gândească, fiindcă vede viaţa numai prin ochiul de ţintire al unei arme, exact cum spectatorii o văd în acest spectacol – prin intermediul iPad-ului.

Ciclul de spectacole *urbane.* În cadrul programului Festivalului de Teatru de la Avignon (2013), creatorii de la *Rimini Protokoll* au propus publicului spectacolul *Remote Avignon,* care face parte dintr-un proiect amplu, în serie, dedicat diferitor oraşe, fiind prezentat anterior la Berlin, Lisabona şi Hanovra. Producţia reprezintă în sine un tur al oraşului, doar că, în loc de monumente arhitecturale, sunt prezentate supermarket-uri, străzi, parcări subterane şi alte elemente ale vieţii cotidiene.

Performance-ul începe în cimitir – ultimul drum sau locuinţa de veci a omului. Fiecare participant are cheia proprie a oraşului: căşti, în care vocea unei femei le propune să-şi aleagă, după preferinţe, piatra funerară care va fi instalată pe mormântul fiecăruia. Vocea artificială care vine din căşti invită participanţii să parcurgă oraşul în ritm de dans sau să organizeze diverse manifestări în mijlocul drumului, blocând traficul rutier. Ciclul de spectacole „urbane” tratează tema relaţiilor dintre oraş şi organismul uman.

Pe data de 15 august 2019, autoarea suportului de curs a avut ocazia să testeze o experiență teatrală inedită în calitate de performer și spectator al proiectului *Remote Chișinău* – producția echipei de la *Rimini Protokoll*. Proiectul a fost adus la Chișinău de către echipa Centrului de Proiecte Culturale *Arta Azi* (organizație non-profit, cu profil cultural, fondată în anul 2015) și *Sava Cebotari Theatre Company*, în parteneriat cu Centrul Cultural German *Akzente* din Chișinău, Institutul *Goethe* România, Agenția Elvețiană pentru Dezvoltare și Cooperare, Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, Direcția Cultură a Municipiului Chișinău. Echipa organizatorică și de creație de la Chișinău a fost constituită din absolvenții catedrei *Studii teatrale* a AMTAP, tinerele critici de teatru Oxana Buga și Rusanda Curcă, regizorul Sava Cebotari și dramaturga Inna Cebotari. Spectacolul a avut forma unei promenade care a început la *Cimitirul Catolic* de pe strada *Valea Trandafirilor* și a finalizat pe acoperișul Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* din Chișinău.

Spectacolul a întrunit un număr de cincizeci de spectatori, care nu se cunoșteau între ei, cărora organizatorii le-au oferit căști și prin intermediul acestora au fost ghidați de voci artificiale. Spectatorii au pornit într-o călătorie pe străzile orașului, făcând popasuri la Spitalul Clinic

Municipal Nr. 1, urmat de centrul Comercial *MallDova,* Catedrala Mitropolitană Ortodoxă *Naşterea Domnului*, Filarmonica Națională. Funcția spectatorului a fost de a urma instrucțiunile vocilor artificiale auzite în căști și de a trăi multitudinea de senzații provocate de *performance*-ul teatral. Spectatorii nu interacționează între ei, nu interacționează cu lumea din jur, nu aud sunetele străzilor, fiind preocupați doar de indicațiile vocilor din căști, ascultând istoriile, delectându-se cu muzica provenită din căști. Pe durata promenadei, spectatorii au avut senzația că întreg orașul e complice al acțiunii: lucrătorii din spital au lăsat participanții să intre în instituție, troleibuzul care i-a transportat de la Mănăstirea *Ciuflea* spre centrul orașului, a venit la timp, iar taxatoarea i-a lăsat să intre în troleibuz pe cei cincizeci de participanți ai proiectului, fără să perceapă vreo taxă de călătorie. Ușile catedralei s-au deschis înaintea spectatorilor-actanți, la fel și cele ale filarmonicii. De fapt, toate detaliile au fost luate în calcul și asigurate de organizatorii proiectului, care au lucrat o perioadă de timp la preproducția evenimentului.

Multiple voci teatrale, după ce au participat la spectacolul *Remote Chișinău* au reacționat pe rețelele de socializare ori pe paginile platformelor din spațiul online. Astfel, criticul de teatru și scriitoarea Larisa Turea afirmă că promenada *Remote Chișinău* este o „ experiență teatrală inedită unde fiecare e ascultător-spectator, dar și actor în același timp; orașul devine scenă, pe o pistă sonoră comună reacționăm în mod diferit chestionând relația cu moartea, eternitatea și clipa, relația între oameni și mașini: două ore din viața noastră și două voci, feminină și masculină, deopotrivă artificiale, ca cele din navigatoarele GPS, ne teleghidează pornind de la cimitirul catolic din *Valea Trandafirilor*, pentru a afla ceva despre oraș, despre sine și despre cei din preajmă" [85]. Jurnalistul Marin Basarab a comparat spectacolul cu o experiență existențialistă „un joc de-a simulacrul și simulația, o depășire a iluziilor realității sau o înlocuire a realității cu iluzia; o evadare din zona de confort personal; o depășire a spațiului intim și a trecerii timpului; un experiment cu instinctele sociale și cele individuale; o demonstrație subtilă a ideii de grup, turmă, societate, un joc de-a viața și de-a moartea; o viziune futuristă a condiției umane; un imperativ categoric dictat de inteligența artificială în rolul Demiurgului… " [85].

Un alt proiect de succes din seria spectacolelor *urbane* cu scene de masă este *Stadiul de 100% (100% X* (*City*)) – o statistică reală a populației urbane, spectacol care poate fi adaptat în funcție de orașul în care se prezintă. O sută de oameni pe scenă reprezintă un eșantion statistic al populației unui oraș. Participanții sunt selectați în funcție de sex, vârstă, naționalitate, componența familiei, viza de reședință și alte criterii, după formula: 1 persoană pe scenă = 1% din populație. Participanții spectacolului vorbesc despre ei înșiși și despre modul lor de viață. Prin intermediul votului își exprimă opinia cu privire la problemele actuale, simpatizanții politici. Spectacolul este însoțit de proiecții video și de recitaluri muzicale. Pentru prima dată, o sută de orășeni au ieșit pe scena teatrală în proiectul *100% Berlin* (2008) [104]. Ulterior, ideea de 100% din oraș a fost realizată în

toată lumea, inclusiv în oraşele Londra, Viena, Köln, Copenhaga, Amsterdam, Paris, Marsilia, Tokyo, Philadelphia, Montreal, Melbourne, Plovdiv. De fiecare dată spectacolul este creat din nou, în baza specificului oraşului.

În cadrul Festivalului internaţional de artă *Platonov,* care s-a desfăşurat în anul 2018 (6-17 iunie) creatorii de la *Rimini Protokoll* au reprezentat spectacolul *100% Voronej* [105], implicând un număr de o sută de locuitori ai orașului, din sfere diverse de activitate (pedagogi, juriști, politicieni, pensionari, femei casnice), provocându-i să-și exprime atitudinile și opiniile vis-à-vis de situația socio-politică a urbei din care fac parte.

