

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

**Cu titlu de manuscris**

**C.Z.U: 792(043.3)**

**FENOMENUL TEATRULUI DOCUMENTAR:  
CARACTERISTICI ȘI SPECIFIC**

**SPECIALITATEA 654.01 – ARTĂ TEATRALĂ/COREGRAFICĂ (CREAȚIE)**

**Teză de doctor în arte**

**Doctorand:**

**STARCIUC Mariana**

**Conducător de doctorat:**

**TÎRȚĂU Svetlana, dr., prof. univ.**

**CHIȘINĂU, 2021**

© Starciuc Mariana, 2021

## CUPRINS

<b>ADNOTARE</b> (în limbile română, engleză și rusă).....	4
<b>INTRODUCERE</b> .....	7
<b>1. ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE TEATRULUI DOCUMENTAR</b> .....	15
1.1. Teatrul de tip tradițional versus teatrul documentar: repere teoretice și delimitări conceptuale.....	15
1.2. Etape de dezvoltare a teatrului documentar universal.....	26
1.2.1 Origini și premise ale apariției teatrului documentar (drama istorică și naturalismul).....	26
1.2.2. Teatrul politic german al anilor '20, sec. XX: explorarea documentului în spectacologia lui Erwin Piscator.....	29
1.2.3. Drama germană documentară a lui Peter Weiss: clasicul teatrului documentar.....	32
1.2.4. Teatrul documentar american al anilor '60: platformă (artistică) de revoltă și protest.....	34
1.2.5 <i>Verbatim</i> – noua direcție a teatrului documentar al anilor '80, sec. XX.....	38
1.3. Concluzii la capitolul 1.....	42
<b>2. TEATRUL DOCUMENTAR ACTUAL (2000 – prezent)</b> .....	44
2.1. Compania <i>Teatr.doc</i> din Rusia: anularea convențiilor teatrului clasic.....	44
2.2. Teatrul documentar din România și Republica Moldova.....	50
2.3. <i>Rimini Protokoll</i> : teatru al martorilor.....	58
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	68
<b>3. DE LA TEXTUL DOCUMENTAR LA SPECTACOL: ASPECTE METODOLOGICE ȘI REALIZĂRI ARTISTICE</b> .....	69
3.1. <i>Verbatim</i> – tehnică de creare a dramei documentare <i>MI(N)ORITY</i> .....	69
3.2. Textul <i>TĂRĂ(Z)BOI</i> : proces de elaborare, subiect și forme ale limbajului.....	76
3.3. Mijloace de expresie scenică în spectacolul documentar.....	85
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	89
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI</b> .....	91
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	95
<b>ANEXE</b> .....	106
Anexa 1: Lista abrevierilor.....	106
Anexa 2: Afișe spectacol <i>TĂRĂ(Z)BOI</i> .....	107
Anexa 3: Text dramatic <i>TĂRĂ(Z)BOI</i> .....	109
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII</b> .....	146

## ADNOTARE

**Starciuc Mariana. Fenomenul teatrului documentar: caracteristici și specific.** Teză de doctor în arte, specialitatea 654.01 – Artă teatrală/coregrafică (doctorat profesional). Chișinău, 2021.

**Structura tezei:** introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia alcătuită din 140 de titluri (în limbile română, engleză, germană, franceză, rusă), 3 anexe, 90 pagini text de bază, un tabel. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 12 publicații, inclusiv în 6 articole, 2 rezumate, 4 teze ale comunicărilor științifice.

**Cuvintele-cheie:** dramă documentară, *Mi(n)ority*, *Rimini Protokoll*, *Tără(z)boi*, *Teatr.doc*, teatru comunitar, teatru documentar, teatru independent, teatrul martorilor, teatru minoritar, teatru politic, teatru tradițional, text dramatic, tehnici de scriere dramatică, *verbatim*.

**Domeniul de studiu:** Scriere dramatică; Istoria și teoria teatrului.

**Scopul tezei** constă în fundamentarea teoretică și experimental-practică a fenomenului teatral documentar, relevarea aspectelor metodologice ale elaborării textelor dramatice documentare.

**Obiectivele tezei:** determinarea caracteristicilor și specificului fenomenului teatral documentar; relevarea premiselor, evoluției teatrului documentar universal, începând cu primele tatonări ale genului și finalizând cu noile direcții ale scenei documentare la intersecția secolelor XX - XXI; determinarea etapelor de lucru, metodologiei elaborării dramei documentare, mijloacelor de expresie scenică specifice spectacolului documentar; analiza, din perspectiva trăsăturilor distinctive, propriilor piese în baza cărora au fost realizate spectacole documentare în țară și în străinătate.

**Noutatea și originalitatea științifico-practică** a lucrării constă în elaborarea, conform metodologiei și tehnicilor de scriere caracteristice teatrului documentar, unui text dramatic și analiza acestuia din perspectiva caracteristicilor și specificului teatrului documentar.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Componenta artistică a tezei este reprezentată de textul dramatic documentar *TĂRĂ(Z)BOI*, care a obținut Premiul Mare la concursul de dramaturgie *Focus Drama: ro* (România, 2019), a fost montat pe scenele teatrelor din Satu Mare, Iași, Piatra Neamț, este în proces de apariție în antologia *Identitatea feminină în dramaturgia basarabeană contemporană*, la Editura Fundația Culturală *Camil Petrescu*, București, fiind tradus în limba germană pentru a fi prezentat în cadrul programului *Festivalului Internațional Bienal al Dunării Ulm & Neu Ulm*, Germania, în așa fel contribuind la cunoașterea și înscrierea dramaturgiei naționale în context internațional. Componenta teoretică a tezei poate servi ca suport în învățământul artistic universitar, la disciplinele *Istoria teatrului universal*, *Istoria teatrului din Republica Moldova*, *Tendențe și orientări în teatrul contemporan*, *Teoria dramei*, *Scriere dramatică*, *Teatrul românesc – teatrul european: confluente*. Metodologiile și tehnicile de scriere a textului expuse în teză pot fi utilizate de autorii dramatici începători. Conceptele propuse în lucrare ar putea fi dezvoltate în tezele de licență, masterat și doctorat ale viitorilor absolvenți ai domeniului de formare profesională *Artă Teatrală*.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Teza a fost realizată la Școala Doctorală *Studiul artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de membrii Comisiei de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Direcțiile fundamentale ale cercetării au fost reflectate în 6 articole, 2 rezumate, 4 teze ale comunicărilor științifice publicate în ediții de profil, 9 comunicări prezentate la conferințe științifice naționale și internaționale.

## ANNOTATION

**Starciuc Mariana. The phenomenon of documentary theatre: characteristics and specifics.** PhD thesis in arts, specialty 654.01 - Theatrical/choreographic arts (professional doctorate). Chisinau, 2021.

**Structure of the thesis:** introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisted of 140 titles (in Romanian, English, German, French, Russian), 3 appendices, 90 pages of basic text, one table. The research results were reflected in 12 publications, including 6 articles, 2 abstracts, 4 theses of scientific communications.

**Keywords:** documentary drama, *Mi(n)ority*, *Rimini Protokoll*, *Tără(z)boi*, *Teatr.doc*, community theatre, documentary theatre, independent theatre, witness theatre, minority theatre, political theatre, traditional theatre, dramatic text, dramatic writing techniques, *verbatim*.

**Field of study:** Dramatic writing; Theatre history and theory.

**The aim of the thesis** consists in the theoretical and experimental-practical grounding of the documentary theatre phenomenon, revealing the methodological aspects of the elaboration of documentary dramatic texts.

**The objectives of the thesis:** to determine the characteristics and specifics of the documentary theatre phenomenon; to reveal the premises, the evolution of the universal documentary theatre, starting with the first attempts of the genre and ending with the new directions of the documentary scene at the intersection of the 20th and 21st centuries; to determine the working stages, the methodology of the elaboration of the documentary drama, the means of scenic expression specific to the documentary performance; to analyze, from the perspective of the distinctive features, the own plays on the basis of which documentary performances have been realized in the country and abroad.

**The novelty and scientific-practical originality** of the work consists in the elaboration, according to the methodology and writing techniques characteristic to the documentary theatre, of a dramatic text and its analysis from the perspective of the characteristics and specifics of documentary theatre.

**The applied value of the work.** The artistic component of the thesis is represented by the dramatic documentary text *TĂR(Z)BOI*, which won the Grand Prize at the Competition *Focus Drama: ro* (Romania, 2019), was staged on the stages of theatres in Satu Mare, Iași, Piatra Neamț, is in the process of being published in the anthology *Feminine Identity in Contemporary Bessarabian Drama*, at the Camil Petrescu Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, being translated into German to be presented in the program of the *International Biennial Danube Festival Ulm & Neu Ulm*, Germany, thus contributing to the knowledge and inclusion of national drama in the international context. The theoretical component of the thesis can serve as a support in university artistic education, in the subjects *History of universal theatre*, *History of theatre in the Republic of Moldova*, *Trends and orientations in contemporary theatre*, *Drama theory*, *Dramatic writing*, *Romanian theatre - European theatre: confluences*. The methodologies and techniques of writing the text presented in the thesis can be used by novice playwrights. The concepts proposed in the paper could be developed in the bachelor, master and doctoral theses of future graduates of the professional training field *Theatre Arts*.

**Implementation of scientific results.** The thesis was carried out at the Doctoral School of *Arts Studies and Culturology* of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova. It was evaluated, discussed and recommended for support by the members of the Mentoring Committee and the Council of the Doctoral School. The fundamental directions of the research were reflected in 6 articles, 2 summaries, 4 theses of scientific communications published in profile editions, 9 communications presented at national and international scientific conferences.

## АННОТАЦИЯ

**Старчук Мариана. Феномен документального театра: характеристики и специфика.** Кандидатская диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 654.01 – Театральное искусство/Хореографическое искусство (профессиональная докторантура). Кишинев, 2021.

**Структура диссертации:** введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 140 наименований (на румынском, английском, немецком, французском, русском языках), 3 приложения, 90 страниц основного текста, таблица. Результаты исследований нашли отражение в 12 публикациях, включающих 6 статей, 2 резюме, 4 работы тезисов научных сообщений.

**Ключевые слова:** документальная драма, *Mi(n)ority*, *Rimini Protokoll*, *Tără(z)boi*, *Teatr.doc*, общественный театр, документальный театр, независимый театр, театр свидетелей, театр меньшинств, политический театр, традиционный театр, драматический текст, техники драматургического мастерства, *verbatim*.

**Область исследования:** Драматургическое мастерство; История и теория театра.

**Цель исследования** состоит в теоретическом и экспериментально-практическом обосновании феномена документального театра, раскрытии методологических аспектов разработки документально-драматических текстов.

**Задачи исследования:** определение характеристик и специфики феномена «документальный театр»; выявление предпосылок, эволюции документального театра от первых проб жанра до новых направлений документальной сцены на стыке XX - XXI вв.; определение этапов работы, методики разработки документальной драмы, специфических средств выразительности документального спектакля; анализ с точки зрения отличительных черт собственных пьес, на основе которых были поставлены документальные постановки в стране и за рубежом.

**Новизна и научно-практическая оригинальность** работы заключается в разработке драматического текста, согласно методологии и приемам документального театра, и его анализе с позиций особенностей и специфики документального театра.

**Практическое значение работы.** Художественная составляющая диссертации представлена драматическим документальным текстом TĂRĂ(Z)BOI, получившим Гран-при конкурса *Focus Drama: ro* (Румыния, 2019), поставленном на сценах театров в Сату Маре, Яссы, Пятра Нямц, находящемся в процессе появления в антологии *Женская идентичность в современной бессарабской драматургии* в издательстве КФ *Камила Петреску* в Бухаресте, переведенный на немецкий язык будет представлен в рамках биеннале Международного Дунайского фестиваля *Ulm & Neu Ulm* в Германии, тем самым способствуя познанию и включению национальной драматургии в международный контекст. Теоретическая составляющая диссертации может служить опорой в университетском художественном образовании, в дисциплинах *История универсального театра*, *История театра Республики Молдова*, *Тенденции и направления современного театра*, *Теория драмы*, *Драматическое мастерство*, *Румынский театр - Европейский театр: слияние*. Представленные в диссертации методики и приемы написания текста могут быть использованы начинающими драматургами. Предложенные концепции могут быть развиты в диссертациях бакалавров, магистров и докторов будущих выпускников в области профессионального образования *Театральное искусство*.

**Внедрение научных результатов.** Диссертация выполнена в Докторской Школе *Искусствоведение и Культурология* АМТИИ Республики Молдова. Она была оценена, обсуждена и рекомендована к защите членами Руководящей комиссии и Совета Докторской Школы. Основные направления исследований нашли отражение в 6 статьях, 2 тезисах, 4 тезисах научных статей, опубликованных в профильных изданиях, 9 докладах, представленных на национальных и международных научных конференциях.

## INTRODUCERE

**Actualitatea și importanța temei abordate.** Sfârșitul secolului XX și, în special, primele două decenii ale secolului XXI, marcate de globalism, descentralizare, interculturalitate, individualism, deconstrucție, de dezvoltarea masivă și umanizarea tehnologiei, precum și de schimbările ce se produc în sfera cunoașterii umane, de mutațiile și reflexul socio-cultural al calității producțiilor artistice, implică tot mai mult căutarea altor paradigme estetice, inclusiv, ale actului spectacular, a unor noi forme și formule teatrale. Or, teatrul nu se poate sustrage problematicii timpului său, dat fiind faptul că el este/trebuie să fie vocea epocii, să prefigureze vremurile care vin. În această ordine de idei, criticul de teatru Cristina Modreanu [27] susține că șansa dramaturgiei românești stă acum în felul autorilor, creatorilor de a privi lumea și de a o povesti pe înțelesul generațiilor din care fac parte. Teatrul creează publicul și, simultan, publicul contribuie la evoluția artei scenice.

Teatrul dramatic ce manifesta un cult pentru clasici, teatrul de avangardă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, apărut ca o replica dată crizei culturale universale și care, prin noul tip de limbaj și gestică, a schimbat modul de percepție a spectacolului, a creat o relație nouă, mai activă cu publicul, teatrul alternativ sau minoritar, care a întruchipat energiile creatoare ale perioadei – expresionismul, dadaismul, futurismul și suprarealismul, teatrul grotescului, teatrul cruzimii, arta de tip agitprop devenite reprezentative pentru teatrul modern, și, de rând cu acestea, teatrul epic brechtian ce a revoluționat scena teatrală a secolului al XX-lea prin asumarea rolului de a elibera sala și scena de iluzoriu și hipnotic, teatrul postmodern din anii '70 – 90 ai secolului trecut, manifestat ca teatru al deconstrucției, ca teatru multimediat, teatru restaurativ tradiționalist/convențional, teatru al gesturilor și al mișcărilor sunt câteva dintre genurile, curente, formele artei teatrale universale, care demonstrează nu numai o diversitate de paradigme, dar și tendința de racordare, de sincronizare a artei spectacolului la stringențele timpului și la necesitățile consumatorului de artă. Evident, fiecare formă de teatru s-a impus prin estetica sa, prin ceea ce i-a conferit individualitate și originalitate.

În contextul acestor forme, se înscrie și teatrul documentar, care, deși își trage rădăcinile de la începutul secolului trecut, cucerește scenele teatrale la sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut, începutul secolului XXI. Cunoscând o multitudine de variante – texte bazate pe documente, drame documentare care dezvoltă biografii, piese având la bază cazuri/evenimente petrecute într-o realitate imediată, *docudrame*, *docuficțiuni*, texte-tip *verbatim* în care interviul, neprelucrat artistic, constituie sursa de bază a piesei de teatru etc., având drept punct de plecare modelele/paradigmele teatrului epic al lui Bertolt Brecht, teatrului politic german al lui Erwin Piscator (deceniul al doilea al sec. XX), ale dramei germane documentare din 1960, ce aparține

lui Peter Weiss, ale teatrului documentar american al anilor '60-80, teatrul documentar actual se dezvoltă din necesitatea conectării la evenimentele social-politice ale zilei, la problemele realității imediate, cât și din sentimentul de revoltă, de protest față de idealizarea realității în detrimentul adevărului.

Paradigma teatrului documentar ca problemă de cercetare a fost abordată, fie în mod expres, fie tangențial, de un șir de teatrologi, dramaturgi, critici de arte, cum ar fi: Erwin Piscator [29], Peter Weiss [58, 113], Hans-Thies Lehmann [23], Patrice Pavis [55], Aleksandr Rodionov [134], Pavel Rudnev [136], Michel Corvin [13], Iulia Popovici [32], Ilmira Bolotian [119, 120], Svetlana Bolgova [116, 117, 118], Elena Moskovkina, Olga Nicolaeva [132], Marina Davidova [15] ș.a.

Trebuie de menționat că teatrul documentar este un fenomen relativ nou în spațiul cultural postsovietic. Abia în anul 2002, în Rusia, este fondat de către Elena Gremina și Mihail Ugarov proiectul colectiv, independent, necomercial *Teatr.doc* (*Teamp.doc*). Mai târziu, proiectului i s-au alăturat oamenii de artă, scriitorii, dramaturgii Ivan Virîpaev, Maxim Kurocikin, Aleksandr Rodionov. Temele abordate de această companie sunt: războaiele din Cecenia și Afganistan, soarta femeii în lumea modernă, corupția elitei politice, destinul dependenților de droguri, al oamenilor cu sindromul Down, al condamnaților la închisoare etc.

Tot mai popular în lume, teatrul documentar a avut o influență deosebită asupra mișcării teatrale din România. Istoriile extrase din realitățile socio-politice, relatate de martorii oculari, intercalate cu reportaje, cu discursuri ale oficialităților 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, au suscitât atenția tinerilor regizori și dramaturgi Mihaela Sîrbu, Anca Grădinariu, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Ioana Păun ș.a.

Analiza repertoriului teatrelor din Republica Moldova, a scos în evidență faptul că majoritatea spectacolelor sunt montate în manieră clasică. Deși destul de sporadice, totuși în repertoriul unor teatre de stat se regăsesc spectacole cu tentă documentară, care dezvoltă subiecte, probleme specifice zonei noastre geografice. Este vorba despre *Copiii foametei. Mărturii*, de la Teatrul Național *Mihai Eminescu*, spectacol bazat pe mărturiile supraviețuitorilor foametei din 1946-1947, după cartea lui Alexei Vakulovski, în regia Luminiței Țăcu; *100 de minute de libertate*, coproducție a Teatrului Național *Satiricus Ion Luca Caragiale* din Chișinău și a Teatrului Național *Radu Stanca* din Sibiu, discurs teatral ce îmbină publicistica cinematografică cu materialele istorice documentare și cu istoriile personale ale actorilor, în regia lui Bogdan Sărățean; *Valsul tancurilor*, text creat în baza interviurilor sau a tehnicii



*verbatim*, specifică teatrului documentar, despre evenimente istorice recente, după textul Irinei Nechit, montat de regizorul Sandu Grecu la *Satiricus Ion Luca Caragiale*. Menționăm și alte câteva nume de dramaturgi moldoveni, care practică formula teatrului documentar: Irina Nechit, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu, Mihai Fusu ș.a.

Cu precădere, teatrul documentar este promovat și practicat de cele câteva teatre independente din țară, subvenționate discret și fără continuitate de unele organizații nonguvernamentale. Din cauza problemelor financiare, a lipsei sediului pentru activitate, sectorul teatral independent din Republica Moldova creează sporadic spectacole documentare cu tentă socială acută despre traficul de ființe umane, victimele violenței domestice, pornografia infantilă în mediul online, dragostea privată de libertate (*Laborator teatral/Foosbook*), despre deficiențele sistemelor sociale, lezarea drepturilor umane, educația sexuală, condițiile abuzive de muncă în cadrul filialelor companiilor europene (teatrul *Spălătorie*), despre patologiiile lumii contemporane, aspirațiile umane și puterea visurilor (*Angelina Roșca Teatru – ART*). Constatăm că, deși există texte și spectacole, totuși fenomenul teatrului documentar din Republica Moldova, practic, nu este cercetat, studii fundamentale, analize pertinente ale spectacolelor de acest gen, fiind lipsă.

În România, observăm o diversitate de producții teatrale documentare: spectacole docuficțiune ale Gianinei Cărbunariu, teatrul comunitar promovat de Bogdan Georgescu, spectacole politice documentare, spectacole *verbatim* produse de David Schwartz, Mihaela Michailov, Anca Grădinariu. Paradigma teatrului documentar constituie obiectul de studiu al unor specialiști în domeniu, printre care Iulia Popovici, Alina Nelega, Oltița Cîntec, Mihaela Michailov, David Schwartz, Theodor-Cristian Popescu, dar și în acest caz putem vorbi despre articole, interviuri, cronici dramatice. Autorii citați sunt preocupați de structurile și formulele de compoziție ale textului dramatic (A. Nelega), de direcțiile, curente și practicile teatrului independent (I. Popovici), de raportul „document - ficțiune” în teatrul documentar (O. Cîntec), de forma teatrului politic (Mihaela Michailov și David Schwartz).

Apreciind contribuția autorilor menționați la abordarea specificului teatrului documentar, constatăm, în același timp, următoarea contradicție/stringență: pe de o parte, în spațiul cultural românesc, implicit în cel din Republica Moldova, există texte create conform tehnicilor teatrului documentar și în baza acestora sunt montate spectacole, pe de alta, în literatura teatrolologică autohtonă și internațională nu există o abordare științifică și evolutivă a fenomenului teatrului documentar, lipsesc studiile teoretice privind paradigma, natura, specificul, formele teatrului documentar, analize pertinente ale acestor producții teatrale. Aceste aspecte determină **actualitatea demersului analitic și științific** al tezei de doctorat.

Actualitatea demersului nostru este susținută și de necesitatea unui studiu despre fenomenul teatrului documentar care ar folosi atât pedagogilor din domeniul istoriei și teoriei teatrale, autorilor dramatici, care adoptă noi formule în dramaturgia scenei, cât și începătorilor din acest domeniu. Totodată, spectacolele montate după piesele documentare ale doctorandei *MI(N)ORITY*, în care sunt abordate problemele legate de minoritățile etnice din Republica Moldova și *TĂRĂ(Z)BOI*, o piesă despre războiul de pe Nistru din 1992, abordează, într-o formula nouă, teme de o actualitate stringentă atât pentru Republica Moldova, cât și la nivel global – conflictele interetnice și absurditatea războaielor.

**Scopul cercetării:** fundamentarea teoretică și experimental-practică (lucrarea de creație a doctorandei) privind caracteristicile și specificul fenomenului teatral documentar, relevarea aspectelor metodologice ale elaborării textelor dramatice documentare, în baza cărora au fost realizate producții scenice în țară și peste hotare, analiza, din perspectiva metodologică propusă, a textelor dramatice ale doctorandei.

**Obiectivele tezei rezidă în:**

- determinarea caracteristicilor și specificului fenomenului teatral documentar versus teatrul tradițional/de tip clasic;
- relevarea premiselor, evoluției teatrului documentar universal, începând cu primele tatonări ale genului și finalizând cu noile direcții ale scenei documentare la intersecția secolelor XX - XXI;
- analiza producțiilor teatrale documentare din Rusia, România, Republica Moldova (anii 2000-2021), precum și ale teatrului *postdocumentar* promovat de companiile europene;
- determinarea etapelor de lucru, a metodologiei elaborării dramei documentare, a mijloacelor de expresie scenică specifice spectacolului documentar;
- analiza, din perspectiva trăsăturilor distinctive, a pieselor doctorandei în baza cărora au fost realizate spectacole documentare.

**Noutatea și originalitatea conceptului artistic** constă în elaborarea, conform metodologiei și tehnicilor de scriere caracteristice teatrului documentar, unui text dramatic, recunoscut și montat în țară și peste hotare; analiza acestuia din perspectiva caracteristicilor și specificului teatrului documentar, fapt ce contribuie la elucidarea problemei cercetării. Componenta practică a tezei este recunoscută la nivel internațional.

**Problema științifică și artistică** soluționată în teză constă în fundamentarea științifică a fenomenului teatrului documentar, identificarea izvoarelor, influențelor, procesului evolutiv al teatrului documentar, determinarea formelor acestuia, propunerea metodologiilor de elaborare a textului documentar, descrierea mijloacelor de expresie caracteristice spectacolului documentar,

elaborarea și analiza unei lucrări de creație și analiza acesteia din perspectiva exigențelor paradigmei teatrului documentar actual.

**Baza teoretică și științifică.** Cercetarea s-a realizat pe coordonatele teoretică și praxiologică în baza: a) conceptelor „teatrul ca mimesis” – Platon, [30], Aristotel [2, 3], „valoarea estetică” – Kant [17], „artistul și opera de artă” – M. Heidegger [22], „adevăr”, „ficțiune” – Platon, Aristotel [30, 2], „discurs teatral” – A. Ghilaș [19], „efectul distanțării epice” – B. Brecht [8], „teatrul postdramatic” – H.-Th. Lehmann [23], „teatru documentar” – P. Pavis. H.-Th. Lehmann, G. Dawson, Iu. Popovici, P. Rudnev, M. Ugarov, O. Cîntec, D. Shwartz, M. Michailov etc. [55, 23, 52, 32, 136, 138, 93, 46], „spectacol „în sine”” – A. Nelega [79], „teatru *verbatim*” – Derek Paget [98], *Teatr.doc*, *Rimini Protokoll* [96, 116, 117, 118, 120], „teatrul/estetica provocativ/ă” – A. Roșca [34], „naturalismul în teatru” - Ph. Ivernel [106] etc.; b) teoriilor cu privire la: natura, originea și esența artei – Platon [30], Aristotel [2], Hegel [21], Heidegger [22], specificitatea obiectului abordat în cadrul creației artistice – Aristotel [2], comunicarea în artă, generatoare de valoare estetică – I. Kant [17], teoria dramei – I. Blaga [6], discursul teatral ca rețea complexă a diferitor tipuri de semne și mijloace expresive – A. Ghilaș [19], relația dintre teatru și societate – J. F. Deeney, M. B. Gale [16], teatrul epic brechtian - A. Ronay [33], teatrul ca instrument de transformare a vieții – E. Barba [5], resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului – A. Nelega [79], teatrul *verbatim* – D. Paget [98], compoziția și structura textului dramatic – E. Bentley, A. Nelega [51, 28], *Teatr.doc* [135], *Rimini Protocoll* [108], avangarda și experimentul în teatrul contemporan – S. Tîrțau [45] ș.a.

Totodată, s-a făcut referință la textele documentare incluse în volumele *Chișinău, 7 aprilie. Teatru document* [11] și *Teatrul politic 2009-2017* [46], acesta din urmă fiind coordonat de practicienii teatrului documentar politic Michaela Michailov și David Schwartz. Spectacolele companiilor producătoare au fost vizionate pe site-urile oficiale ale instituțiilor menționate. La spectacolul *Remote Chișinău*, ce aparține uneia dintre cele mai cunoscute companii din Germania, *Rimini Protokoll*, care promovează un teatru *postdocumentar*, autoarea tezei a participat în calitate de spectator și actant. Totodată, în perioada pandemiei, doctoranda a participat la o serie de ateliere susținute în format online de reprezentanți ai teatrului documentar din Rusia.

Toate spectacolele documentare produse de teatrele independente locale au fost vizionate, iar activitatea instituțiilor, repertoriul promovat, formulele spectaculare și dramaturgia scenică au fost evaluate de doctorandă pe parcursul apariției, dezvoltării și afirmării sectorului teatral independent din Republica Moldova.

Pentru analiza propriei creații artistice au fost utilizate cronicile apărute după premiera spectacolului *TĂRĂ(Z)BOI* (2019), semnate de criticul teatral Oana Cristea Grigorescu [64], de jurnalistul cultural Vasile Andreica [60] și de teatrologul Răzvan Rocaș [89] din România.

**Metode de cercetare.** Au fost utilizate metode de cercetare teoretice (documentarea, analiza și sinteza teoretică, generalizarea și sistematizarea, abstractizarea și modelarea teoretică), praxiologice (studierea datelor obținute, comparația), analiza și interpretarea textelor dramatice proprii.

**Importanța teoretică a lucrării rezidă în:**

- identificarea reperelor teoretice și metodologice ale fenomenului teatrului documentar prin raportare la cel tradițional;
- analiza formelor teatrului documentar american, european, inclusiv, din România și Republica Moldova;
- relevarea tehnicilor și mijloacelor de expresie în teatrul documentar;
- analiza lucrărilor de creație din perspectiva caracteristicilor și formulei teatrului documentar.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Componenta artistică a tezei este reprezentată de textul dramatic documentar *TĂRĂ(Z)BOI*, realizat de autoare în cadrul studiilor doctorale, text care reflectă o pagină complexă și contradictorie din istoria Republicii Moldova. Textul a obținut Premiul Mare la concursul de dramaturgie *Focus Drama: ro*, cu tema *Diferitele generații în căutarea diferitelor Români* (România, 2019), a fost montat pe scenele teatrelor din Satu Mare (regie Ovidiu Caiță), Iași (regie Vera Nacu), Piatra Neamț (regie Olivia Grecea). Totodată, lucrarea *TĂRĂ(Z)BOI* este în proces de apariție în antologia *Identitatea feminină în dramaturgia basarabeană contemporană*, la Editura Fundația Culturală *Camil Petrescu*, București, fiind tradusă în limba germană de Daria Hainz, pentru a fi prezentată în cadrul programului *Festivalului Internațional Bienal al Dunării Ulm & Neu Ulm*, Germania, în așa fel contribuind la cunoașterea și înscrierea dramaturgiei naționale în context internațional.

Unele întâmplări din piesa *TĂRĂ(Z)BOI* au fost dezvoltate ulterior de autoare în scenariul de film de lungmetraj *Carbon*, în regia lui Ion Borș, proiect care a fost premiat la *Festivalul Internațional de Film Transilvania TIFF 2019*, România, în cadrul programului Transilvania Pitch Stop (CoCo Connecting Cottbus Award), ulterior, obținând la celebrul Festival Internațional de Film *Donostia Zinemaldia - Festival de San Sebastián* din Spania premiul WIP *EUROPA Industry Award* (octombrie 2021).