Performance-uri documentare despre istorie, politică, economie. Performance-ul documentar realizat de Stefan Kaegi, *Grunt of Kazahstan (Proba de sol din Kazahstan)* face parte din seria producţiilor care estompează graniţele dintre viaţă şi artă, abordând cu o puternică încărcătură emoţională problema emigrării în Germania. La realizarea acestui spectacol au participat reprezentanţi de diverse profesiuni, vârste şi naţionalităţi, viaţa cărora a fost marcată de industria petrolieră din Kazahstan. *Proba de sol din Kazahstan* descrie soarta germanilor etnici din Kazahstan, care s-au întors în patria germană la începutul anilor ’90, cazaci care au revenit în ţară cu speranţa de a trăi o viaţă mai bună, precum şi germani, care lucrează în industria petrolieră, plecaţi la muncă în republica din Asia Centrală. Spectacolul are o scenografie ingenioasă, utilizează din abundenţă limbajul multimedia şi cucereşte publicul prin faptul că pe scenă nu acţionează actori, ci eroii poveştilor descrise: „o femeie din Kazahstan, care, în îndepărtata copilărie sovietică, visa să devină astronaut, un bătrân german, vorbitor de limbă rusă din Ucraina, care a transportat toată viaţa petrol în Kazahstan, o tânără tadjikă, părinţii căreia au fugit de sărăcie în Germania. Toate personajele îşi povestesc istoriile de viaţă, însoţite de imagini video reale” [105]. Pe un perete vedem o hartă, iar publicului spectator îi sunt demonstrate fostele republici sovietice, în special, Kazahstanul. În proiecţia video, adevăraţii colaboratori ai muzeelor transmit salutări eroilor spectacolului, cazacii autentici le adresează întrebări, le vorbesc despre problemele lor şi despre situaţia economică şi social-politică din ţară, bunicii unuia dintre eroii din scenă, care nu şi-au văzut nepotul o perioadă îndelungată de timp, îi cântă acestuia cântece populare. Spectacolul abordează o multitudine de tematici: cel de-al Doilea Război Mondial, fascismul, birocraţia, societatea, migraţia, cu descrieri spectaculoase ale capitalei Kazahstanului, Astana. Valoarea principală a acestei producţii este autenticitatea şi veridicitatea faptelor. Atât proiecţia video cât şi cadrul scenic prezintă oameni reali care au fugit de sărăcie şi de mizerie, oameni care astăzi sunt prosperi şi asiguraţi din punct de vedere financiar, însă trăiesc cu nostalgia timpurilor trecute, simţindu-se lipsiţi de identitate, patrie şi casă.

O altă producţie catalogată drept *teatru de experţi* este spectacolul care descrie istoriile oamenilor marcaţi de ideologa comunistă din Germania de Est – *Capital: Karl Marx, Volumul 1*

[101]. În faţa unui perete imens cu rafturi pline de scrierile lui Karl Marx şi alte atribute dedicate economistului şi sociologului influent, se întâlnesc și discută cartea lui Marx: ultimul director al Institutului de Istorie a Economiei în Republica Democrată Germană, care a predat materialismul dialectic, unul dintre fondatorii Ligii Comuniste a Germaniei de Vest, un regizor de film, disident din fosta Uniune Sovietică, precum şi un nevăzător care a citit *Capitalul* lui Marx cu ajutorul unui font pentru orbi, o translatoare de limbă rusă şi un biograf al aventurierului Jurgen Harksen (economist german condamnat pentru fraude financiare). În cadrul spectacolului, care se desfășoară într-un spațiu scenic convențional, cu luminile aprinse în spațiul pentru spectatori „se proiectează filmulețe din perioada proletcultistă, apoi din Germania comunistă, se lucrează atent cu memoria spectatorului, iar la sfârșit spectatorii sunt rugați să utilizeze cartea, să caute citate în ea, să participe la spectacol" [28, p. 87]. Într-o manieră distractivă şi chiar amuzantă, cu bancuri, scene jucăuşe scurte, cu vizionări de fragmente din filmele clasice germane şi muzica discurilor vechi de vinil, „personajele transmit din proprie perspectivă, ideile cărţii care a fost publicată pentru prima dată în 1867. *Capital: Karl Marx, Volumul 1* este o acţiune teatrală absolut anarhistă în raport cu toate legile teatrului şi ale percepţiei teatrale, autorii proiectului n-au ascuns acest detaliu, avertizând sincer publicul că nu au intenţionat să transforme poveşti biografice personale într-un text teatral" [100]. Scopul proiectului, care durează două ore, constă în investigarea influenţei textului asupra realităţii, conţinând scurte istorii spuse din numele unor oameni născuţi în diferite timpuri, în diferite ţări şi în diferite sisteme politice, ilustrând cu exemple proprii, citatele din *Capital*, pe fundalul vechilor hituri germane.

În *Business Angels of Lagos* reprezentanţii companiilor nigeriene vorbesc despre modalităţile prin care afacerile pot supravieţui într-un oraş cu o creştere economică rapidă, bogat în materii prime, printre care şi ţiţeiul, însă în care corupţia este un fenomen firesc, în plină dezvoltare şi expansiune. Oraşul din sud-vestul Nigeriei, Lagos, este unul dintre cele mai dens populate de pe întreg continentul (cu o populaţie de aproximativ 8 milioane) şi cu o expansiune destul de rapidă. Cu toate acestea, în oraş prosperă corupţia, ţara fiind una dintre cele mai periculoase zone pentru dezvoltarea afacerilor din lume, iar investitorii europeni ezită să iniţieze colaborări şi investiţii în această regiune. Spectacolul este captivant pentru cei „interesaţi de afaceri, de parteneriat internaţional, de explorarea pieţii noi, de reflectarea strategiilor de piaţă în faţa publicului european" [97], reunind aproximativ patruzeci de oameni de afaceri, bărbaţi şi femei, în jurul unei mese, într-un pavilion uriaş din oraşul Lagos. Zece persoane povestesc despre dezvoltarea afacerilor în Lagos, printre care – un bancher de investiţii, un preot, un producător de încălţăminte, un specialist în resurse umane, un agent imobiliar şi un specialist în ţesuturi. Fiecare personaj are la dispoziţie un spaţiu propriu şi un translator, prin intermediul căruia redă domeniul său de activitate, îşi împarte experienţele şi cunoştinţele despre subiectul tratat. Din distribuţie fac parte oameni de afaceri

nigerieni, care interacţionează cu omologii lor europeni din medii de activitate diverse: artă, dealer auto, afaceri cu petrol, importul de peşti tropicali, modă, educaţie, reprezentanţi ce activează în departamente anticorupţie. În faţa spectatorilor acţionează oameni reali care-şi descriu proiectele de afaceri, succesele şi înfrângerile și vor să convingă investitorii prin spiritul antreprenorial, creativitate şi curaj. Istoriile nu au nici o umbră de teatralitate, textul este real, vorbirea uzuală, iar producţia arată spectaculos şi teatral. Acest efect ciudat atinge punctul culminant atunci când introduci în Google numele şi prenumele participanţilor şi găseşti acolo continuarea istoriei, observi traseul ei de pe scenă – înapoi în viaţa reală.

Spectacole cu nuanțe poetice produse de *Rimini Protokoll.* Ca şi în proiectele anterioare, în spectacolul *Blaiberg und Sweetheart19,* creatorii de la *Rimini Protokoll* se bazează pe confesiunile *experţilor*. Pe scenă se întâlnesc șase *experți ai inimii*, persoane care au supravieţuit transplantului de inimă şi care-şi caută dragostea prin intermediul site-urilor de socializare, astfel problemele inimii, în sensul real şi figurativ, constituie subiectul spectacolului. Personajele Blayberg, pacient un alb african, care, în anul 1967, a primit inima unui bărbat de culoare, Heidi, căruia i s-a făcut un transplant de inimă, Nick, organizatorul întrunirilor romantice pentru oamenii care-şi caută perechea, ne arată care sunt limitele dintre dragoste şi moarte.

Monica-Olivia Grecea, regizorul român care a cercetat subiectul *Teatrului Devised* în teza sa de doctorat (termen discutat anterior în lucrare), afirmă că cei de la *Rimini Protokoll* sunt preocupați de chestionarea „elementelor definitorii ale teatralului şi (re)inventează formule spectaculare fără să crediteze sursele de origine ale acestora, în spiritul post- şi postpostmodern pe care îl celebrează. Conectate la inovaţiile tehnologice de ultimă oră, ei preferă să se concentreze pe experienţa pe care o creează pentru spectatori, dar şi pe cea creată pentru sau oferită performerilor” [71, p. 13].