Componenta teoretică a tezei poate servi ca suport în învățământul artistic universitar, la disciplinele *Istoria teatrului universal*, *Istoria teatrului din Republica Moldova*, *Tendințe și*

*orientări în teatrul contemporan, Teoria dramei, Scriere dramatică, Teatrul românesc – teatrul european: confluențe.* Lucrarea poate fi utilizată în calitate de suport metodologic pentru pedagogii din domeniul artei teatrale. Conceptele propuse ar putea fi dezvoltate în tezele de licență, masterat și doctorat ale viitorilor absolvenți ai domeniului de formare profesională *Artă Teatrală*.

**Aprobarea rezultatelor.** Teza a fost realizată la Școala Doctorală *Studiul Artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Direcțiile fundamentale ale cercetării au fost reflectate în 6 articole, 2 rezumate, 4 teze ale comunicărilor științifice, toate publicate în diverse ediții de profil, 9 comunicări prezentate la conferințe științifice naționale și internaționale.

**Volumul și structura tezei:** adnotări (în limbile română, engleză și rusă), introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, 140 de surse bibliografice, 3 anexe. În total teza conține 90 pagini text de bază, 1 tabel.

#### **Sumarul conținutului tezei.**

**Introducerea** reflectă tema, actualitatea și importanța problemei abordate, scopul, obiectivele, noutatea și originalitatea tezei, problema științifică și artistică soluționată, baza teoretică și științifică, metodele de cercetare, importanța teoretică, valoarea aplicativă a lucrării, implementarea și aprobarea rezultatelor cercetării, sumarul compartimentelor tezei.

**În capitolul 1, Aspecte teoretice și evolutive ale teatrului documentar,** structurat în trei subcapitole, sunt făcute o serie de precizări epistemologice asupra conceptelor-cheie: teatrul tradițional/clasic, teatrul postdramatic, teatrul documentar. Astfel, sunt prezentate mai multe teorii, analizate în plan diacronic, cu privire la: natura, originea și esența artei, în general, și a teatrului documentar, în special, la caracteristicile acestuia în raport cu cele ale teatrului tradițional/clasic. O atenție deosebită se acordă premiselor apariției teatrului documentar, etapelor lui de dezvoltare, sunt scoase în relief și analizate câteva forme ale lui: teatrul politic german din deceniul al doilea al sec. XX, drama germană documentară a lui Peter Weiss, teatrul documentar american al anilor '60, secolul XX, teatrul *verbatim* (anii '1980) ca o direcție nouă a teatrului documentar.

**În capitolul 2, Teatrul documentar actual (2000 – prezent),** constituit din 4 subcapitole, sunt analizate activitatea companiei *Teatr.doc (Teamp.doc)* din Rusia, problematica abordată, rolul acesteia în dezvoltarea noului tip de teatru. De asemenea, se insistă asupra valorificării formulei teatrului documentar în spațiul românesc (România și Republica Moldova), de creatori reprezentativi (Mihaela Michailov, David Schwartz, Gianina Cărbunariu, Mihai Fusu, Luminița

Țâcu, Nicoleta Esinencu etc.) și de teatrele independente (*Spălătorie* și *Laborator teatral/Foosbook*). Capitolul finalizează cu analiza și relevarea caracteristicilor inovative ale teatrului *postdocumentar* promovat de compania *Rimini Protokoll*, considerată un teatru al martorilor.

**În capitolul 3, *De la textul documentar la spectacol: aspecte metodologice și realizări artistice***, alcătuit din 4 subcapitole, sunt analizate lucrările de creație ale autoarei, *MI(N)ORITY* și *TĂRĂ(Z)BOI*, prin descrierea procesului de documentare, a tehnicilor de scriere ale acestor drame documentare, sunt reliefate modalitățile de realizare scenică a spectacolului documentar: timpul și spațiul scenic, regia, scenografia, funcțiile și rolului actorului, publicului, mijloacele audio-vizuale în spectacolul documentar. Capitolul se încheie cu analiza mijloacelor de expresie scenică în spectacolele documentare, cu referințe la spectacolele montate în baza textelor autoarei atât în Republica Moldova, cât și în România.

Fiecare din cele trei capitole finalizează cu concluzii.

# 1. ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE TEATRULUI DOCUMENTAR

## 1.1. Teatrul de tip tradițional versus teatrul documentar: repere teoretice și delimitări conceptuale

În gândirea estetică universală și în cea românească renumiți esteticieni, teatrologi, filozofi au emis în operele lor reflecții substanțiale în legătură cu dramaturgia, creația scenică, receptarea spectacolului, cu procesul teatral în general. Analizând direct sau indirect aspectele dezvoltării teatrului, ei au formulat constatări pertinente și au lansat îndemnuri pentru dinamizarea creației dramatice și a artei spectacolului. În linii mari, problematica gravitează în jurul interogațiilor pe care le ridică dramaturgia și aspectele ei novatoare în relație cu tradiția și cu modernitatea artei scenice, cu publicul destul de dinamic și eterogen, ce aspiră spre omogenitate, cu reflexul socio-cultural al calității spectacolului teatral. Teatrul ca mimesis, teatrul ca oglindă a societății, teatrul ca sublimare a frumosului, monumentalului, eroicului, tragicului sau comicului, spectacolul ca artă a comunicării, teatrul ca dialog, metaforă sau simbol, teatrul realist, naturalist, expresionist, suprarealist, teatrul politic, social, psihologic etc. – iată câteva dintre curentele, genurile, formele spectaculare generate de experiențele curentelor estetice, de „nucleul ideologic” al societății, de gustul și atitudinea publicului, de răsturnările unor teorii estetice sau de apariția altora.

Orice tentativă de definire a artei teatrale, în toată complexitatea ei, implică, în primul rând, abordarea problemei cu privire la originea și 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 și logic, cu „început, mijloc și sfârșit” [3, p. 74], că „scenele urmează să se succedă într-o formulă logică, iar personajele dramatice, care conduc acțiunea scenică, să reprezinte caractere puternice, oameni frumoși la chip, indivizi

renumiți, descendenți 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].

Dezvoltând mai multe idei aristoteliene, Immanuel Kant, fondatorul esteticii moderne, vedea esența artei nu în obiectul demn de cunoscut, ci în capacitatea cunoașterii, iar „Comunicarea în artă generează valoarea estetică, ce constă în capacitatea subiectului de a imagina, adică de a cuprinde o totalitate printr-o imagine” [17, p. 23-24]. Evoluția artelor a demonstrat, pe parcurs, rolul contextualității sociale, ideologice etc. în „specificarea esenței artei ca prima treaptă la care se produce concretizarea ideii abstracte, una dintre formele în care omul se autorealizează” [21, p.118] sau ideea că „Artistul este originea operei” și „Opera este originea artistului”, după M. Heidegger, care susține că esența artei rezidă în „punerea în operă a adevărului” [22, p. 85].

Referindu-ne la conceptele despre artă ale esteticienilor, teoreticienilor teatrologi sau filologi vom menționa lucrarea *Teoria dramei* a istoricului și teoreticianului Iosif Blaga, care considera că autorul dramatic trebuie să propună în textele sale „momente mai importante, mai deosebite, să le idealizeze și să le sensibilizeze în forme potrivite”, că „nu orice moment sau acțiune din viața unui individ pot fi reproduse în dramă, ci indivizi cu astfel de însușiri și în astfel de momente care au o importanță mai deosebită pentru noi, interesante pentru sufletul nostru și care sunt caracteristice și proprii individualităților 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 realității. Conceptul de ficțiune explică sensul acestui proces de reproducere. Atât romanul, cât și piesa au ca esență ficțiunea. Ficțiunea le conferă acea consecvență și integritate care nu ar fi posibile într-o simplă copie a realității. De cele mai dese ori, în opera de artă adevărul este mai puțin credibil decât ficțiunea” [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) expozițiunea 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.

Societatea evoluează, respectiv sistemele și direcțiile teatrale se transformă, acest fapt, menționează cercetătorul IPC, Ana Ghilaș, dr., conferențiar universitar la AMTAP „permite depășirea convențiilor culturale standardizate și înnoirea relației de comunicare plurivalentă prin intermediul artelor scenice. Discursul teatral ca rețea complexă a diferitor tipuri de semne și mijloace expresive devine tot mai mult un mijloc de schimbare a atitudinilor, percepțiilor receptorului-spectator, „orizontul de așteptare” al acestuia schimbându-se mai des în comparație cu receptarea unui text liric sau narativ, pentru că specificul artei teatrale este altul – ea este artă în timp. În acest sens, contextului îi revine un rol important, în special în înțelegerea relației text – discurs, respectiv dramaturg – regizor – actor – spectator – timpul reprezentației teatrale ” [19, p. 23]. În continuare vom argumenta rolul contextualității estetice, social-politice în apariția teatrului documentar, pentru început relevând unele caracteristici ale acestui mod de comunicare interumană, urmând o perspectivă diacronică în expunerea materiei.

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 funcției culturale a teatrului, convins că „naturalismul trebuia să facă loc noilor forme de scriere dramatică ce reflectau cel mai bine complexitatea condiției moderne și 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 și scena de iluzoriu și hipnotic, oferindu-i publicului posibilitatea de a rămâne lucid, conștient, participant activ al procesului spectralar, obligându-l să ia decizii. „Teatrul epic arată, citează, repetă evenimentele reale și nu permite spectatorului să cadă în vrajă. Cu ochii deschiși 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 spectralar 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, accentuând astfel dimensiunea politică și socială a teatrului.

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 și prea absolut modelul prin excelență al unui teatru al distanței interioare. După Brecht au apărut teatrul absurd, teatrul scenografiei, piesa de vorbit, dramaturgia vizuală, teatrul situației ...” [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 trezit activitatea intelectuală, fiind obligat să ia decizii; spectacolul epic este bazat pe argumente, sentimentele sunt duse până la conștientizare; omul care se transformă și 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 desfășurarea 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 Puppet* 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 conținutul, poezia și spiritul vremii sale” [79].

Teatrul documentar a câștigat 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 investigație, teatru non-ficțional, teatrul faptelor – acest tip de teatru are la bază un fapt produs aievea, un caz real, care a fost înregistrat în cronicile istorice, în protocoale, transcrieri, interviuri, discursuri ale politicianilor, precum și 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, declarații făcute de martori ies în față 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 *Dicționarul 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 situațional 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 condiții 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, alteleori îmbină documentele cu ficțiunea. Montajul și adaptarea teatrală a evenimentelor politice menține teatrul în rolul său de intervenție indirectă și estetică în realitate. Perspectiva 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: fotografiile, proiecțiile, video, pancarte, înregistrările vocilor participanților direcți la evenimente, discursurile politicianilor. 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 spații 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, Angelina Roșca Teatru – ART* 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 și metode artistice noi, antinomice formulelor teatrale tradiționale. Totodată, dacă în teatrul clasic, din start, sunt clar stabilite funcțiile 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 creație (dramaturgul, regizorul și actorii), de cele mai multe ori, echipa fiind coordonată de dramaturg sau de tandemul

„dramaturg-regizor”. Criticul român de teatru Oltița Cîntec descrie fenomenul teatrului documentar drept „formă de teatru angajat, o formă de teatru implicat, care presupune creație, un raport al teatrului cu realitatea, înțeles un pic altfel decât în canonul clasic al artelor scenice. Și pentru că, în acest fel, pe de o parte artiștii își exprimă atitudinea față de realitățile 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 și 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, violența în familie, traficul de ființe umane etc. sunt temele atestate preponderent în acest tip de teatru. „În teatrul documentar, susține Mihaela Michailov, teoretician, practicant, autoare a mai multor piese de teatru documentar, accentul cade pe textura evenimentului real, pe dinamica arhivată a unei comunități, pe felul în care s-au succedat faptele pe care le transpui într-o structură ficțională” [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 și '70 ai secolului al XX-lea, au dezbătut un șir 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 reîntegrare a statului în periferia capitalismului global, fenomenului migrației etc. Plasat la intersecția dintre artă și politică, teatrul documentar 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 și 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, poliție, 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].

Felul în care autorul „rescrie” realitatea este definitiv pentru textul teatrului documentar. Mihaela Michailov este de părerea că acest mod influențează scriitura: „Construiești pornind de la date existente. Ai în spate un eveniment sau un complex de evenimente pe care le descompui

și le reorganizezi în funcție de miza pe care le-o dai și de ce-ți dorești să devină realitatea de la care pleci.” [66]. Afirmția dramaturgului este destul de consistentă, având, mai ales, în vedere faptul că mai mulți promotori ai teatrului documentar (teatrologi, regizori, actori etc.) susțin că acest tip de teatru nu are absolut nimic în comun cu ficțiunea. Considerăm acest punct de vedere destul de discutabil. Chiar dacă textul teatrului documentar este o copie *ad litteram* a originalului, o transcriere cuvânt cu cuvânt a unui interviu, document etc. (spre deosebire de opera literară, care reprezintă un model subiectiv al realității, o transfigurare artistică a acesteia), totuși și în teatrul documentar există o doză de construcție ficțională, or, a pune în scenă un spectacol bazat pe document înseamnă a fi atent la ce transmiți despre lumea documentată, cum vrei să transpară această lume, ce accente pui, cum deconstruiești stereotipuri, cum transmiți ce ți s-a transmis, cum poți să fii direct și în același timp nuanțat. Așa sau altfel, personalitatea de creație a autorului/echipei este evidentă într-un spectacol documentar.

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, 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, primul reprezentant 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 (expozițiune, 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/tehnicele de construcție a piesei documentare sunt: a) monologurile, structurate în blocuri (este vorba despre o succesiune

de monologuri), bazate pe interviuri luate de la respondenții-donatori; b) dramatizarea unor experiențe personale ale creatorilor; c) dramatizarea unor biografii ale anumitor personalități; d) transformarea în text scenic a unor documente din arhivă, procese de judecată, investigații, texte teoretice, statistici, evenimente din istoria recentă, acțiuni și discursuri politice; e) transformarea în eveniment spectacular a unor manifeste, conferințe, 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 *immersiv*, 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 poziții în spațiul artistic. Provocativitatea este percepută de actuala generație de artiști ca practică socială. Ei sunt tentați să modeleze societatea aflată în schimbare, profesând un gen de teatru-conștiință, ceea ce înseamnă: să vorbești în mod provocator cu publicul despre imperfecțiunile 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 și a situațiilor, să-ți trăiești 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 ficțional, în cel documentar, respectarea principiilor etice are o importanță deosebită. În timp ce personajelor fictive, dintr-o operă dramatică, le pot fi atribuite conotații 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 identității în sfera artistică, în formele lui etice și estetice și în contexte social-politice.

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

Teatrul aristotelic	Teatrul epic	Teatrul documentar
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Are la bază acțiunea;</li> <li>- Evenimentele creează iluzia realității;</li> <li>- Întâmplările sunt prezentate astfel, de parcă s-ar realiza aici și acum;</li> <li>- Spectatorul este implicat în acțiune, trăind starea de catharsis;</li> <li>- Personajele reprezintă tipologii umane, cu caractere formate, pe parcursul acțiunii manifestând com-portamente previzibile;</li> <li>- Evenimentele decurg linear, conform principiului cauzalității în timp;</li> <li>- Spectatorul este interesat de deznodământul acțiunii care produce starea de catharsis;</li> <li>- În raportul conștiință individuală-conștiință socială o atenție mai mare se acordă personalității;</li> <li>- Sentimentul prevalează asupra rațiunii.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Are la bază narațiunea;</li> <li>- Scena povestește un eveniment care, posibil, a avut loc cândva, undeva, spectatorul fiind conștient de faptul că urmărește o operă de artă, rod al imaginației și talentului autorului, regizorului, actorilor;</li> <li>- Spectatorul este un observator, care analizează și apreciază;</li> <li>- Stimulează activismul spectatorului;</li> <li>- Caracterul personajului este în formare, având un comportament imprevizibil, indeterminabil;</li> <li>- Spectatorul este interesat de derularea evenimentelor, pentru el fiecare scenă fiind importantă în sine;</li> <li>- În raportul conștiință individuală – conștiință socială predomină latura socială;</li> <li>- Rațiunea prevalează asupra sentimentului.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Are la bază relatarea, discursul.</li> <li>- Textul are la bază experiențe sociale, cazuri reale, culese din documente, biografii, interviuri etc;</li> <li>- Spectatorul are statutul de observator, participant, actant, actor, critic, de forță activă;</li> <li>- Solicită activitatea intelectuală a spectatorului, obligându-l să ia atitudine, să acționeze, să-și relateze experiențele;</li> <li>- Spectatorul manifestă interes față de desfășurarea acțiunii, față de problema în cauză, mai ales, după finalizarea reprezentației;</li> <li>- Deznodământul poate lipsi. El poate fi creat în discuțiile de după spectacol.</li> <li>- Scenele sunt autonome, acțiunea se desfășoară acronic;</li> <li>- Toate personajele sunt principale;</li> <li>- Montaj, construcție, deconstrucție;</li> <li>- Structură liberă, deseori bazată pe succesiunea monologurilor, pe intercalări de statistici, rapoarte etc;</li> <li>- Rațiunea prevalează asupra sentimentului.</li> </ul>

## 1.2. Etape de dezvoltare a teatrului documentar universal

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

În acest subcapitol ne propunem să analizăm izvoarele, premisele apariției și dezvoltării teatrului și textului dramatic documentar, să descoperim mișcările teatrale reprezentative care au condiționat apariția teatrului documentar, să abordăm lucrările teoretice și creațiile practicienilor care au determinat și influențat direcțiile și formele evolutive ale dramei documentare de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI.

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 și demonstrează că teatrul documentar este relevant și cu o rezonanță 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 și tragediile istorice ale lui Shakespeare, dramele patriotice revoluționare franceze, britanice și *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) și piesele germane despre Holocaust. În forma sa modernă, teatrul documentar îi are ca precursori pe cunoscuții teoreticieni și practicieni teatrali germani – Bertolt Brecht și Erwin Piscator, care și-au focusat creația pe tensiunile dintre clasele sociale și 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 plâsmuitor 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]. Aname 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 horatian 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.

### **1.2.2. Teatrul politic german al anilor 1920. 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 (1925-1966), 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 interpreta documentele trecutului din perspectiva prezentului: „Vrem să vedem nu numai episoade dispărute ale unei epoci, ci epoca însăși, nu fragmente, ci unitatea rezultată din încheierea 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 clasică genului teatral documentar, putem vorbi despre dramaturgia documentară.

### **1.2.3. Drama germană documentară a lui Peter Weiss: clasică 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 *Volskbühne*. 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 Iustinian* (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 răscola 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 eseu *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.

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

Tot în anii '60 și '70 ai secolului XX, în contextul culturii americane apar mișcări teatrale alternative, companii de teatru experimental, care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităților 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 acțiunilor și 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 revoluționar 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, firește, și de implicarea multiplă a unor apeluri politice și intenții de revoluționare a culturii. În această direcție au forat *Living Theatre*, *TPG*, *Wooster Group*, *Squat Theatre* și multe alte forme de teatru gen happening, în care prezența și șansele de comunicare aveau întâietate față de procesele reprezentate” [23, p. 138]. Producțiile companiilor americane urmăreau schimbări politice, sociale și economice în viața americanilor, documentau deficiențele sistemului, violențele, abuzurile, încălcările drepturilor omului. Minoritățile, grupurile dezavantajate din America vedeau teatrul ca pe un mediu în care preocupările lor pot fi articulate, un mediu care poate aduce la conștiința publicului problematicile lor sociale, oferind oportunități atât actorilor, cât și publicului. Multe dintre spectacole încurajează comunicarea dintre generații, toleranța față de grupurile minoritare, condamnă războiul din Vietnam. Au fost prezentate în spații neconvenționale, transformându-se de multe ori, în marșuri și parade, având parte de clasificări din categoria trupelor de teatru stradal.

Teatrele politice ale minorităților, 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 și 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 acțiune pentru Progres Social din Lover East Side”, care acuză conducerea New-York-ului pentru condițiile inumane din casele insalubre, unde locuiau oamenii, susține spectacole în fața sediului „Radio-City” și a Catedralei „Saint Patrick”, în semn de protest față de acest război nedrept” [45. p.9]. Alte spectacole produse de Peter Schumann, rezultă din revolta împotriva războiului din Vietnam, inspirate din cazurile reale întâmplare în acest flagel: *War Demonstration*, *A man Says Good-Bye a ti 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 „fundatie ideologică puternică și abordează adesea aspecte regionale și actuale (de ex., poluarea mediului și puterea nucleară), precum și impactul problemelor globale asupra comunităților locale” [1, p. 60]. Deși demersurile companiei conțin mesaje și subiecte legate de politic și social, „activitatea acestui grup nu s-a

bazat în totalitate pe o ideologie exclusivă și nu a dorit să identifice sau să reducă propriile obiective doar la o simplă revendicare sau la niște 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 spații neconvenționale, participă la marșuri și 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 producții realizate de Julian Beck și Judith Malina, printre care spectacolul *Brig*, după piesa veteranului serviciilor maritime ale SUA, Kenneth Brown, care redă experiențele autorului legate de perioada în care și-a făcut serviciul în marină, au fost realizate prin intermediul metodologiilor documentare. Faptul că viața fondatorilor și creatorilor grupului a luat forme teatrale, multiplele lor acțiuni 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 (Viața teatrului)* îndeamnă la revoluție „care, oricât de nepractică se dovedea a fi, din punct de vedere politic, era, totuși, seva unui teatru, fără îndoială, vibrant, pe care l-a creat. Convingerea lui Beck că doar o „Revoluție Anarhistă Non-violentă” ar putea „hrăni toate sufletele... opri toate războaiele... deschide porțile tuturor închisorilor și...opri pieirea timpurie” poate părea simplistă; dar a contribuit în mod esențial 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 acțiune” [12, p. 122]. Julian Beck și Judith Malina au fost, mai înainte de toate, niște revoluționari care și-au trăit și cele mai intime aspecte ale vieții lor, în funcție de propriile convingeri.

Manifestările lor reprezintă spectacole de viață, spectacole reale, în care spectatorii erau implicați nu doar ca simpli privitori, ci ca adepți ai convingerilor lor. În spectacolul *The Connection (Rețeaua)*, produs în anul 1959, Beck și Malina elimină barierele dintre ceea ce se întâmplă pe scenă și viața reală, pentru că viețile lor au luat deseori forme teatrale, și teatrul lor a

început, în mod sistematic, să semene cu viața reală. *Paradise Now (Paradisul acum)* e un alt spectacol care estompează granițele dintre viață și artă, îmbinând acțiuni de protest, îndemnând la revoluție. Beck nega teatrul de pe Broadway, detesta producțiile acestui organism, critica jocul fals al actorilor, dorea să impună schimbări în arta actoricească prin demersurile sale teatrale.

Spectacolele grupurilor americane folosesc diverse tehnici și structuri dramatice: de la metoda *verbatim*, care constă în reproducerea mot-a-mot a mărturiilor persoanelor intervievate, la monologuri autobiografice; de la dramatizarea unor experiențe 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 ficționalizarea unor istorii reale; de la teatralizarea unor evenimente care au avut loc în trecutul îndepărtat până la transformarea în spectacol a manifestelor, protestelor și revoltelor manifestate față de anumite evenimente ale zilei.

Spectacolele pregătite din timp sau improvizate în fața spectatorului, se prezentau pe scene teatrale sau în spații ambientale, având scopul de a conștientiza și de a determina publicul spectator să adopte atitudine față 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 realității, investigând cu mijloace performative istoria și revalorizând povești personale care nu se conformează normelor standard.

Comentariile politice inserate în texte și producții exprimă revolta față de războiul din Vietnam, față de discriminarea rasială, optează pentru schimbări politice, sociale și economice în viața afro-americanilor, oferă oportunități publicului cu probleme de auz, răspunde nevoilor și intereselor celor în vârstă, încurajează comunicarea dintre generații ș.a.

Comaniile menționate au fost și sunt deschise publicului divers: și foștilor condamnați, și travestiților homosexuali, și vocilor feminine, și oamenilor de culoare, și celor albi, promovând drepturile, libertatea și 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 vieții afro-americanilor din perioada de sclavie, începând cu anii 1600 și până la integrarea acestei populații în școlile publice. *Ați 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 compilație a interviurilor realizate cu actorii, regizorii și producătorii de la Hollywood de către Comitetul de

investigare al biroului anti-american. La mijlocul anilor '1950, Comitetul respectiv a început să investigheze influența comunistă asupra industriei divertismentului. Această docudramă dură, compilată din transcrierile reale ale audierilor, arată cum au fost convinse anumite personalități notorii să-și trădeze colegii, să denunțe anumite persoane și cum au plătit cu prețul carierei, familiei sau chiar al libertății cei care au refuzat s-o facă. Personajelor le sunt păstrate numele reale (Gregory Peck, Arthur Miller, Elia Kazan) și sunt obligați să răspundă la întrebări absurde, cum ar fi: „A fost Christopher Marlo un comunist?”.

Dramaturgul Emily Mann, cu piesa documentară *Execuția justiției* (1986), a descoperit pentru cinematografia mondială povestea uciderii primarului din San Francisco, George Moscon, și a primului politician homosexual declarat, Harvey Milk (eroul filmului realizat de Gus Van Sant, interpretat de celebrul actor Sean Penn). Interviuurile și dosarele instanțelor au fost folosite în text. Autorul abordează viața lui Harvey Milk, un activist pentru drepturile homosexualilor, care în Statele Unite a devenit primul politician homosexual declarat, reușind să formuleze și să adopte o serie de legi privind drepturile minorităților sexuale și ale grupurilor sociale dezavantajate.

### **1.2.5 Verbatim – noua direcție a teatrului documentar din anii 1980**

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 – 1920), 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/pionierul *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 folosește metoda *Verbatim* – la fel cum nu orice produs teatral, care folosește 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 și promițătoare: piesa se realizează în baza interviurilor cu oamenii reali, literalmente transcrise de dramaturg și 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 investigației:

- 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 interviuarea 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, celebriități 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 și libertățile civile americane și drepturile femeilor. Piese și monodramele care îi aduc celebritatea sunt: *Amurg: Los Angeles*, *Pe drum: în căutarea personajului american* și *Fires in the Minor*, texte elaborate printr-un proces inovator, care consta în interviuarea de către Deavere Smith a diverselor grupuri de comentatori, martori și membri ai comunității afectate de evenimentele sociale dezbinătoare, create de tensiunea rasială și de nemulțumirea cu privire la autoritatea statului în fața dezacordurilor provocate de criza rasială. În piesele autoarei „limbajul original al celor intervievați e lăsat needitat și valorifică spectacolul prin nuanța și calitățile sale colocviale și „realiste”. Limbajul este „autentic” și această autenticitate este susținută și de stilul dramatic al Annei Deavere Smith, în care „recrează” fizicația și transferul cuvintelor așa cum i-au fost rostite în interviurile despre experiența evenimentelor-cheie din SUA” [12, p. 108].

Metoda de elaborare a textului, folosită de autoare, se bazează pe interviuarea oamenilor care fie au fost implicați direct în eveniment, fie au fost implicați de la distanță, 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 și pe ofițerii de poliție ce l-au maltratat pe muncitorul afro-american arestat în 1991, deși actele lor de violență au fost filmate. Verdictului din 1992 i-au urmat trei zile de rebeliune și tulburări civile, din cauza inegalității rasiale din Los Angeles, unde de șoc având ecou global. Pe parcursul elaborării piesei, Deavere Smith a interogat aproximativ două sute de oameni, dintre care douăzeci și cinci au fost prezenți în spectacol. Personajele textului sunt ofițeri de poliție, artiști de culoare, membrii unor grupări criminale, funcționari, muncitori, politicieni și intelectuali. „Textul e formulat mai degrabă în jurul oamenilor care-și spun poveștile, și nu neapărat pe baza comentariilor directe privind cazul Rodney King sau al rasismului din procedurile juridice americane. „Personajele” nu interacționează imediat și nici nu-și fac confesiuni, dar relațiile, atât dintre cei aflați pe scenă cât și dintre „poveștile” pe care le spun sau dintre „perspectivele” pe care le analizează, se îmbină, se suprapun și, câteodată, sunt intim conectate, pe măsură ce textul spectacolului evoluează. Spectatorii revin uneori la personaje în diverse momente ale declarațiilor lor, cuvintele lor capătă rezonanțe noi atunci când sunt reamintite în contextul motivelor recurente, prin replicile rostite ulterior de alți actori” [12, p. 109].

*Monologurile vaginului/ Vagina Monologues* (1996), este o piesă reprezentativă a teatrului *verbatim*, scrisă de scriitoarea feministă Eve Ensler, care explorează experiențele sexuale



consensuale și non-consensuale, imaginea corporală, mutilarea genitală, întâlnirile directe și indirecte cu reproducerea și multe alte subiecte relatate de femei de diferite vârste, rase, sexualități și alte diferențe. Eve Ensler a scris primul proiect al monologurilor în 1996, piesa rezultând din interviurile preluate de la două sute de femei care își expun opiniile despre sex, despre relații și despre violența față de femei. Ensler a scris piesa cu scopul „sărbătoririi vaginului”, însă, în 1998, scopul piesei a deviat de la sărbătorirea vaginului și a feminității, la mișcarea de stopare a violenței împotriva femeilor. Piesa autoarei demonstrează eficacitatea socială a teatrului documentar, care de multe ori duce „la crearea unor mișcări 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 inițiat *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 și lăsat să moară în Laramie (Wyoming). Corpul lui însângerat și mutilat a fost găsit abia a doua zi. A murit câteva zile mai târziu, la Spitalul *Fort Collins* (Colorado). Moises Kaufman, împreună cu alți membri ai proiectului, au efectuat șase călătorii la Laramie într-o perioadă de un an și jumătate, imediat după ce a fost mutilat tânărul și în timpul procesului împotriva celor doi tineri acuzați de uciderea lui. Au realizat mai mult de două sute de interviuri cu localnicii, fie oripilați de acțiunile criminalilor, fie homofobi, încorporându-le în piesa *Proiectul Laramie*. Opt actori au interpretat mai mult de șaiszeci de personaje. Textul documentar descoperă resorturile unei crime oribile și consecințele ei asupra orașelului în care a fost comisă. Prezentarea spectacolului rezultat a fost organizată în școli, colegii și teatre publice din Statele Unite, precum și în teatre profesioniste din Statele Unite, Canada, Marea Britanie, Irlanda, Australia și Noua Zeelandă.