Unul dintre cele mai interesante proiecte ale trupei *Rimini Protokoll* este spectacolul ce tratează tema morţii – *Moştenire. Camere fără oameni* [103]. Înainte de a începe reprezentaţia teatrală, proiecţia video ne prezintă procesul de dezmembrare al unui apartament vechi, distrugerea anturajului casnic, care aparţinea cuiva. În continuare, vedem opt camere mici, care pot fi vizitate într-o succesiune haotică. Fiecare dintre camere păstrează povestea unei vieţi umane, oameni de diferite naționalități, elveţieni, francezi, germani, turci care îşi trăiau ultimele zile în timpul înregistrării imaginilor foto-video și care nu mai sunt în viață în momentul în care lucrurile și amintirile lor sunt explorate de către spectatori.

Camera fiecărui exponent, obiectele care i-au aparţinut şi pe care le-a lăsat în ultimele clipe din viaţă pentru proiectul teatral drept amintire, exprimă stilul de viaţă, personalitatea, convingerile şi condiția existențială. Lucrurile pot fi atinse, publicul poate interacţiona cu ele. Astfel, publicul cunoaște și interacționează cu opt destine umane, opt istorii ce descriu marginea prăpastiei dintre viaţă şi moarte, opt destine înscenate sau, mai degrabă, instalate, asamblate în genul *performance-*

ului audio-vizual, în spatele unor uşi închise. Intrarea în aceste mici încăperi se face printr-o sala ovală, pe plafonul căreia vedem harta terestră cu lumini, care se aprind şi se sting (simulare a statisticii deceselor umane).

Camerele pot găzdui de la doi până la șase spectatori. În fiecare dintre ele, puteţi petrece opt minute – în unele camere acest timp durează o veşnicie, în altele timpul zboară instantaneu. Spre deosebire de alte proiecte, marca *Rimini Protokoll,* aici nu apar oamenii sau *experţii,* ci vocile lor înregistrate, imaginile video care-i prezintă, fotografiile şi obiectele care le aparţin... sau le-au aparţinut.

Criticul de film și teatrologul rus O. Zintzov descrie detaliat una dintre camerele care abundă de lucrurile și amintirile unui cuplu care a trăit împreună 26 de ani și au decis să moară într-o zi. Bătrânii au realizat un interviu cu creatorii de la Rimini Protokoll, acceptând ca acesta să fie difuzat în timpul reprezentației „*Dacă ascultaţi această înregistrare – înseamnă că am plecat din această lume* – vocile celor doi bătrâni întâmpină vizitatorii în camera în care vedem lucrurile lor: masa, scaunele, veioza. Au hotărât să moară împreună într-o clinică elveţiană, prin eutanasie („data morții încă n-a fost stabilită”) și ne vorbesc despre cum şi-au trăit viaţa, cum au muncit, ce au câştigat şi ce moştenire au lăsat copiilor. Vorbesc despre moştenirea lor mentală, cum au trecut prin socialismul naţional şi transmit recomandări oamenilor viitorului: *Să credeţi mai puţin în basme*” [127].

În camera franţuzoaicei Nadine Gross vedem trei rânduri a câte trei scaune pentru spectatori în faţa unei mici scene. Nadine a fost o bătrână care a visat să ajungă actriţă, dar a devenit secretară la compania BMW. Teatrul îi oferă ocazia de a deveni actriţă după moarte. Cortina se deschide, pe o scenă mică vedem un scaun pe care stă puloverul ce i-a aparţinut doamnei, auzim un cântec interpretat de eroina care la momentul desfășurării evenimentului este în neființă. Chinuită de scleroză multiplă, Nadine a hotărât să-şi întrerupă viaţa la o clinică din Basel, motivând că acest lucru în Franţa este interzis, oamenii fiind obligați să sufere.

Ultima încăpere imită o cameră de rugăciune în moschee. O încăpere confortabilă, cu ventilator, ceas pe perete, covoare pe podea, delicii turceşti într-o farfurie, iar pe ecranul televizorului un bărbat turc ne demonstrează cum se pregăteşte pentru moarte: măsoară cearşaful pentru morţi şi sicriul în care corpul său va fi transportat în Turcia. A decis să fie înmormântat în Turcia, fiindcă acolo „pe oameni îi îngroapă gratuit, iar în Elveţia moartea costă foarte mulţi bani”. Gelal, la vârsta de 65 de ani, nu înţelege de ce moartea e atât de scumpă: „La urma urmei, ce-i trebuie unui om după moarte? Numai pământul” [127]. Spectacolul *Moştenire. Camere fără oameni*. descrie opt poveşti ale unor oameni nobili, care acceptă moartea cu demnitate, cu reconciliere, fără supărări, fără frenezie, fără dezacorduri şi revolte în faţa destinului. Aceşti oameni au învins frica şi ne transmit nişte mesaje, ne îndeamnă să trăim frumos, să lăsăm ceva omenirii după noi şi să avem curaj.

O mare parte a proiectelor *Rimini Protokoll* nu pot fi clasificate. Ele conduc publicul ori la o reuniune anuală a acţionarilor (situaţie când spectacolul de teatru există de la sine – *Adunarea anuală a acţionarilor*), sau pe un turn de observare (*sonda Hanovra*), apoi îl plasează într-o remorcă şi-l transportă cu camionul pe ruta de cursă lungă pe care o efectuează zilnic un şofer (*Cargo Sofia-X*) – şi le propune spectatorilor doar să urmărească traseul.

Ei adună un număr de 600 de spectatori, oferindu-le fiecăruia rolul unui reprezentant al unui stat din lume – de la SUA la Cambodgia – şi toată audienţa se implică în rezolvarea problemei încălzirii globale (*Conferinţa privind schimbările climatice*); iar în fostul sediu al Parlamentului regizorii invită activiştii politici și alegătorii să distribuie între ei funcţiile celor pe care i-au votat şi în regimul timpului real să facă o şedinţă la Bundestag (*Germania 2*).

Limbajul teatral radical, extrem de speculativ şi avangardist în spectacolele colectivului german, devine popular şi familiar pentru miile de spectatori pe care i-au cucerit. La momentul actual, cei trei autori nu au o idee despre câte dintre proiectele lor sunt prezentate simultan pe planetă; deşi teatrul în sine activează într-un birou modest din Berlin. E destul de complicată realizarea unei evaluări a gamei de producţii marca *Rimini Protokoll*: au în jur de o sută de spectacole şi continuă să lucreze într-un tempou productiv, realizând producţii teatrale inovative şi experimentale.

Există câteva metode în crearea teatrului documentar. Metoda *verbatim* care preia istoria reală a personajului prin intermediul interviului, iar actorul redă cu fidelitate povestea *donatorului*, testăm un model de teatru documentar în care realitatea este îmbinată cu ficţiunea (docuficțiune) şi, un alt tip de teatru documentar pe care-l fac cei de la *Rimini Protokoll* - *teatrul experţilor* – experţi ai vieţii de zi cu zi, puşi într-un context dramatic, interpretându-şi propriile biografii. Realitatea în astfel de producții nu este descrisă ori dramatizată, este importată pe scenă şi, paradoxal, această realitate abundă adesea de nuanţe poetice. Dacă dramele, problemele, istoriile de viaţă ar fi redate de actorii profesionişti, şi nu de oamenii care le-au trăit sau se confruntă zi de zi cu acestea, probabil, nu am fi atinşi de aceste probleme. Producţiile marca *Rimini Protokoll* ne fac să uităm că urmărim spectacole de teatru, ele au dizolvat graniţele dintre artă şi viaţă.