Textul *Proiectul Laramie* nu este structurat pe blocuri și nu prezintă o compilație de monologuri relatate de martori oculari. Este o piesă în care vedem acțiune, scene care se succed și prezintă un șir de evenimente: reconstituirea nopții dinaintea săvârșirii crimei, suferințele la care a fost supus Matthew, părerile membrilor comunității față de acest caz.

Multe dintre producțiile atribuite teatrului *verbatim*, pe care autoarea tezei a avut ocazia să le vizioneze (cele produse de sectorul teatral independent din Chișinău: *Spălătorie* și *Foosbook*, unele produse de teatre independente din Târgu Mureș, Cluj Napoca, Iași, București), erau structurate pe blocuri – monologuri preluate de la anumiți donatori, care nu implicau acțiune, pe

alocuri repetau aceleași idei, erau monotone și descriptive. *Proiectul Laramie, Execuția justiției* cu Harvey Milk, erou principal, *În America albă* interesează și impresionează anume prin faptul că descriu istorii, într-un mod foarte viu, dinamic și surprinzător, istorii create din relatările martorilor oculari, cu intercalări de reportaje, discursuri ale oficialităților statale. Aceste istorii au la bază o structură compozițională aproape tradițională – personaje bine caracterizate, prologuri, răsturnări de situații, conflicte, punct culminant, deznodământ etc., te intrigă, te țin în suspans, sunt redată într-un mod artistic, mai presus de documentar și mai credibile decât ficțiunea.

### 1.3. Concluzii la capitolul I

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 funcțiile 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.

## 2. TEATRUL DOCUMENTAR MODERN (2000 – prezent)

### 2.1. Compania *Teatr.doc* din Rusia: anularea convențiilor teatrului clasic

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 conține elemente șocante cu privire la realitatea socială, ce reflectă sintaxa netradițională a limbajului vorbit, important din punct de vedere etic și moral”, „un caz interesant din viața cotidiană sau o istorie de viață ieșită din comun”, „o discuție cu un personaj deosebit și unic, de la care ascultătorul a învățat lucruri importante”, „o originală expresie auzită în discursul de zi cu zi”, „ceva real, veridic, ceva ce nu poți 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 realității, ci partea ei brutală, absurdă, tragică, au drept elemente fundamentale biografiile, monologurile și dialogurile oamenilor reali, textele non-fictive și evenimentele social-politice întâmplare 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/imagie 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 însuși al dezvoltării spectacolului și punerii sale în scenă – atelierele care conduc la construirea spectacolului, diversele metode de producție teatrală, modurile în care publicul este adus și scos din spațiul spectacolului și multe alte proceduri convenționale, care erau înainte mai mult sau mai puțin 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, afirmă că textele pentru viitorul spectacol sunt alese conform unor criterii: „Suntem interesați de dramaturgia nouă. Prioritare sunt piesele cu o poziție socială activă” [135].

Subiectele expuse pe scena *Teatr.doc*, reflectă situații din viața subculturilor: minoritățile rasiale, etnice, sexuale, migrații, 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. Teatrológul 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 demască 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 minoritățile din fostele țări 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 organizație, care și-a stabilit și 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 existenței umane; interesul manifestat pentru teme provocatoare; explorarea tehnicilor novatoare în crearea spectacolului; abordarea temelor interzise, necercetate anterior în teatru; optarea pentru simplitatea și claritatea exprimării; convingerea că factorul primordial al spectacolului este impactul social produs de acesta; negarea noțiunii 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 decorațiunile complicate, lipsesc platformele, coloanele și rampele, se practică interpretarea pe viu a muzicii în cadrul spectacolului, se exclude dansul sau/și mișcarea 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 recunoaște persoana după timbru, după glas, fără să o vedem. Tot vocea, prin inflexiunile ei, trădează starea individului, atât fizică, cât și psihică (obosit, odihnit, supărat, mulțumit, 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*: *Veșnica bucurie*, *Raiul de caise*, *Comedia infernală*, *Două soții 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 tangențe 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 și fiică*, dramaturgul, absolut întâmplător, s-a ciocnit de reversul temei: *Tatăl și 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 și A treia, spectatorii fiind lipsiți de alte detalii cu privire la vârsta, statutul lor social etc. Eroinele își pronunță textul pe rând, vorbind despre dramele personale, fără să interacționeze una cu alta. Astfel, piesa este construită dintr-o mulțime 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 Davidova, 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 alcoolizilor 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 Țăcu, promotoare și creatoare a teatrului documentar din Republica Moldova.

## **2.2. Teatrul documentar din 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 oficialităților 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 Țăcu 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 angajați, care dacă apucă să repete la o piesă. Deci e foarte frustrant pentru un tânăr actor, care ce să facă după ce termină școala? Să aștepte 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 distribuții cu actori care nu ar putea fi parteneri în același spectacol, angajați fiind în teatre diferite (cazul practic al cvasitotalității producțiilor independente și una dintre motivațiile principale pentru mulți artiști, această dorință 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 ușurință acceptate în repertoriile instituțiilor de stat, fie utilizând spații de joc „neconvenționale” (de multe ori prin forța 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, atelierelor 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 Național Dramatic din Montpellier, Elveția -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 care sunt conectați la realitățile socio-politice, 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, și în general creatorii de teatru documentar, nu-și propune să dea sentințe, să repare situații sociale sau să determine un anumit tip de atitudine din partea spectatorilor. Rostul teatrului social, această formă de teatru politic, este să îndrepte atenția 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 direcție” [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, susține 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 poliștii*), Dumitru Crudu (*Măine 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 comunistilor, 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 și 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 importanți artiști independenți din România, a realizat spectacole ce reflectă realitatea socială a României, spectacole cu care a cunoscut succese în țară și 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 obținut în lucrul la improvizații cu actorii, scrie scenariul, în baza materialelor și tehnicilor utilizate, când *verbatim*, când ficționalizate, când realist, când suprarealist, ca răspuns direct la absurdul situațiilor întâlnite, iar produsul final este un spectacol *docuficțiune*. Referindu-se la rolul și modul de documentare în cazul pieselor, G.

Cărbunariu menționează: „Documentarea este un moment foarte important, pentru că atunci apar și conceptul de spectacol, conceptul de scenografie, mișcare etc. Uneori, înainte de a scrie scenariul, remarcă regizoarea, fac improvizații cu actorii, pe baza materialului ales. Pe scurt: spre deosebire de procesul clasic, în care spectacolul se naște din interpretarea unui text, în cazul acesta, spectacolul se naște din întâlnirea cu o realitate. Spectacolul însă nu își propune să redea o realitate, ci întâlnirea subiectivă, a mea și a celorlalți artiști implicați, cu această realitate, pe care, uneori, îmi este imposibil să o înțeleg” [74].

Interviurile și situațiile 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 Mureș, *Roșia 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 exploatare 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 înscricțiuni 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 spectacole. 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 comunităților muncitorești 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 direcții – ateliere, discuții libere și interviuri cu mineri, soții de mineri, cu pensionari și copii, cu paznici de mină, lideri de sindicat, oameni care trăiesc din furtul de cărbune. *Sub Pământ* este un spectacol-arhivă de povești-mărturii ale unor comunități pe cale de dispariție. Spectacolul își propune revalorizarea poveștilor, a problemelor și culturii unor categorii sociale deseori ignorate în teatrul românesc de după 1989: comunitățile muncitorești” [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 in justiției” [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, Doriană 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, Doriană 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, Doriană 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 creația colectivă, iar la nivelul raporturilor dintre organizații, modelul ar fi reprezentat de platforma de colaborare de tip „rețea”, un model orizontal, non-ierarhic, bazat pe parteneriat. Acest model pornește de la premisa că în civilizația contemporană relațiile 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 și le descifram, noi le luam și le transformam în scene și în tablouri. Țin minte că din multe istorii povestite de fete nu am putut păstra decât o propoziție sau două. Așa cum păstrasem sintagma - *În Albania pentru prima dată am văzut marea* - dintr-o poveste de câteva pagini. Aceste scene și tablouri, împreună cu regizorul și actorii, le transformam în mizanscene. Textul creștea odată cu spectacolul (...). Multe istorii ale fetelor le-am transformat în niște scene mute în care imaginea era mai importantă decât cuvântul. Au fost și monologuri pe care le-am păstrat integral, mărturisește Dumitru Crudu, așa cum a fost visul din finalul spectacolului sau lecțiile de prostituție a fetei din Tiraspol. Lucrând la acest spectacol am acumulat trei funcții: cea de reporter, de dramaturg și 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 neașteptat. 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 (Elveția), 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 și incomode: sistemul de învățământ, educația 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 și 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 (Introscoop, 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 neprofioniști, 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 și 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 deținuții și colaboratorii închisorilor pentru femei, pentru bărbați și 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 Țăcu 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 Țăcu 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 interogațiile 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].

### **2.3. Rimini Protokoll: teatru al martorilor**

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 artiști Helgard Haug, Stefan Kaegi și 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 știința și performanța teatrului aplicat la Universitatea Giessen din Germania. Daniel Wetzel a susținut teza de doctorat pe tema *Fotografia ca act performativ*, în paralel, a organizat spectacole cu pensionari, copii și vânzători; Helgard Haug era pasionată de piesele documentare și de teatrul radiofonic – pasiuni și surse de venit și pentru jurnalistul Ștefan Kagi. După ce au primit o educație 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, abilitățile de a construi o compoziție dramatică și tehnologiile audio-video și multimedia. Echipa nu primește subvenții guvernamentale și este un teatru independent, fără facilități, activând în regim ambulant.

Fondatorii teatrului *Rimini Protokoll* se ocupă de text, regie, designul de sunet și lumini, scenografie și imagine video în spectacol, sunt deseori descriși drept inventatori ai unei noi forme de teatru documentar, practicând un teatru cu artiști care nu sunt actori profesioniști, ci *experți* sau specialiști din sferile lor specifice de viață – profesioniști ai teatrului lumii reale.

Spre deosebire de teatrul clasic, unde actorul profesionist întruchipează personaje fictive, spectacolele companiei *Rimini Protokoll* sunt reprezentate de *experți* din diverse domenii, care sunt identificați prin anumite proceduri de cercetare, recrutați pentru a împărtăși publicului problemele cu care s-au confruntat, sferile 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-*experți*, echipa de la Rimini Protokoll prezintă spectacole neperformante unui public obișnuit cu perfecțiunea falsă și iluzorie a teatrului tradițional. Textele apar ca rezultat al dezvoltării biografiilor, istoriilor, experiențelor de viață ale experților recrutați.

Acest grup explorează viața reală la intersecția dintre artă și anchete sociale, ficțiune și cronici de știri. Emoțiile și mesajele lor sunt vii, transpuse din proprie perspectivă, ei nu imită,

nu joacă, nu interpretează alte persoane, ci împărtășesc publicului propriile experiențe. Producțiile lor fac parte din acea dimensiune teatrală despre care Lehman spunea că: „...nu mai vizează integralitatea unei compoziții teatrale estetice alcătuite din cuvânt, sens, sunet, gest ș.a.m.d., care i se oferă percepției ca un construct complet, ci teatrul este acela care își acceptă caracterul de fragment și de parțial. El întoarce spatele criteriului, atâta vreme incontestabil, al unității și sintezei și se abandonează șanseii de a avea încredere în impulsuri, fragmente și microstructuri particulare de texte, pentru a deveni o nouă specie de practică” [23, p. 69].

**Spectacole multimedia marca *Rimini Protokoll*.** Creatorii de la Rimini Protokoll sunt cunoscuți în Europa pentru producțiile neconvenționale și, la prima vedere, lipsite de teatralitate. De exemplu, spectacolul multimedia *Situația camerelor (Situations rooms)* [110], adună douăzeci de persoane, cărora le sunt împărțite căști cu iPad-uri și sunt lăsate să se deplaseze în timp real printr-o clădire ca un labirint format din camere, coridoare, scări și curți, construit de scenograful Dominic Huber. În căști se aud monologurile experților selectați din întreaga lume de grupul *Rimini Protokoll*, ale căror biografii sunt marcate de arme. Unii le produc, alții le vând, alții riscă în orice moment să-și piardă viața din cauza lor. Protagonistii-spectatori se identifică cu persoanele care-și relatează experiențele, navigând prin centre de operare, săli de conferințe, spitale. „Performance-ul reprezintă o impresionantă realizare ce ține de domeniul tehnologiei spectaculare. Imaginile de pe ecran se suprapun cu cele din camerele și spațiile reale, iar acțiunile scenice le susțin pe cele filmate și proiectate” [111]. Filmul video, montat de Chris Kondekom, are funcție de navigator și dictează traseul ce urmează să fie parcurs de spectator: ușile pentru intrare și ieșire, spații în care poți să te așezi sau te poți culca în cazul în care te pomenești rănit și sângerezi. Poți să te identifici cu un medic fără frontiere din Sierra Leone, după un timp, poți deveni un foto-jurnalist sau un militar minor, un refugiat, un pilot al unui elicopter indian, un luptător cu teroriștii pakistanezi. Ultimul vorbește despre activitatea sa ca despre una obișnuită și ordinară care necesită duritate și precizie: „Dacă încerc să meditez și să mă gândesc că poate acest om nu este vinovat ori poate că în rezultatul acțiunilor mele, pot muri femei și 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 ușă conduce spre un cimitir din Mexic, unde se odihnesc pe vecie și agresorii, și victimele acestora, după care simți căldura insuportabilă din camera chirurgului, mirosul de borș pe care femeia rusă numai ce l-a gătit, greutatea mantalei antiglonț – la toate acestea reacționezi mai mult cu corpul, pentru că ochii sunt ațintiți asupra ecranului – trebuie să urmezi instrucțiunile. Te simți în pielea celui care acționează conform scenariului și care împușcă fără să se gândească, fiindcă vede viața

numai prin ochiul de țintire 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 orașe, fiind prezentat anterior la Berlin, Lisabona și Hanovra. Producția reprezintă în sine un tur al orașului, doar că, în loc de monumente arhitecturale, sunt prezentate supermarket-uri, străzi, parcări subterane și alte elemente ale vieții cotidiene.

Performance-ul începe în cimitir – ultimul drum sau locuința de veci a omului. Fiecare participant are cheia proprie a orașului: căști, în care vocea unei femei le propune să-și aleagă, după preferințe, piatra funerară care va fi instalată pe mormântul fiecăruia. Vocea artificială care vine din căști invită participanții să parcurgă orașul în ritm de dans sau să organizeze diverse manifestări în mijlocul drumului, blocând traficul rutier. Ciclul de spectacole „urbane” tratează tema relațiilor dintre oraș și organismul uman.

Pe data de 15 august 2019, autoarea tezei 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 Culturală a Municipiului Chișinău. Echipa organizatorică și de creație de la Chișinău a fost constituită din absolvenții catedrei *Studii teatrale* a AMTAP, tinerii critici de teatru Oxana Buga și Rusanda Curcă, regizorul Sava Cebotari și dramaturgul 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 *Nașterea 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 orașeni 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 orașele Londra, Viena, Köln, Copenhaga, Amsterdam, Paris, Marsilia, Tokyo, Philadelphia, Montreal, Melbourne, Plovdiv. De fiecare dată spectacolul este creat din nou, în baza specificului orașului.

În cadrul Festivalului internațional de artă *Platonov*, care s-a desfășurat 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 Kazakhstan (Proba de sol din Kazakhstan)* face parte din seria producțiilor care estompează granițele dintre viață și artă, abordând cu o puternică încărcătură emoțională problema emigrării în Germania. La realizarea acestui spectacol au participat reprezentanți de diverse profesii, vârste și naționalități, viața cărora a fost marcată de industria petrolieră din Kazakhstan. *Proba de sol din Kazakhstan* descrie soarta germanilor etnici din Kazakhstan, care s-au întors în patria germană la începutul anilor '90, cazaci care au revenit în țară cu speranța de a trăi o viață mai bună, precum și germani, care lucrează în industria petrolieră, plecați la muncă în republica din Asia Centrală. Spectacolul are o scenografie ingenioasă, utilizează din abundență limbajul multimedia și cucerește publicul prin faptul că pe scenă nu acționează actori, ci eroii poveștilor descrise: „o femeie din Kazakhstan, care, în îndepărtata copilărie sovietică, visa să devină astronaut, un bătrân german, vorbitor de limbă rusă din Ucraina, care a transportat toată viața petrol în Kazakhstan, o tânără tadjică, părinții căreia au fugit de sărăcie în Germania. Toate personajele își povestesc istoriile de viață, însoțite de imagini video reale” [105]. Pe un perete vedem o hartă, iar publicului spectator îi sunt demonstrate fostele republici sovietice, în special, Kazahstanul. În proiecția video, adevărații colaboratori ai muzeelor transmit salutări eroilor spectacolului, cazacii autentici le adresează întrebări, le vorbesc despre problemele lor și despre situația economică și social-politică din țară, bunicii unuia dintre eroii din scenă, care nu și-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, birocrăția, societatea, migrația, cu descrieri spectaculoase ale capitalei Kazahstanului, Astana. Valoarea principală a acestei producții este autenticitatea și veridicitatea faptelor. Atât proiecția video cât și cadrul scenic prezintă oameni reali care au fugit de sărăcie și de mizerie, oameni care astăzi sunt prosperi și asigurați din punct de vedere financiar, însă trăiesc cu nostalgia timpurilor trecute, simțindu-se lipsiți de identitate, patrie și casă.

O altă producție catalogată drept *teatru de experți* este spectacolul care descrie istoriile oamenilor marcați de ideologia comunistă din Germania de Est – *Capital: Karl Marx, Volumul I* [101]. În fața unui perete imens cu rafturi pline de scrierile lui Karl Marx și alte atribute dedicate

economistului și 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 și un nevăzător care a citit *Capitalul* lui Marx cu ajutorul unui font pentru orbi, o translatoare de limbă rusă și 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 și chiar amuzantă, cu bancuri, scene jucăușe scurte, cu vizionări de fragmente din filmele clasice germane și muzica discurilor vechi de vinil, „personajele transmit din proprie perspectivă, ideile cărții care a fost publicată pentru prima dată în 1867. *Capital: Karl Marx, Volumul I* este o acțiune teatrală absolut anarhistă în raport cu toate legile teatrului și ale percepției teatrale, autorii proiectului n-au ascuns acest detaliu, avertizând sincer publicul că nu au intenționat să transforme povești biografice personale într-un text teatral” [100]. Scopul proiectului, care durează două ore, constă în investigarea influenței textului asupra realității, conținând scurte istorii spuse din numele unor oameni născuți în diferite timpuri, în diferite țări și în diferite sisteme politice, ilustrând cu exemple proprii, citatele din *Capital*, pe fundalul vechilor hituri germane.

În *Business Angels of Lagos* reprezentanții companiilor nigeriene vorbesc despre modalitățile prin care afacerile pot supraviețui într-un oraș cu o creștere economică rapidă, bogat în materii prime, printre care și țiteiul, însă în care corupția este un fenomen firesc, în plină dezvoltare și expansiune. Orașul din sud-vestul Nigeriei, Lagos, este unul dintre cele mai dens populate de pe întreg continentul (cu o populație de aproximativ 8 milioane) și cu o expansiune destul de rapidă. Cu toate acestea, în oraș prosperă corupția, țara fiind una dintre cele mai periculoase zone pentru dezvoltarea afacerilor din lume, iar investitorii europeni ezită să inițieze colaborări și investiții în această regiune. Spectacolul este captivant pentru cei „interesați de afaceri, de parteneriat internațional, de explorarea pieții noi, de reflectarea strategiilor de piață în fața publicului european” [97], reunind aproximativ patruzeci de oameni de afaceri, bărbați și femei, în jurul unei mese, într-un pavilion uriaș din orașul Lagos. Zece persoane povestesc despre dezvoltarea afacerilor în Lagos, printre care – un bancher de investiții, un preot, un producător de încălțăminte, un specialist în resurse umane, un agent imobiliar și un specialist în țesuturi. Fiecare personaj are la dispoziție un spațiu propriu și un translator, prin intermediul căruia redă domeniul său de activitate, își împarte experiențele și cunoștințele despre subiectul



tratat. Din distribuție fac parte oameni de afaceri nigerieni, care interacționează cu omologii lor europeni din medii de activitate diverse: artă, dealer auto, afaceri cu petrol, importul de pești tropicali, modă, educație, reprezentanți ce activează în departamente anticorupție. În fața spectatorilor acționează oameni reali care-și descriu proiectele de afaceri, succesele și înfrângerile și vor să convingă investitorii prin spiritul antreprenorial, creativitate și curaj. Istoriile nu au nici o umbră de teatralitate, textul este real, vorbirea uzuală, iar producția arată spectaculos și teatral. Acest efect ciudat atinge punctul culminant atunci când introduci în Google numele și prenumele participanților și găsești acolo continuarea istoriei, observi traseul ei de pe scenă – înapoi în viața reală.

**Spectacole cu nuanțe poetice produse de *Rimini Protokoll*.** Ca și în proiectele anterioare, în spectacolul *Blaiberg und Sweetheart19*, creatorii de la *Rimini Protokoll* se bazează pe confesiunile *experților*. Pe scenă se întâlnesc șase *experți ai inimii*, persoane care au supraviețuit transplantului de inimă și care-și caută dragostea prin intermediul site-urilor de socializare, astfel problemele inimii, în sensul real și 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-și caută perechea, ne arată care sunt limitele dintre dragoste și 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 definatorii ale teatralului și (re)inventează formule spectaculare fără să crediteze sursele de origine ale acestora, în spiritul post- și postpostmodern pe care îl celebrează. Conectate la inovațiile tehnologice de ultimă oră, ei preferă să se concentreze pe experiența pe care o creează pentru spectatori, dar și 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 morții – *Moștenire. Camere fără oameni* [103]. Înainte de a începe reprezentația teatrală, proiecția video ne prezintă procesul de dezmembrare al unui apartament vechi, distrugerea anturajului casnic, care aparținea cuiva. În continuare, vedem opt camere mici, care pot fi vizitate într-o succesiune haotică. Fiecare dintre camere păstrează povestea unei vieți umane, oameni de diferite naționalități, elvețieni, francezi, germani, turci care își 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 aparținut și pe care le-a lăsat în ultimele clipe din viață pentru proiectul teatral drept amintire, exprimă stilul de viață, personalitatea,

convingerile și condiția existențială. Lucrurile pot fi atinse, publicul poate interacționa cu ele. Astfel, publicul cunoaște și interacționează cu opt destine umane, opt istorii ce descriu marginea prăpastiei dintre viață și moarte, opt destine înscenate sau, mai degrabă, instalate, asamblate în genul *performance-ului* audio-vizual, în spatele unor uși închise. Intrarea în aceste mici încăperi se face printr-o sala ovală, pe plafonul căreia vedem harta terestră cu lumini, care se aprind și se sting (simulare a statisticii deceselor umane).

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

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 ascultați 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 elvețiană, prin eutanasiere („data morții încă n-a fost stabilită”) și ne vorbesc despre cum și-au trăit viața, cum au muncit, ce au câștigat și ce moștenire au lăsat copiilor. Vorbesc despre moștenirea lor mentală, cum au trecut prin socialismul național și transmit recomandări oamenilor viitorului: *Să credeți mai puțin în basme*” [127].

În camera francezoaicei Nadine Gross vedem trei rânduri a câte trei scaune pentru spectatori în fața unei mici scene. Nadine a fost o bătrână care a visat să ajungă actriță, dar a devenit secretară la compania BMW. Teatrul îi oferă ocazia de a deveni actriță după moarte. Cortina se deschide, pe o scenă mică vedem un scaun pe care stă puloverul ce i-a aparținut doamnei, auzim un cântec interpretat de eroina care la momentul desfășurării evenimentului este în neființă. Chinuită de scleroză multiplă, Nadine a hotărât să-și întrerupă viața la o clinică din Basel, motivând că acest lucru în Franța 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 turcești într-o farfurie, iar pe ecranul televizorului un bărbat turc ne demonstrează cum se pregătește pentru moarte: măsoară cearșaful pentru morți și 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 Elveția moartea costă foarte mulți bani”. Gelal, la vârsta de 65 de ani, nu înțelege de ce moartea e atât de scumpă: „La urma urmei,

ce-i trebuie unui om după moarte? Numai pământul” [127]. Spectacolul *Moștenire. Camere fără oameni*. descrie opt povești ale unor oameni nobili, care acceptă moartea cu demnitate, cu reconciliere, fără supărări, fără frenezie, fără dezacorduri și revolte în fața destinului. Acești oameni au învins frica și ne transmit niște mesaje, ne îndeamnă să trăim frumos, să lăsăm ceva omenirii după noi și să avem curaj.

O mare parte a proiectelor *Rimini Protokoll* nu pot fi clasificate. Ele conduc publicul ori la o reuniune anuală a acționarilor (situație când spectacolul de teatru există de la sine – *Adunarea anuală a acționarilor*), sau pe un turn de observare (*sonda Hanovra*), apoi îl plasează într-o remorcă și-l transportă cu camionul pe ruta de cursă lungă pe care o efectuează zilnic un șofer (*Cargo Sofia-X*) – și 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 – și toată audiența se implică în rezolvarea problemei încălzirii globale (*Conferința privind schimbările climatice*); iar în fostul sediu al Parlamentului regizorii invită activiștii politici și alegătorii să distribuie între ei funcțiile celor pe care i-au votat și în regimul timpului real să facă o ședință la Bundestag (*Germania 2*).

Limbajul teatral radical, extrem de speculativ și avangardist în spectacolele colectivului german, devine popular și 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; deși teatrul în sine activează într-un birou modest din Berlin. E destul de complicată realizarea unei evaluări a gamei de producții marca *Rimini Protokoll*: au în jur de o sută de spectacole și continuă să lucreze într-un tempou productiv, realizând producții teatrale inovative și 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 ficțiunea (docuficțiune) și, un alt tip de teatru documentar pe care-l face *Rimini Protokoll* - *teatrul experților* – experți ai vieții de zi cu zi, puși într-un context dramatic, interpretându-și propriile biografii. Realitatea în astfel de producții nu este descrisă ori dramatizată, este importată pe scenă și, paradoxal, această realitate abundă adesea de nuanțe poetice. Dacă dramele, problemele, istoriile de viață ar fi redade de actorii profesioniști, și nu de oamenii care le-au trăit sau se confruntă zi de zi cu acestea, probabil, nu am fi atinși de aceste probleme. Producțiile marca *Rimini Protokoll* ne fac să uităm că urmărim spectacole de teatru, ele au dizolvat granițele dintre artă și viață.

## 2.4 Concluzii la capitolul 2

1. 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 capitolul 2 al tezei îl constituie interdependența dintre teatru și realitățile social-politice.

2. 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 Țăcu, Mihai Fusu, Dumitru Crudu ș.a. (Republica Moldova)).

3. 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.

4. 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.

5. 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 și 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.

### 3. DE LA TEXTUL DOCUMENTAR LA SPECTACOL: ASPECTE METODOLOGICE ȘI REALIZĂRI ARTISTICE

#### 3.1 *Verbatim* – tehnică în crearea dramei documentare *MI(N)ORITY*

Cea mai abordată tehnică a teatrului documentar modern, *verbatim*, a interesat dramaturgi și regizori, începând cu anii '80 ai secolului trecut, anume prin faptul că a oferit oportunități nelimitate de reinventare și reactualizare a limbajului teatral atât la nivel tematic, cât și la cel al discursului. În această ordine de idei, Ilmira Bolotian, referindu-se la importanța limbajului *verbatim*, menționa funcția lui socială și cea de a individualiza modul de exprimare a personajului [120]. Astfel, spre deosebire de limba literară, elevată a teatrului tradițional, textul *verbatim* are la bază graiul viu al poporului, stilul colocvial, exprimarea directă, uneori obscenă, ușor arhaică, regională, cu pauze, erori gramaticale, ezitări etc. – toate acestea având rolul de a accentua stările afective, psihologia, mentalitatea personajului. „Tehnica fundamentală a elaborării dramaturgiei *verbatim* îl constituie interviul, sublinia M. Ugarov, însă nu cel jurnalistic, care urmărește acumularea de informație. Interviul în *verbatim* are drept scop surprinderea stării psihologice, spirituale a persoanei, care ar putea spune ceva neesențial, dar ale cărei intonații, lexic utilizat, ton de relatare îi vor scoate în evidență problema cu care se confruntă sau drama pe care o trăiește” [138]. Capacitatea de a păstra cu strictețe spusele celui interviuat, de a-i reproduce fidel mărturiile rămâne condiția esențială a colectării informației pentru scrierea textului *verbatim*, de altfel, acesta din urmă fiind un concept de origine latină, ce înseamnă *ad literam, întocmai, cuvânt cu cuvânt*. Pe lângă termenul *verbatim*, în literatura de specialitate se mai utilizează și cel de *verbatim ortodox*, care, potrivit lui I. M. Bolotian, cuprinde „texte bazate pe interviuri cu persoane ce aparțin anumitor grupuri sociale: minorități etnice, sexuale, persoane în etate, persoane marginalizate, defavorizate, cu deficiențe fizice etc.” [120]. După cum subliniază autorul citat, aceste texte au un impact social puternic asupra consumatorului de artă și ajută la ameliorarea condiției sociale a soartei celor marginalizați, respectiv, a intervievaților. Ceea ce trebuie de reținut este faptul că în *verbatim-ul ortodox* creatorul nu introduce niciun cuvânt sau enunț de la sine. Actorul își atribuie materialul documentar, își însușește viața personajului, relatează povestea acestuia, răspunde la întrebările publicului din sală în numele personajului pe care îl reprezintă.