Bibliografie recomandată:

12. Allain P., Harvie J. Ghidul Routledge de teatru și performance. București: Nemira, 2012. 488 p. ISBN 978-606-579-423-8.
13. Davidova M. Sfârșitul unei epoci teatrale. București: Nemira&Co, 2006. 388 p. ISBN (10) 973-569-854-4.
14. Marranca B. Ecologii teatrale. Timișoara: ARPAS, 2012, p. 170.
15. Schechner R. Performance: Introducere și teorie. Bucureşti: UNITEXT, 2009. 304 p. ISBN 978-973-88129-45-0.

Teme pentru lucrul individual:

1. Analizați metodele Rimini Protokoll (implicarea non-actorilor, tehnologia, participarea publicului) și discutați în ce sens ele reprezintă o „inovație" în teatrul documentar.
2. Comparați un spectacol Rimini Protokoll cu unul clasic documentar (ex. Weiss) și evidențiați diferențele de abordare.
3. Formulați o reflecție personală: în ce măsură „teatrul performativ documentar" redefinește rolul spectatorului?

CONCLUZII

1. Spre deosebire de alte forme de teatru, în special de cel aristotelic, în care realitatea este transfigurată artistic, iar spectatorul trăiește starea de catharsis, teatrul documentar se remarcă prin reproducerea fidelă, exactă a realului, având la bază investigația, cercetarea și reflectarea: a) documentelor de arhivă, actelor legislative, rapoartelor, stenogramelor proceselor de judecată, proceselor verbale înregistrate la diverse acțiuni, întruniri, congrese etc.; b) biografiilor; c) mărturiilor, interviurilor preluate de la respondenții-donatori și transpuse într-o formulă neprelucrată artistic; prin implicarea fenomenului deteatralizării ca demers regizoral; prin orientarea socio-politică a demersului.

2. Dacă în teatrul clasic sunt clar stabilite funcţiile fiecărui creator (dramaturgul scrie piesa, regizorul o montează, actorul interpretează rolul ș.a.), în teatrul documentar este implicată întreaga echipă în procesul de creație, adoptându-se formula de creație colectivă, non-ierarhică, totodată și spectatorul are mai multe funcții: observator, participant, actor, critic ș.a.

3. Tradițiile teatrului documentar încep cu forma teatrului epic, inițiată de Bertolt Brecht. Obiectivele teatrului documentar sunt de a investiga, demasca și denunța crizele sociale, de a determina spectatorul să ia atitudine față de realitatea imediată și de a schimba starea de lucruri din societate; de a demonstra materialele la care publicul nu are acces și de a deconspira cauzele și condițiile declanșatoare anumitor crize globale.

4. Având la bază exclusiv documentul, interviul sau constituindu-se din ficțiune și document, spectacolele genului pot fi clasificate în: a) producții teatrale documentare de orientare politică, ai căror deschizători de drumuri sunt Erwin Piscator, Peter Weiss (anii '20, '60, sec. XX); b) *verbatim*, o nouă direcție a teatrului documentar apărută în anii '80 ai sec. XX, în care interviul stă la baza dramei, cei mai reprezentativi creatori de drame *verbatim* fiind Anna Deavere-Smith, Eve Ensler; c) teatrul *postdocumentar* promovat de companiile *The National Theatre of the Deaf*, *Rimini Protocoll* ș.a.

5. Teatrul documentar renunță la spațiul teatral tradițional, obține acces la fabrici și terenuri de sport, școli și săli de ședințe. Teatrul documentar este creat în grup, fără ierarhii, având scopuri precise politice și sociologice. Teatrul documentar nu este posibil fără activitatea de documentare și cercetare științifică.

6. Izvoarele teatrului documentar le găsim în dramele istorice. Naturalismul a fost precursorul spectacolului documentar. Erwin Piscator realizează primul spectacol documentar *În ciuda tuturor piedicilor!* ce reprezintă o compilație de discursuri autentice, articole de presă, filme și fotografii de război, stenograme ale proceselor verbale ale Reichstagului. Teoriile și tehnicile de lucru promovate de Piscator printre care creația colectivă, implicarea actorilor amatori în spectacol, abordarea subiectelor și temelor politice, principiile de asamblare și editare a documentelor în construcția dramatică și spectaculară, se regăsesc în teatrul documentar modern.

7. Teatrul promovat de Peter Weiss este considerat clasic pentru genul documentar. Investigația și documentarea sunt principalele metode de elaborare a dramaturgiei lui Weiss. Forma pe care o conferă dramaturgul german textului documentar este cea de tribunal. Documentele utilizate de Weiss în crearea textului *Investigarea* sunt procesele verbale de la Frankfurt (1963-1965), articolele lui Bernd Naumann despre proces, mărturiile supraviețuitorilor de la Auschwitz, înserate în text fără o prelucrare artistică.

8. Companiile americane de teatru experimental conferă teatrului formula acțiunilor și protestelor împotriva nedreptăților sociale, discriminărilor rasiale, conflictelor militare. Grupurile teatrale conduse de Peter Schumann (*Bread and Puppet*), Moises Kaufman (*Tectonic Theater Project*), Julian Beck și Judith Malina (*The Living Theatre*), Elizabeth LeCompte (*Wooster Group*), pregătesc terenul pentru apariția *verbatim*-ului - noua formă de teatru documentar apărută în anii ’80.

9. Noua direcție a teatrului documentar *verbatim* presupune elaborarea textului în baza interviului preluat de la respondenții care au tangențe cu tematica abordată de autor. Cea mai reprezentativă piesă a teatrului *verbatim* este *Monologurile vaginului* scrisă Eve Ensler.

10. În ultimele două decenii teatrul documentar ia amploare, apelând la noi tehnici și noi formule spectaculare. În diverse spații geografice, fenomenul teatrului documentar are caracteristici și forme de expresie diferite, factorul comun al spectacologiei companiilor menționate în lucrare îl constituie interdependența dintre teatru și realitățile social-politice.

11. În Rusia, teatrul documentar este practicat și promovat de proiectul colectiv, independent, *Teatr.doc*. În spațiul teatral românesc, fenomenul teatrului documentar este promovat de sectorul teatral independent (reprezentanți: Mihaela Sîrbu, Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun (România), Nicoleta Esinencu, Luminița Țâcu, Mihai Fusu, Dumitru Crudu ș.a. (Republica Moldova)).

12. Teatrului documentar din spațiul rusesc și cel produs de creatorii din spațiul românesc îi sunt comune următoarele caracteristici: tendința de a experimenta cu metode diferite de interpretare și stilistici de comunicare inedite; adresarea către un public mai restrâns, dar mai liber și deschis spre noutate; deschiderea către comunitățile sociale defavorizate – refugiați, muncitori, minorități naționale și sexuale; adoptarea formulei de creație non-ierarhice; documentarea și reflectarea

realităților socio-politice; renunțarea la actorii profesioniști (în unele cazuri); atribuirea rolului important și activ publicului în procesul de creare și reprezentare scenică.

13. Textul dramatic documentar creat de dramaturgii companiilor menționate poate fi elaborat în baza: tehnicii *verbatim* (interviul și documentul); documentului îmbinat cu ficțiunea; cazurilor reale sau experiențelor proprii ale creatorilor.

14. Teatrul *postdocumentar* este promovat de compania *Rimini Protokoll,* care propune o diversitate de producții teatrale: spectacole multimedia, performance-uri documentare, spectacole ale experților, utilizând tehnologiile audio-video şi multimedia. Spectacolele companiei de multe ori au forma unei promenade, a unui tur al orașului, a conferințelor ș.a. implicând experți din sferele politice, economice, istorice (doctori în științe, economiști, activiști politici și civici, parlamentari etc.), recrutați în conformitate cu anumite proceduri de investigare și cercetare.