Pentru a dezvălui esența teatrului documentar, specialiștii din domeniu pun o serie de întrebări și anume: „Cum operează autorul cu documentele?”, „În ce măsură acestea sunt supuse unor reinterpretări estetico-artistice?”, „Ce forme ale teatrului documentar păstrează discursul

real și documentul autentic?”, „În ce moment intervine imaginația creatorului, ficțiunea, dacă intervine?”, „Care este traseul de la text până la reprezentarea scenică?”. Răspunsul la aceste întrebări, teatrologii îl caută în formele teatrului documentar, una dintre acestea fiind **textul-dramă bazat pe documente** istorice, acte normative, regulamente, constituții, declarații oficiale, procese-verbale etc. La rândul lor, documentele pot fi clasificate în *textuale* (ele pot fi citite și imprimare pe hârtie) și *non-textuale* (audio-vizuale). În viziunea lui Arno Gimber, un document poate fi „orice obiect material care conține informații, al cărui obiectiv este păstrarea și transmiterea acestora pentru a fi folosite ca instrument istoric, probator sau de mărturie” [99, p. 6]. Acumularea materialelor poate fi efectuată de întreaga echipă de creație. Cercetarea, selectarea și structurarea materialului documentar este realizată, de obicei, de dramaturg sau de dramaturg și regizor. Elaborarea textului în baza documentelor necesită din partea dramaturgului/regizorului o cercetare profundă, minuțioasă, o consultare a specialiștilor din domeniu, examinarea diverselor puncte de vedere legate de subiect, care poate fi istoric, social, politic etc. Ulterior, materialul factologic este asamblat în structura textului fără reinterpretări personale, fără introduceri de elemente fictive. La nivelul construcției dramatice această formă nu dezvoltă conflicte individuale, nu descrie caractere, personaje și individualități, ci contexte socio-istorice, accentul fiind plasat pe grupuri, pe tendințe sociale, fenomene istorice. Subiectul dramei documentare istorice nu prezintă o dezvoltare a acțiunii, ci un colaj de material factologic.

O altă formă a teatrului documentar este cea axată pe **dramele biografice** sau biografiile unor personalități consacrate, care au marcat comunitatea umană prin dramatismul lor existențial sau prin anumite contribuții aduse societății. Aceste texte mai sunt numite și „documente umane” [131].

Autorii dramelor biografice operează cu memorii, amintiri, autobiografii, scrisori, structura acestora având forma de jurnal, monologuri, ce conferă reprezentației o atmosferă intimă, fapt confirmat și de criticul de teatru Natalia Iacovleva: „La crearea dramei documentare biografice, autorii moderni se bazează nu numai pe documente de arhivă, scrisori, articole din ziare, jurnale, precum o făceau creatorii anilor '1920, '1960 și '1980, dar și pe interviuri preluate și înregistrate cu ajutorul reportofonului, pe materiale extrase de pe site-uri, forumuri și bloguri” [140].

A treia categorie o alcătuiesc **piesele bazate pe cazuri reale**, ce au la bază întâmplări, evenimente reale petrecute, atestate într-o realitate cotidiană, unele cunoscute din presa vremii, din buletinele de știri, din mijloacele mass-media etc. În astfel de texte, autorul, de regulă, folosește doar momentele-cheie ale istoriei, recurgând deseori la ficțiune, prin care sporește dramatismul istoriei, imprevizibilul, starea de suspans. Prin urmare, creatorul nu intenționează să

reproducă exact cazul, evenimentul, ci să-l aducă la cunoștința publicului, insistând totdată pe cauzele ce l-au declanșat. În această ordine de idei, menționăm și opinia criticului de teatru Oltița Cîntec, cu privire la gradul de ficțiune a textului dramatic documentar: „Relația artisticului cu realitatea variază ca dozaj și e nevoie de intervenție artistică în materialul documentar, care de cele mai multe ori este foarte stufos” [93].

Din categoria *verbatim* face parte și spectacolul **MI(N)ORITY**, a cărui premieră a avut loc în noiembrie 2016, în incinta Art Club Tipografia 5. Ca structură, este un colaj de istorii reale, privind abuzurile cauzate de ideile ultranaționaliste moștenite din regimul sovietic, controversalele identitare, lingvistice și religioase, revolta, frustrările și durerile personajelor față de sistemul politic defectuos. Toate aceste istorii sunt relatate de către reprezentanții diverselor etnii din mai multe localități ale Republicii Moldova. Dramaturgia textului este semnată de Mariana Starciuc, regia aparținând lui Slava Sambriș. Actorii implicați în realizarea interviurilor și în crearea rolurilor au fost: Ion Borș, Dumitru Stegărescu, Natalia Prodan, Dana Ciobanu, Vioara Cășlaru. Astfel, textul **MI(N)ORITY** reprezintă o simbioză dintre informația obținută în urma interviurilor, a analizei diferitor rapoarte juridice, a datelor statistice, a sondajelor realizate de centrele de investigații și consultanță, a fragmentelor extrase din recensământul populației din 2004, a documentelor, materialelor privind statutul social-politic al grupurilor etnice din țară și istoriile fictive, inventate de autoare. Tema abordată vizează statutul grupurilor sociale, complexitatea relațiilor interetnice din Republica Moldova.

Lucrul asupra elaborării textului **MI(N)ORITY** a constat din următoarele etape:

- a) identificarea, precizarea problemei de către grupul de creație, formularea întrebărilor pentru interviu (acestea, de regulă, denotă concepția spectacolului);
- b) căutarea oamenilor reali, care au tangențe directe sau indirecte cu problematica abordată;
- c) interviuarea, de către creatori, a persoanelor reale identificate și înregistrarea interviurilor;
- d) descifrarea interviurilor, prezentarea, în cadrul mai multor întruniri ale echipei de creație, a materialului colectat, a caracteristicilor interviuaților (psihologice, morale, fizice etc.), necesare ulterior pentru a da viață scenică unor tipologii umane;
- e) scrierea textului de către dramaturg pe baza interviurilor și a altor materiale factologice, păstrându-se în măsura posibilităților maxime, textul înregistrat, specificul pronunțării, intonațiile, pauzele;
- f) testarea textului înainte de a fi supus procesului de montare scenică în fața unui public-țintă, constituit din experți, psihologi, profesioniști din anumite domenii, a căror opinie este importantă pentru echipa de creație;

g) lucrul asupra spectacolului, în procesul căruia actorii încearcă să-și atribuie viața celor intervievați, să se „reîncarneze” în alții, să-și asume replicile, stările acestora;

h) prezentarea spectacolului propriu-zis;

j) discuții, sugestii ale publicului care sunt în măsură să determine și să influențeze abordările textuale.

Revenind la prima etapă de lucru, subliniem că în urma unor investigații, discuții, analize s-a constatat că o problemă stringentă atestată în R. Moldova este cea a relațiilor dintre minoritățile naționale și națiunea majoritară, fapt care a determinat și formularea câtorva obiective ale viitorului text/spectacol: aducerea în scenă a conflictelor interetnice, a cauzelor ce le declanșează, prezentarea atitudinii și a gradului de toleranță a tinerilor față de grupurile minoritare, sensibilizarea publicului, educarea lui în spiritul dialogului interetnic.

Analiza documentelor referitoare la minoritățile naționale și la relațiile interetnice din Republica Moldova, a scos în evidență faptul că problemele cele mai grave au apărut după 1988, când a început lupta pentru proclamarea limbii române drept limbă de stat și pentru revenirea alfabetului la grafia latină. Seria de evenimente care a urmat a dus la dezbinarea populației și a statului Republica Moldova: constituirea a două entități autonome – Transnistria și Găgăuzia. Mai târziu au apărut formațiuni politice care au influențat viziunile și opiniile grupurilor etnice, împărțindu-i în optanți pentru o Moldovă independentă, în susținători ai unirii Republicii Moldova cu România și în adepți ai bunelor relații cu Rusia (aderarea RM la CSI).

O altă sursă importantă de documentare, în vederea elaborării concepției viitorului text, a fost studiul *Dialogul intercultural în rândul tinerilor din Republica Moldova*, realizat la comanda Consiliului Național al Tineretului din Moldova (CNTM) de către Centrul de Investigații și Consultanță „SocioPolis” [67]. În urma analizei rezultatelor studiului respectiv, a fost formulată concluzia că reprezentanții anumitor etnii nu se simt în siguranță în țara noastră, mulți dintre respondenții de etnie romă, rusă, găgăuză, română declarând că sunt defavorizați din cauza etniei căreia aparțin. Conform sondajului, cei mai defavorizați sunt romii. În același timp, populația vorbitoare de limbă rusă se percepe ca fiind discriminată prin faptul că în unele circumstanțe se așteaptă de la ei să cunoască și să comunice în limba română.

În continuare, lucrul asupra viitorului spectacol a constat în perceperea fenomenului teatral ca un act creativ, în adoptarea formulei privind activitatea în grup. Etapa documentării a început cu identificarea mai multor localități populate de minoritățile naționale: Bălți și satele din împrejurimea județului – etnici ucraineni și ruși, Soroca – oraș cu un număr considerabil de romi, Orhei – condus de un primar de etnie evreiască, cu o populație bilingvă, Bender, Tiraspol – zone geografice în care populația vorbește mai mult limba rusă și are o orientare politică pro-rusă;



Taraclia – 80% din populație constituită din etnici bulgari, Comrat – capitala UTA Gagăuzia, populată de găgăuzi. A fost mai dificil să găsim comunități etnice armenesti sau evreiesti, care sunt stabilite cu precădere în zona centrală a republicii, îndeosebi în orașul Chișinău.

Înainte de a începe deplasările în teritoriu, au fost formulate mai multe întrebări ce urmau a fi adresate membrilor grupurilor identificate și care vizau posibilele cazuri de discriminare, conflicte cu populația majoritară, modul de tratare a romilor, evreilor, rușilor ș.a. de către populația majoritară, limba de stat (obligativitatea cunoașterii ei de către toți locuitorii țării), acțiunile pe care ar trebui să le întreprindă statul și organizațiile pentru drepturile omului pentru integrarea socială a minorităților naționale, motivele neînțelegerii dintre etnii și căile de soluționare a lor.

În perioada ce a precedat montarea propriu-zisă a spectacolului, fiecare membru al echipei de creație a fost implicat în discuțiile legate de dramaturgie, regie. Actorii au avut sarcina de a se documenta direct de la sursă și indirect, prin studiul materialelor publicate în reviste, ziare, internet, în lucrările științifice, în manualele de istorie etc.). Totodată ei trebuiau să culegă informație cu privire la istoria stabilirii unei sau altei etnii în Moldova, la evoluția acestora în plan istoric și geopolitic, la aspectele culturale și tradiționale ale etniilor. După ce textul a fost scris, s-au început repetițiile cu actorii. Cu o zi înainte de premieră, au fost scrise și introduse în text două monologuri, fapt ce demonstrează că un spectacol-document implică multe riscuri, incertitudini, finaluri neclare, rezultate neașteptate, modificări necesare.

Spectacolul propriu-zis a fost precedat de un preambul, prin care spectatorii au fost informați despre numărul de etnii din Republica Moldova, despre cultura, tradițiile, istoria stabilirii lor în țară. Întreaga informație cuprinsă în preambul a fost culeasă din rezultatele Recensământului Populației, 2004, luate de pe pagina web a Biroului Național de Statistică al Republicii Moldova [87].

În momentul când autoarea a început lucrul asupra dramaturgiei, aceste date aveau o vechime de 11 ani. Rezultatele recensământului din 2014, în special, cele cu privire la denumirea limbii băștinașilor, la apartenența lor etnică, au provocat scandaluri de proporții din cauza lipsei de claritate și transparență. Ideea de a începe spectacolul cu prezentarea unor date eronate, incerte, furnizate de o instituție importantă, precum este Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova, ni s-a părut originală. Aceasta a determinat și conceptul reprezentației: un popor care vrea să știe ce limbă vorbește, cărei națiuni aparține și cât este din punct de vedere numeric (în procesul de documentare am stabilit că în listele electorale figurau 2.800.827 de cetățeni cu drept de vot, iar în datele recensământului din 2014 – cu aproape 1 mln. mai puțini).

Informația inclusă în preambul a fost furnizată de către actorii Dana Ciobanu și Ion Borș, în timp ce spectatorii își ocupă locurile în sală, ea fiind reluată de mai multe ori.

Scena întâia din spectacol a scos în evidență natura gândirii colective a omului de rând din societatea noastră, incertitudinile lui în raport cu identitatea națională, cu apartenența etnică și lingvistică. Au urmat monologurile intelectualilor, oamenilor de creație, revoltați, care au pățimit pe timpurile guvernării sovietice din cauza cenzurii drastice. Trebuie de menționat, că potrivit convingerii noastre, perspectiva narativă, asumată de către personajul-narator, care a jucat un rol în lumea narată, a fost a unei camere de luat vederi (tipul narativ neutru, viziunea „din afară”). Identificat cu un observator exterior, personajul-narator s-a limitat la a înfățișa ceea ce percepe din exterior, s-a abținut de la orice incursiune în subiectivitatea personajelor, pentru a nu relata decât fapte, gesturi, fără niciun efort de explicare, de exprimare a unei atitudini („pro” sau „contra”). Important a fost să aducem în atenția publicului gravitatea problemelor de natură interetnică, religioasă, politică, să-l sensibilizăm, să promovăm ideea de egalitate în drepturi și în exprimarea opiniilor.

Monoloagele personajelor, alternând, succedându-se sau intercalându-se, au scos în relief atât modul de trai, cât și cel de gândire al protagoniștilor, atitudinea lor față de o etnie sau alta, convingerile, orientarea religioasă. Toate aceste aspecte au contribuit la constituirea unor tipologii umane, diferite de la caz la caz: un pseudonaționalist care manifestă o atitudine ostilă față de vorbitorii de limbă rusă, stabiliți în Moldova de zeci de ani, nevorbitori de limbă română (actorul Dumitru Stegărescu), o moldoveancă nostalgică pentru timpurile sovietice (actrița Dana Ciobanu), o doamnă inteligentă, naționalistă, care a muncit enorm de mult în Rusia (unde și-a făcut și doctoratul), animată de dorința de a atinge nivelul de trai al rușilor (actrița Vioara Cîșlaru), un locuitor, din Transnistria, calm, pașnic, cu o gândire logică (actorul Dumitru Stegărescu), un bărbat de 60 de ani, cu o bogată experiență de viață și cu spiritul umorului (actorul Ion Borș), Baba din Tiraspol și Elena din Găgăuzia (interpretate de Natalia Prodan și, respectiv, de Vioara Cîșlaru), un rus care vorbește cursiv limba română, stupefiat când o vânzătoare, vorbitoare de limba română, i-a făcut observație zicându-i: „nu cașcaval, da' sâr! Și nu rosiiskii, da' rusăsc” (actor Dumitru Stegărescu). Una dintre ideile fundamentale ale spectacolului se conține în următorul fragment dramaturgic: „Nația și omul, în particular, sunt două entități diferite. În fiecare națiune, sunt și oameni nu prea deștepți..., pentru că orice manifestare de intoleranță nu este o calitate foarte bună. Mi se pare că în orice situație, în orice caz, noi putem găsi limbă comună și oarecare puncte de tangențe. Totuși, eu sunt pentru toleranță și pentru atitudine bună. Chiar și dacă există probleme, eu sunt pentru rezolvarea acestor probleme pe calea pașnică” [Text *Mi(n)ority*, autor M. Starciuc, p. 14].

Piesa *MI(N)ORITY*, dintr-un anumit moment al relatării, este o simbioză dintre document și ficțiune, cea de-a doua caracteristică fiind sesizabilă, în mod special, în istoriile eroinelor ucrainence. Rămân memorabile Femeia cu vaca (interpretare Dana Ciobanu) – un personaj pitoresc, cu priză la public, băbuțele ucrainence din piață, vorbărețe, pline de viață, atotștiutoare și energice, care-și spun durerea în fața publicului, întrerupându-se una pe cealaltă.