RECOMANDĂRI

1. Cercetarea aspectelor ce vizează funcția socială a teatrului documentar prin analiza spectacolelor documentare reprezentative, produse de creatorii din Republica Moldova și din alte spații culturale, fapt care va contribui la integrarea fenomenului teatral documentar național în contextul artistic universal.
2. Elaborarea, în baza rezultatelor cercetării respective, a ghidurilor metodice, suporturilor de curs, ce pot fi utilizate în procesul de predare a disciplinelor *Istoria teatrului universal, Istoria teatrului din Republica Moldova, Tendințe și orientări în teatrul contemporan, Teoria dramei, Scriere dramatică, Teatrul românesc – teatrul european: confluențe*, precum și în cel de scriere a tezelor de licență, de masterat și doctorat de către viitorii absolvenți ai domeniului de formare profesională *Artă Teatrală*.
3. Crearea textelor dramatice documentare bazate pe subiecte actuale și stringente pentru spațiul nostru geografic: dispariția monumentelor arhitecturale, manipularea în spațiul online, impactul stereotipurilor de gândire și al prejudecăților la nivel de societate, depresia și anxietatea atât în societatea civilă, cât și în cadrul relațiilor virtuale.
4. Colaborarea dintre studenții și pedagogii specialităților *Dramaturgie și Scenaristică, Regie, Actorie, Scenografie* din cadrul AMTAP în vederea elaborării textelor și spectacolelor de teatru documentar cu prezentarea acestora în cadrul unor manifestări studențești atât la nivel instituțional, cât și în cadrul unor evenimente și festivaluri teatrale naționale și internaționale.
5. Organizarea cursurilor de scriere dramatică, axate pe metodologiile de creare a textului documentar, atât pentru studenții din cadrul AMTAP, cât și pentru toți cei interesați de tehnicile elaborării unui atare gen teatral, fapt care ar contribui la stimularea și dezvoltarea dramaturgiei contemporane naționale.

6. Stimularea conceptului de creație colectivă în teatrale instituționalizate și independente și axarea acestora pe producerea spectacolelor documentare, având în vedere eficiența lui socială, reieșind din faptul că în alte spații culturale teatrul documentar a generat mișcări importante în societatea civilă, a modificat sau a abrogat legi, a investigat inegalități sistemice, a adus în vizorul public problemele categoriilor sociale vulnerabile, marginalizate, promovând drepturile, libertatea și egalitatea, luptând împotriva homofobiei și discriminărilor de orice fel.

BIBLIOGRAFIE

Surse în limba română

1. Allain P., Harvie J. Ghidul Routledge de teatru şi performance. Bucureşti: Nemira, 2012. 488 p. ISBN 978-606-579-423-8.
2. Aristotel. Poetica. Bucureşti: Ed. Academiei Române, 1965. 253 p.
3. Aristotel. Poetica. Bucureşti: IRI, 1998. 296 p. ISBN 973-97627-9-4.
4. Banu G. Scena modernă: Mitologii și miniature. Bucureşti: Nemira, 2014. 184 p. ISBN 978-606-579-784-0.
5. Barba E., Savarese N. Cele cinci continente ale teatrului. Bucureşti: Nemira, 2018. 408 p. ISBN 978-606-43-0281-6.
6. Blaga I. Teoria dramei. Craiova: Scrisul Românesc, 1995. 380 p. ISSN 973-38015-3-4.
7. Boal A. Teatrul oprimaților și alte poetici politice. Bucureşti: Nemira, 2017. 327 p. ISBN 978-606-758-974-0.
8. Brecht B. Scrieri despre teatru. Bucureşti: Univers, 1977. 270 p.
9. Brook P. Spațiul gol. Bucureşti: Nemira, 2014. 216 p. ISBN 978-606-579-879-3.
10. Catereva I. Teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski. In: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică. 2014, nr. 2 (22), pp. 115–119. ISSN 2345–1408.
11. Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document. Bucureşti: Fundaţia Culturală „Camil Petrescu"; Cheiron, 2010. 128 p. ISBN 978-606-92268-8-5.
12. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului XX. Ed. Shomit Mitter, Maria Shevtsova. Bucureşti: UNITEXT, 2010. 363 p. ISBN 978-973-8129-47-4.
13. Corvin M. La parole et la lumiere du corp. 2004, apud DAVID E. Accepțiile conceptului de „teatru european", ilustrate de dramaturgia lui M. Visniec. In: Cartografii literare: regional, național, european, global. Seria filologie. Timișoara: Ed. Universității de Vest, 2015, p. 226. ISBN 978-973-125-499-9.
14. Craig E. G. Despre arta teatrului. Bucureşti: Cheiron, 2012. 308 p. ISBN 978-606-8220-12-3.
15. Davidova M. Sfârșitul unei epoci teatrale. Bucureşti: Nemira&Co, 2006. 388 p. ISBN (10) 973-569-854-4.
16. Deeney J., Gale M. Cincizeci de dramaturgi moderni şi contemporani. Bucureşti: Tracus Arte, 2017. 378 p. ISBN 978- 606-664-785-4.
17. Florian M. Studiu introductiv. In: Kant I. Critica facultății de judecare. Bucureşti: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, pp. 23–24.
18. Gassner J. Formă și idee în teatrul modern. Bucureşti: Meridiane, 1972. 272 p.
19. Ghilaș A. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Lexon-Prim, 2017. 217 p. ISBN 978-9975-13-936-6.
20. Grotowski J. Spre un teatru sărac. Bucureşti: Unitext, 1998. 148 p. ISBN 973-98348-9-2.
21. Hegel. Prelegeri de estetică. Vol 1. Bucureşti: Ed. Academiei Române, 1966. 632 p.
22. Heidegger M. Originea operei de artă. Bucureşti: Univers, 1982. 390 p.
23. Lehmann H.-Th. Teatrul postdramatic. Bucureşti: UNITEXT, 2009. 408 p. ISBN 978-973-8129-44-3.
24. Marranca B. Ecologii teatrale. Timișoara: ARPAS, 2012, p. 170.

25. Mereuță V. Arta vorbirii scenice: Tehnici și abordări. Chișinău: s. n. 2017. 168 p. ISBN 978-9975-53-893-0.
26. Meyerhold V. Reconstrucția teatrului. București: Ed. Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu”, 2015.
27. Modreanu C. Casa dinăuntru. București: Ed. Cartea Românească, Colecția Performa, 2008, 266 p.
28. Nelega A. Structuri și formule de compoziţie ale textului dramatic. Cluj-Napoca: Eikon, 2010. 307 p. ISBN 978-973-757-369-8.
29. Piscator E. Teatrul Politic. București: Ed. Politică, 1966. 327 p.
30. Platon. Opere. Vol. 6. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989. 486 p. ISBN 973-29-0047-4.
31. Popescu T-C. Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionerii mișcării independente în teatrul românesc post 1989. Cluj-Napoca: Eikon, 2012. 248 p.
32. Popovici I. Elefantul din cameră: Ghid despre teatrul independent din România. Cluj: Ed.Idea Design & Print, 2017. 160 p. – ISBN 978-60682-654-6-9.
33. Ronay A. Bertolt Brecht şi lumea teatrului epic modern. Bucureşti: Libra, 2002. 280 p. ISBN 973-8327-18-0.
34. Roșca A. Estetica provocativă în dinamica teatrului contemporan din Republica Moldova In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 1, p. 70. ISSN 1857-2251.
35. Saiu O. Clipa ca imagine: Teatru și fotografie. București: Nemira, 2017. 218 p. ISBN 978-606-43-0166-6.
36. Schechner R. Performance: Introducere și teorie. Bucureşti: UNITEXT, 2009. 304 p. ISBN 978-973-88129-45-0.
37. Stanislavski K.S. Munca actorului cu sine însuși. Vol. 1. București: Nemira, 2018. 624 p. ISBN 978-606-4301-77-2.
38. **Starciuc M**. Interdependența relației dintre teatrul documentar și realitățile socio-politice. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2021, nr. 1 (38), pp. 180–184. ISSN 2345-1408.
39. **Starciuc M.** Principii artistice în spectacologia companiei Teatr.Doc din Rusia. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Chișinău, 2021, pp. 25–26. CZU: 792.05 (470).
40. **Starciuc M.** Mi(n)ority– de la crearea textului dramatic la realizarea spectacolului. In: Studiul artelor și curturologie: istorie, teorie. practică. 2017, nr. 2 (31), pp. 118–124.
41. **Starciuc M.** Probleme sociale în dramaturgia documentară americană din ultimele decenii ale secolului XX. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2019, nr. 2 (35), pp. 104–108. ISSN 2345-1408.
42. **Starciuc M.** M. Radiografierea teatrului politic documentar american din a doua jumătate a secolului XX. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2019 , nr. 2 (35), pp. 84–91. ISSN 2345-1408.
43. **Starciuc M.** Rimini Protokoll – teatrul care a dizolvat granițele dintre artă și viață, In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2018, nr. 1 (32), pp. 133–139. ISSN 2345-1408.
44. **Starciuc M.** Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenice universale la intersecția dintre secole. In: *Arta*, 2015. Ser. Arte Audiovizuale: muzică, teatru, cinema. 2015, nr.2, pp. 117–124. ISSN 2345-1181.
45. Târțău S. Curs de lecţii la disciplina „Avangardă şi experiment în teatrul contemporan”. Ciclul 2. Pt. 2. Chișinău: s. n., 2016. 36 p. ISBN 978-9975-87-163-1.
46. Teatrul politic 2009–2017. Coord.: Mihaela Michailov, David Schwartz. Cluj-Napoca: Tact, 2017. 298 p. ISBN 978-606-8437-88-0.
47. Tonitza-Iordache M., Banu G. Arta teatrului. București: Ed. Enciclopedică. 1975. 507 p.
48. Țăranu A., Gribincea M. Conflictul Transnistrean: Culegere de documente şi materiale (1989–2012). Vol. I (1989–1993). Institutul de Istorie, Stat şi Drept al AŞM, Institutul de Analiză şi

Consultanţă Politică POLITICON. Chişinău: Lexon-Prim, 2012. 600 p. ISBN 978-9975-4436-1-6.
49. Ubersfeld A. Termenii cheie ai analizei teatrului. Iaşi: Institutul European, 1999. 104 p. ISBN 973-6110-4-4.
50. Vakulovski M. Zece basarabeni pentru cultura română: Interviuri cu tinerii dintre milenii. Bucureşti: Casa de pariuri literare, 2011. 140 p. ISSN 978-606-8342-08-5.

51. Surse în limba engleză

52. Bentley E. The life of the drama. NewYork: Atheneum, 1967. 371 p.
53. Dawson G. F. Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft.Westport Connecticut; London: Greenwood Prees, 1999, 249 p. ISBN 978-031-33045-9-1.
54. Favorini A. Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater. S. l.: Ecco Press. 1995. 376 p. ISBN 978-088-00139-7-0.
55. Hartmann J. Peter Weiss: Die Ermittlung - Zur Struktur des dokumentarischen Theaters.München: GRIN Verlag, 2006. 55 p.ISBN 978-3-638-52898-6.

56. Surse în limba franceză

57. Pavis P. Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998. 482 p.

58. Surse în limba rusă

59. Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 480 с. ISBN 978-6-86793-902-1
60. Бентли Э. Жизнь драмы. Пер. с англ. В. Воронина. Москва: Айрис-пресс, 2004. 416 с. ISBN 5-8112-0818-9.
61. Вайс П. Дознание и другие пьесы. Москва: Прогрес,1981. 432 с.ISBN 978-5-699-28647-8.
62. Карасева К. М. Документальный метод Петера Вайса в практике создания сценариев театрализованных представлений. В: Символнауки: международный научный журнал. 2017, № 3–3, с. 180. ISSN2410-700X.

63. **Surse electronice**

64. Andreica V. „Țără(z)boi”, sau Jocul vieții și al morții într-o țară a nimănuii. In: *Informația zilei*. 2018. http://www.informatia-zilei.ro/sm/tarazboi-sau-jocul-vietii-si-al-mortii-intr-o-tara-a-nimanui/ (vizitat 12.12.2021).
65. Bucătaru V. Masacrul inocenților sau cronica unui război uitat. https://www.youtube.com/watch?v=qwuPZC8EclE&t=203s (vizitat 19.09.2021).
66. Ciochină S. Cel mai mare depozit ilegal de arme din Europa de Est. https://www.dw.com/ro/cel-mai-mare-depozit-ilegal-de-arme-din-europa-de-est/a-18879301 (vizitat 05.12.2021).
67. Conflictul transnistrean în 24 de ani: greșeli și perspective : (interviu cu generalul I. Costaș). A consemnat S. Ciochină. In: DW 2 mar. 2016. https://www.dw.com/ro/conflictul-transnistrean-%C3%AEn-24-de-ani-gre%C8%99eli-%C8%99i-perspective/a-19086903 (vizitat 19.09.2021).
68. Cristea Grigorescu O. Primăvara nordică. In: Observator cultural, 2019. https://www.observatorcultural.ro/articol/primavara-nordica/ (vizitat 12.12.2021).
69. Crudu D. Spectacolul „A șaptea Kafana” are autori? http://www.respiro.org/Issue8/teatru_crudu.htm (vizitat 20.08.2021).
70. Despre teatrul politic. Vasile Ernu în dialog cu Mihaela Michailov şi David Schwartz. In: *Criticatac* 20 apr. 2018. https://www.criticatac.ro/despre-teatrul-politic-vasile-ernu-in-dialog-cu-mihaela-michailov-si-david-schwartz/ (vizitat 05.01.2022).
71. Dialogul intercultural în rândul tinerilor din Republica Moldova: studiu realizat la comanda Consiliului Naţional al Tineretului din Moldova (CNTM) de către Centrul de Investigaţii şi Consultanţă “SocioPolis”: rezultatele studiului https://sociopolis.md/uploads/0/images/large/dialogulinterculturalinrandultinerilordinrepublica moldova-141114013011-conversion-gate02.pdf (vizitat 21.10.2017).
72. Drama 5. In: Reactor de creație și experiment Cluj-Napoca. https://reactor-cluj.com/rezidente-2/ (vizitat 05.12.2020).

73. „Ei au o viață, dar nu și-o pot trăi”, interviu cu Nicoleta Esinencu. A consemnat Victoria Colesnic. In: Scena9 apr.2018. https://www.scena9.ro/article/interviu-nicoleta-esinencu (vizitat 20.08.2021).
74. Evanghelia după Maria. In: Teatrul Spălătorie. http://www.spalatorie.md/#performance/308 (vizitat 20.08.2021).
75. Grecea M.-O. Teatrul Devised. Utopie, instrument și teatru politic: tz. doc. rez. [online]. Cluj-Napoca, 2016, p. 13 http://doctorat.ttv.cubbcluj.ro /wp-content/uploads/2018/06/grecea_ro.pdf (vizitat 16.08.2021).
76. Interviu cu Mariana **Starciuc**, autoarea textului TĂRĂ(Z)BOI. In: Teatrul de Nord https://www.teatruldenord.ro/g /6/659/Interviu-cu-Mariana-Starciuc,-autoarea-textului-T%C4%82R%C4%82-Z-BOI#stayhere (vizitat 05.12.2021).
77. Interviu din 23 mai 2013 cu regizorul Victor Bucătaru despre cronica unui război uitat. In: Glasul 23.08.2013. https://www.glasul.md/regizorul-victor-bucataru-si-cronica-unui-razboi-uitat-2/ (vizitat 19.09.2021).
78. Înţelegerea unui anumit fenomen social. Interviu cu actrița Gianina Cărbunariu. A consemnat Cătălina Miciu. In: Dilema veche. 2014, 16–22 ian. (nr. 518). ISSN 1841-3587. https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/ intelegerea-unui-anumit-fenomen-social-interviu-cu-gianina-carbunariu (vizitat 19.08.2021).
79. Luminița Țâcu: Spectacolul-lectură „Insultați Belarus(ia)” e un manifest în nimele demnității și libertății umane:(interviu cu Luminița Țâcu). A consemnat Maria Pilchin. In: Radio Europa liberă. Moldova. 25.11.2020. https://moldova.europalibera.org/a/lumini%C8%9Ba-%C8%9B%C3%A2cu-spectacolul-lectur%C4%83-insulta%C8%9Bi-belarus(ia)-e-un-manifest-%C3%AEn-numele-demnit%C4%83%C8%9Bii-%C8%99i-libert%C4%83%C8%9Bii-umane/30968671.html (vizitat 21.08.2021).
80. Mariana **Starciuc** a fost desemnată câștigătoarea Concursului de dramaturgie Focus Drama:Ro In: *Actualitatea sătmăreană*. 21.09.2018. ISSN 2286-3966. Disponibil: https://actualitateasm.ro/stiri/94235-mariana-starciuc-a-fost-desemnata-castigatoarea-concursului-de-dramarugie-focus-dramaro/ (vizitat 05.12.2021).
81. Mihaela Sîrbu: Sistemul n-o să-şi cedeze niciodată privilegiile: (interviu cu actrița Mihaela Sîrbu). A consemnat Iulia Popovici. In: LiterNet 14. 09. 2005. Disponibil: http://atelier.liternet.ro/articol/2078/Iulia-Popovici-Mihaela-Sirbu/Mihaela-Sirbu-Sistemul-n-o-sa-si-cedeze-niciodata-privilegiile.html (vizitat 11.05.2005).
82. Moldova independentă. Erată (despre spectacol). In: Teatrul Spălătorie. Disponibil:http://www.spalatorie.md/#performance/290 (vizitat 21.08.2021).
83. Nelega A. Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului şi deteatralizarea teatrului. In: Observator cultural 2005. https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/ (vizitat 04.08.2020).
84. Performanțe de imersiune. Spectacole de imersiune. In: Brendoptom. https://brendoptom.ru/ro/spektakli-s-pogruzheniem-spektakli-s-pogruzheniem-immersionnoe-shou.html (vizitat 06.08.2020).
85. Popa C. Teatru. Basarabenii vor teatru social. In: Observator cultural. 11.05.2006. https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-basarabenii-vor-teatru-social-2/ (vizitat 20.08.2021).
86. Popovici Iu. Nu trageţi în spectator. Nu mai trageţi deloc. In: Liter Net. 20.11.2010. //http://atelier.liternet.ro/articol/10128/Iulia-Popovici/Nu-trageti-in-spectator-Nu-mai-trageti-deloc.html (25.04.2020).
87. Popovici Iu. TEATRU. Să vorbim despre documentar! In: Observator cultural 04.11.2013. https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-sa-vorbim-despre-documentar-i-2/ (vizitat 14.08.2021).
88. Publicul spațiilor de teatru independent din orașul Cluj: Fabrica de Pensule, Reactor de creație și experiment, ZUG.Zone și Casa tranzit lhttps://cccluj.ro/wp-content/uploads/2020/05/Publicul-spa%C8%9Biilor-independente-de-teatru.pdf (vizitat 12.12.2021).

89. „Pur și simplu te întoarce pe dos”. Cu ce impresii rămân spectatorii după spectacolul „Remote Chișinău”. In: diez: ştiri pentru tineri. https: //diez.md/2019/10/22/pur-si-simplu-te-intoarce-pe-dos-cu-ce-impresii-raman-spectatorii-dupa-spectacolul-remote-chisinau/ (vizitat 15.08.2021).
90. Reactor de creație și experiment Cluj-Napoca. https: //reactor-cluj.com/ (vizitat 05.12.2021).
91. Recensământul populaţiei din 2004. Biroul Naţional de Statstică al Republicii Moldova. In: Statistica Moldovei. https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ro&idc=263&id=2208 (vizitat 21.10.2017).
92. Recviem pentru Europa. In: Teatrul Spălătorie http://www.spalatorie.md/#performance/305 (vizitat 21.08.2021).
93. Rocaș R. Absurditatea unui război al nimănui – *Țară(z)boi* la *Focus Drama*, Satu Mare, 2018. In: LiterNet 20.11.2018. https://agenda.liternet.ro/articol/23224/Razvan-Rocas/Absurditatea-unui-razboi-al-nimanui-Tarazboi-la-Focus-Drama-Satu-Mare-2018.html (vizitat 10.01.2022).
94. **Starciuc** M. Erzogen über Skype. In: Next stage Europe: Zeitgenössische Theatertexte aus Belarus, der Ukraine, Moldau und Georgien. Germany, 2016, pp. 127–136 https://www.goethe.de/resources/files/pdf176/next-stage_druckvorlage_22.3._2017.lauf.pdf. (vizitat 20.11.2021).
95. Stăvilă I., Bălan Gh. Conflictul transnistrean: eșecul reglementării unui conflict care poate fi soluționat. In: Revista militară 2010, nr. 2 (4), pp. 4–26. ISSN 1857-405X. file:///D:/system/Documents/Downloads /Conflictul% 20 transnistrean.pdf. (vizitat 19.09.2021).
96. Sub pământ. Valea Jiului 2012. https://teatrusubpamant.wordpress.com/ (vizitat 20.08.2021).
97. Teatru documentar – imersiunea esteticului în social (interviu cu O. Cîntec et al.). A consemnat Luana Popa. https://www. teatrulmateivisniec.ro/ro/ stiri/teatru-documentar-imersiunea-esteticului-in-social/ (vizitat 16.01.2020).
98. Țără(z)boi, (despre piesă). In: Teatrul de Nord https://www.teatruldenord.ro/spectacol/658/T%C4%82R%C4%82-Z-BOI. (vizitat 07.12.2021).
99. *UNEDUCATED* (despre spectacol) In: *Teatrul Spălătorie.* http://www.spalatorie.md/#performance/296 (vizitat 19.08.2021).
100. Barron O. Rimini Protokoll prend les armes à la Villette. In: Le monde. 2014, may. https://www.riminiprotokoll.de/website/de/text/rimini-protokoll-prend-les-armes-a-la-villette (vizitat 12.12. 2017).
101. Chiedu Onochie B. Lagos Business Angels: Marketing Nigeria on Berlin Stage. In: *The Guardian*, Nigeria 2012, 20 apr. https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/lagos-business-angels. (vizitat 25.12.2017).
102. Derek P. „Verbatim Theatre”: Oral History and Documentary Techniques. //www.temporada-alta.com/wp-content/uploads/verbatim_theatre_ oral_history_and_documentary_techniques.pdf (vizitat 16.01.2020).
103. Ghimber A. Nuevas Poéticas Teatrales: El teatro documento posdramático. https://www.ucm.es/data/cont/docs/615-2017-07-06-urso%20Verano%20Arno%20Gimber.pdf (vizitat 10.08.2020).
104. Karl Marx: Capital, Volume one. (despre spectacol). In: Rimini Protokoll. https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/karl-marx-das-kapital-erster-band (vizitat 15.08.2021).
105. Karl Marx. Capital. Volume 1. (despre spectacol). In: Vimeo. https://vimeo.com/riminiprotokoll (vizitat 15.08.2021).
106. Kaufman M. The Laramie Project. In: Youtube. 07.06.2012. https://www.youtube.com/watch?v=u1qiTmF0p4A (vizitat 15.06.2020).
107. Nachlass – pièces sans personneshttps. In: Vimeo. //vimeo.com/226115203. (vizitat 16.08.2021).
108. 100% Berlin. In: Vimeo. https://vimeo.com/channels/1337017. (vizitat 15.08.2021).
109. 100% Voronezh. In: Vimeo. https://vimeo.com/ 278287468 (vizitat15.08.2021).

110. Philippe I. D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions. In: Études théâtrales 2011, nr. 1 (50), pp. 11–25. ISSN 0778-8738. file:///mnt/721BEE67250A12E8/Downloads/ ETTH_ 050_ 0011. pdf. (vizitat 06.08.2020).
111. Radu Penciulescu: „Fiecare spectacol – o dezbatere!". In: Teatrul. 1960, nr. 5, p. 6. https://www.scribd.com/document/32821908/Revista-Teatrul-nr-5-anul-V-mai-1960. (vizitat 12.12.2021).
112. Rimini Protokoll. https://www.rimini-protokoll.de/website/en/ (vizitat 15.08.2021).
113. Royal Court. https:/royalcourttheatre.com/ (vizitat 15.06.2020).
114. Situation Rooms. (despre spectacol). https://vimeo.com/66642177 (vizitat 15.08.2021).
115. Situation Rooms. A multiplayer video piese https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms (vizitat 15.08.2021).
116. Soil sample Kazakhstan. (despre spectacol). In: *Teatr*. https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/bodenprobe-kasachstan (vizitat 15.08.2021).
117. Weiss P. *Notizen zum dokumentarischen Theater*: essay. 1968. http://www.lawrenceglatz.com/germ3230/texte/weiss1.htm. (vizitat 16.08.2020).
118. Адександр Родионов: Сценарист, драматург, переводчик, директор Театра.doc. В: *Teamp.doc.* https://www.teatrdoc.ru/persons /person/ 409/ (vizitat 11.08.2021).
119. Алексиевич С. У войны не женское лицо. В: *Book-online.com.ua*: Электронная библиотека. http://book-online.com.ua/ read. php?book=8561&page=1 (vizitat 19.09.2921).
120. Болгова С.М. Интернет-коммуникация как единица документальности в современной документальной драме (на примере пьесы М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc»). https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_1-1_05.pdf (vizitat 22.06.2020).
121. Болгова С.М. Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI веков: автореф. дис. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. https://www.dissercat.com/content/poetika-noveishei-dokumentalnoi-dramy-kontsa-xx-nachala-xxi (vizitat 15.10.2020).
122. Болгова С.М. Современная документальная драма как новое жанровое образование. В: *Cyberleninka.* https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-dokumentalnaya-drama-kak-novoe-zhanrovoe-obrazovanie/viewer (vizitat 28.05.2020).
123. Болотян И.М. «Док» и «Догма»: теория и практика. В: *Театр* 2015, № 19. http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/ (vizitat 11.08.2021).
124. Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дис. … канд. филолог. наук. Москва, 2008. academia.edu/41692454/Диссертация_Ильмиры_Болотян_ЖАНРОВЫЕ-_ИСКАНИЯ_В_РУССКОЙ_ДРАМАТУРГИИ_конца_XX_начала_XXI_века (vizitat 21.06.2020).
125. «В этом есть все: мы, Европа, кризис, капитализм и наше правительство …»: О чем рассказали NM актеры Театра «Spălătorie», создатели спектакля «Реквием для Европы». В: NevsMaker. https://newsmaker.md/rus/novosti/v-etom-est-vse-my-evropa-krizis-kapitalizm-i-nashe-pravitelstvo-kotoroe-prodaet-na-37892 (vizitat 20.08.2021).
126. Гельфанд В.Н. Дневники 1941–1946 годов. В: Freelibrary.ru. https://freelibrary.ru/bookread/26263-vladimir-gelfand-dnevniki-1941-1946-godov. (vizitat 19.08.2021).
127. Елена Гремина: Драматург, сценарист, режиссер, продюсер. Руководитель Театра.doc. В: Театр.doc https://teatrdoc.ru/persons/person/531/ (vizitat 11.08.2021).
128. Елена Исаева: Драматург. Поэт. В: Театр.doc https://www.teatrdoc.ru/persons/person/402/ (vizitat 11.08.2021).
129. Елисеева А.В. Документальный театр Петера Вайса. В: *Литература Западной Европы 20 века* citat 24.04,2020]. Disponibil: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/eliseeva-dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa.htm (vizitat 11.08.2021).

130. Журчева О. Вербатим как механизм создания «Новой документальности» в новейшей русской драме. В: Филология и культураю 2016, № 3 (45). http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/14_19.pdf (vizitat 15.08.2021).
131. Зинцов О. Rimini Protokoll: Театр (со)участия. В: Театр.2015, Nr. 19. http://oteatre.info/rimini-protokoll-teatr-so-uchastiya/ (vizitat 18.11.2017).
132. Иван Вырыпаев: Режиссер, драматург. В: Театр.doc. https://teatrdoc.ru/persons/person/401/ (vizitat 11.08.2021).
133. Калужских Е.В. Специфика построения документальной и вербатим-пьес. В: *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2014, № 1 (37), с. 74. https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-postroeniya-dokumentalnoy-i-verbatim-pies/viewer (vizitat 21.11.2018).
134. Мамадназарбекова К. История факта. В: Театр. 2011, №. 2 http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/ (vizitat 01.08.2020).
135. Местергази Е.Г. О термине «Документальная литература». В: Studylib https://studylib.ru/doc/2697911 (vizitat 15.08.2020).
136. Московкина Е., Николаева О. Документальный театр: авангардный бунт или неявная коммерциализация? В: Новое литературное обозрение. 2005, № 3 ISSN 2309-9968. https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/ dokumentalnyj-teatr-avangardnyj-bunt-ili-neyavnaya-kommerczializacziya.html (vizitat 12.08.2021).
137. Ордиенко Е.В. О перформативности современного (пост)документального театра. В: Ciberleninka.ru. https://cyberleninka.ru/ article n/o-performativnosti-sovremennogo-post-dokumentalnogo-teatra (vizitat 15.08.2021).
138. Родионов А. «Вербатим» – реальный диалог на подмостках. В: *Отечественные записки*. 2002, № 4–5 (5–6). ISSN 1683-5581. Disponibil: http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah (vizitat 20.08.2020).
139. Рождение и развитие Театра.doc. В: Эксперт. 30.09.2020 http://expert.ru/russian_reporter/2010/38/rozhdenie_teatr_doc/ (vizitat 12.07.2020).
140. Руднев П. Этика документального театра. В: *Postnauka.ru* https://postnauka.ru/video/13744 (10.08.2020).
141. Руднев П. Этика документального театра: «Публицистика – тоже искусство». В: *Знамя* 2018, № 2. ISSN 0130-1616. https://magazines.gorky.media/znamia/2018/2/etika-dokumentalnogo-teatra-publiczistika-tozhe-iskusstvo.html (vizitat 17.01.2020).
142. Угаров М. Что такое verbatim. В: *OpenSpace.ru* 01.02.2012. http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand. (vizitat 15.08.2020).
143. Фанайлова Е. Свобода в клубах: Театр.doc. и СЕРБ В: *Youtube*. 13.10.2019 https://www.youtube.com/watch?v=YbEwrmYfuiY (vizitat 12.07.2020).
144. Яковлева Н. «Человеческий документ»: Материал к истории понятия. В: *ВикиЧтение.* https://culture.wikireading.ru/45334 (vizitat 15.08.2020).