Un alt capitol o are ca protagonistă pe minoritatea armeană din R. Moldova. Scena, într-o oarecare măsură cu elemente comice, cu cei doi vânzători din piața centrală (interpreți D. Stegărescu și I. Borș), care nu cunosc nimic despre etniile din Republica Moldova, despre cultura acestora, dar care pretind că ei sunt stăpânii țării, insistând să fie respectați de etniile minoritare, este foarte sugestivă în transmiterea unui mesaj. Prostia și superficialitatea gândirii celor doi protagoniști, lipsa de logică și de coerență a lor este în antiteză cu caracterele echilibrate, puternice ale femeilor de etnie armeană (în roluri: Natalia Prodan și Dana Ciobanu), perfect integrate în societatea noastră. Subliniem că actrițele, până în momentul interpretării propriuzise, au analizat minuțios interviurile, reușind astfel să confere caracter acestor femei de succes și apreciate într-o țară care nu le este natală, dar pe care o consideră drept patrie.

În capitolul despre romi, acțiunea, din nou, este susținută de personaje reale. Ne-am străduit să nu-i ridiculizăm pe reprezentanții acestei etnii, să le înțelegem problemele, să reconstruim personajele reale pe baza înregistrărilor. Astfel, am reușit să dăm scenelor consistență și dramatism, să scoatem în prim-plan problemele existente: confruntările și doleanțele pe care le-am auzit de la romii din Soroca, în perioada documentării. Următorul capitol al textului este dedicat oamenilor de culoare care s-au integrat în societatea moldovenească. Dumitru Stegărescu interpretează rolul Bărbatului din Republica Congo. Acest personaj ne-a povestit istoria acceptând să fie înregistrată discuția. Nu are accent, vorbește fluent limba română, este rațional, pașnic și inteligent. Vecinul acestuia este un personaj inventat, interpretat de Ion Borș. Un domn de la țară, simplu în gesturi, sincer și deschis la suflet.

În partea finală a textului sunt abordate problemele antisemitismului și ale prejudecăților la care nu putem renunța. Monologul preotului care îndeamnă la xenofobie, antisemitism și intoleranță este interpretat de Dumitru Stegărescu. Acest preot a apărut în mai multe reportaje realizate de posturile de televiziune din țară. Ne-am propus să-i arătăm duritatea sa extremistă. Ținând cont de indicațiile regizorale, studiind minuțios reportajele, actorul a reușit să-i confere credibilitate și naturalețe.

Monologul de final al domnului de etnie evreiască îl interpretează Ion Borș, fiecare frază rostită de acest personaj remarcându-se prin profunzime și accentuând esența spectacolului: „... trăim timpuri grele și... nu vom putea depăși crizele, dacă nu vom avea o cooperare interetnică.

Unii aiuresc și văd țara în componența Marii Rusii, alții visează la o Românie Unită, iar restul se lasă prostiți de aceste aiureli!” [Text *Mi(n)ority*, autor M. Starciuc, p. 27].

Publicului i se oferă posibilitatea să mediteze asupra tristei noastre existențe umane.

Spectacolul *MI(N)ORITY* reprezintă unul dintre primele demersuri teatrale din Republica Moldova, care abordează problemele minorităților etnice, bazându-se pe interviuri realizate cu reprezentanții acestora. Spectacolul a fost jucat în orașele Chișinău, Bălți, Orhei, Comrat, Cahul, Soroca, de fiecare dată cu sala plină, fiind urmat de discuții în cadrul cărora publicul a adresat întrebări legate atât de statutul minorităților etnice, de problemele lingvistice, de cazurile de discriminare, cât și de modul în care a fost scrisă piesa, de experiența actorilor care au reușit să intre în pielea personajelor reale.

Mesajul spectacolului poate fi formulat în următoarele teze-idei: a) toți oamenii au drepturi egale, indiferent de apartenența etnică și națională; b) reprezentanții unei sau altei națiuni sunt diferiți ca nivel de educație, inteligență, rasă, gen, mod de gândire și cu toate acestea ei pot și trebuie să conviețuiască cu alte etnii în pace și prietenie; c) bariera lingvistică împiedică integrarea minorităților etnice; d) limba oficială a statului trebuie studiată și cunoscută de către toți cetățenii țării; e) diversitatea grupurilor etnice de pe teritoriul Republicii Moldova presupune o multitudine de tradiții, obiceiuri, limbi și doar prin cooperare, prin implicarea întregii societăți, prin susținerea tuturor grupurilor minoritare, poate fi creat un climat favorabil social-politic și cultural necesar bunei conviețuirii.

### **3.2. TĂRĂ(Z)BOI: procesul de elaborare a textului, subiect și forme ale limbajului**

Mihail Gorbaciov, ca secretar general al partidului comunist al URSS, a inițiat în anii '80 ai secolului trecut un program de reforme. Acest proces, numit *perestroikă*, a presupus și o anumită liberalizare politică în republicile sovietice, inclusiv în Republica Moldova. Oficializarea limbii române (în Constituție – a limbii moldovenești) ca limbă de stat și a alfabetului latin a declanșat un șir de proteste, în special, ale rușilor, a căror limbă, zeci de ani, fusese impusă ca oficială în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Ca urmare a revoltelor, pe 2 septembrie, 1990, etnicii ruși din Tiraspol, susținuți de trupele sovietice dislocate în această zonă, au autoproclamat Republica Sovietică Socialistă Moldovenească Transnistreană, exercitând astfel controlul asupra acestui teritoriu. După ce Moldova a devenit membru al ONU (1992), președintele Mircea Snegur a autorizat o intervenție militară împotriva forțelor rebele transnistrene, care atacaseră posturile de poliție de pe malul estic al Nistrului, loiale Chișinăului. Aflate pe teritoriul Transnistriei, forțele Armatei a 14-a, ce aparțineau Federației Ruse, au susținut separatismul.

Republica Moldova, aflată în inferioritate, nu a putut câștiga controlul asupra acestui teritoriu, fapt care a dus la încheierea, pe 21 iulie, 1992, a unui acord de încetare a focului.

Referindu-se la conflictul transnistrean, istoricii Ion Stăvilă și Gheorghe Bălan subliniau că acesta „reprezintă, fără exagerare, cea mai grea problemă moștenită din epoca sovietică de către Republica Moldova. Zdruncinând din temelie societatea moldovenească de la sfârșitul anilor ‘80 ai secolului trecut, „sindromul transnistrean” a marcat deosebit de puternic viața social-politică a Republicii Moldova în perioada de după proclamarea independenței de stat în anul 1992, uneori punând în joc destinul său istoric” [91, p. 4].

Dincolo de faptul că problema conflictului de pe Nistru a fost abordată și comentată de mai mulți analiști politici, cercetători, activiști civici etc., totuși o serie de întrebări rămân fără răspuns: „Care a fost impactul războiului asupra populației, în general?”, „Cum i-a marcat acest conflict pe oamenii de rând?”, „Ce drame au trăit aceștia?”. Ca cetățean și ca autoare de texte dramatice, doctoranda și-a propus să documenteze tocmai acest subiect și să scrie un text bazat pe cazuri reale, folosind tehnica *verbatim* (interviuri, biografii, documente etc.). Filmele documentare despre războiul transnistrean existente nu au părut relevante, întrucât ele aveau la bază documentarea jurnalistică. Totuși ca punct de pornire în scrierea textului dramatic au servit mărturisirile dintr-un interviu ale cineastului Victor Bucătaru, aflat în epicentrul războiului, autorul filmului *Masacrul inocenților sau Cronica unui război uitat*: „Chiar în prima zi de război „am fost botezat”. Am sărit cu mașina în aer, am fost împușcat din spate. Am fost nevoit să ascund camera într-o gojineață pentru că eram căutat. M-am expus la cele mai mari riscuri. (...). Eu și acum trăiesc războiul, căci conflictul transnistrean încă-i viu. O căruță de țărani a ținut în șah un imperiu ca Rusia” [73]. În acest fragment din interviul cineastului autoarea a descoperit o poveste ce se întrezărea dincolo de cadru și pe care a considerat-o mult mai incitantă, mai sinceră decât toate tratatele și studiile politologice analizate până la momentul respectiv. Or această poveste a marcat un destin și putea să devină elementul-cheie al unui text/scenariu de film.

Prima etapă a lucrului asupra conceptului textului a presupus documentarea cu privire la tematica propusă prin studiul mai multor documente și materiale inedite despre conflictul transnistrean [48], prin vizionarea producțiilor video (filme documentare despre evenimentele din anii 1989-1992). Următoarea etapă a documentării indirecte a constat în lectura mărturiilor, povestirilor despre războaie ale martorilor oculari. În acest sens, una dintre lucrările de referință a fost *Jurnalul anilor 1941-1946*, publicată peste 60 de ani după ce a fost scrisă de către Vladimir Gelfand, locotenent evreu, din Ucraina, care a luptat în Armata Roșie [122]. Cartea, tradusă în mai multe limbi, adaptată pentru spectacole și filme, cucerește prin sinceritatea debordantă, prin descrierea unei realități greu de acceptat de către cei care au glorificat Armata

Roșie. Ofițerii Armatei Roșii nu sunt văzuți de autor ca eliberatori triumfători, ca eroi ce au săvârșit fapte de vitejie. Autorul descrie monstruozițările, ororile săvârșite de acești antieroi. Cartea se constituie din mărturiile personale, necenzurate, trăirile și emoțiile autorului în calitate de soldat în Armata Roșie, de agresor și ocupant al Germaniei, din scene de violență, abuzuri sexuale asupra femeilor germane – toate acestea accentuând ideea că succesele militare ale Armatei Roșii au fost, în primul rând, un rezultat al actului de represiune al acesteia.

O altă sursă de inspirație în scrierea textului *TĂRĂ(Z)BOI* a servit cartea-eseu documentar *Războiul nu are chip de femeie* [115], scrisă de scriitoarea belarusă, laureată a Premiului Nobel pentru literatură, în 2015, Svetlana Aleksievich, în care sunt relatate poveștile terifiante ale unor femei care au participat la Cel de al Doilea Război Mondial. Din sursele menționate s-au extras unele enunțuri și idei, care au fost prelucrate și înserate în viitorul text dramatic.

Etapa de documentare directă a inclus următoarele acțiuni: culegerea informațiilor, realizarea interviurilor cu martorii oculari, luptători voluntari în războiul de pe Nistru, persoane implicate nemijlocit în epicentrul conflictului. Am avut deplasări în localitățile Cocieri, Coșnița, Ustia, Corjova, Tighina, Dubăsari, unde am discutat cu oameni simpli, întâlniți în piețele agricole, pe străzi, cu autoritățile administrației publice locale, cu combatanți, femei, bărbați, tineri, bătrâni. În cele peste 120 de interviuri, majoritatea respondenților au declarat că războiul a fost declanșat de către statul rus din interese politice, că în acest flagel au luptat unul împotriva altuia prieteni, frați, cunoscuți, colegi de serviciu, că, prin granița pusă de separatiști, părinții au fost despărțiți de copii, rudele au devenit dușmani, că locuințele unor oameni au rămas în zona R. Moldova, iar grădinile – în Transnistria, fapt care îi obligă să prezinte acte de identitate când merg să-și lucreze pământurile. Aceste aspecte destul de dureroase pentru oamenii simpli din Transnistria, conflictul de pe Nistru, nerezolvat de trei decenii, au fost reflectate în diegeza textului dramatic *TĂRĂ(Z)BOI*. Menționăm și documentarea noastră cu privire la aflarea armatei a 14-a de gardă sovietică, pe teritoriul Transnistriei, la voluntarii și mercenarii ruși, ucraineni, la cazacii de pe Don, care au făcut front comun cu separatiștii, la depozitele ilegale de muniții de la Varnița și Cobasna, trecute sub jurisdicția Tiraspolului, la aflarea, pe teritoriul Transnistriei, parte a Republicii Moldova, a trupelor rusești, în ciuda asumării de către Rusia a obligațiilor de a și le retrage [63].

Prima variantă a piesei *TĂRĂ(Z)BOI* se impunea prin următoarele caracteristici specifice textului documentar: a) rezultă dintr-o activitate complexă de documentare, cercetare și investigare; b) are la bază surse documentare; c) este bazat pe argumente, mărturii ale persoanelor care au trăit evenimentele sau au avut tangențe cu acestea; d) faptele, întâmplările nu sunt relatate neapărat în ordine cronologică, în cele mai dese cazuri fiind vorba de acronie; e)

acțiunea este lipsită de elementele ei caracteristice unui text tradițional (expozițiune, intrigă, dezvoltare, punct culminant, deznodământ); f) linia subiectului, intenționat, este slab dezvoltată; g) personajele sunt generice (unele nu au nume, nu sunt raportate la o categorie socială anume etc.); h) limbajul este colocvial, dur, licențios, neredactat de autoare; j) structura textului, voit liberă, este constituită din monologuri ce se succed sau se intercalează, din date statistice, rapoarte etc.

Într-un moment al scrierii textului, când autoarea a realizat că interviurile, în mare parte, sunt achiziții prețioase, a decis să recurgă și la ficțiune, animată de ideea elaborării unei opere dramatice, care să aibă în centrul ei o poveste cu toate elementele ei constitutive: acțiune, întâmplări, expozițiune, intrigă, dezvoltare, punct culminant, deznodământ. Astfel povestea propriu-zisă a textului s-a încheiat din interviul cu Elena, o fată care și-a pierdut tatăl, pădurar, în războiul de pe Nistru. În așa mod, factorul uman, dramă biografică și-a găsit locul. Istoria Elenei a stat la baza istoriei desprinse din *TĂRĂ(Z)BOI*, lucrare în care sunt scoase în prim-plan destinele dramatice ale unor oameni pașnici, determinate de conflictul transnistrean. Povestea tragică a pădurarului, istoria (auzită de la cunoscuți din stânga Nistrului) unui mercenar tânăr, venit, fără cunoștință de cauză, dintr-o pușcărie din Rusia, să lupte pe un pământ străin, și care și-a găsit sfârșitul aici, interesele meschine, falsul patriotism, goana după avere și bani a celor din spatele frontului, în antiteză cu adevăratul patriotism al voluntarilor admirabili și demni de respect, care au căzut în sângeroasele lupte pentru o cauză nobilă, istoria cadavrului carbonizat, găsit de niște săteni, care urmau să decidă dacă îl îngroapă ca erou sau îl aruncă într-o prăpastie ca dușman, destăinuirile unor falși apărători ai integrității statului Moldova, care furau din casele refugiaților – toate dau substanță textului și contribuie la constituirea unui mesaj chiar destul de dureros și, cu certitudine, incomod pentru unii cititori/spectatori.

Textul *TĂRĂ(Z)BOI* a fost desemnat câștigător (din 76 de texte participante, semnate de autori din România) de către membrii juriului (Elise Wilk – dramaturg, Ovidu Caița – regizor, Radu Botar – actor) din cadrul concursului de dramaturgie *Focus Drama:Ro.*, organizat de *Teatrul de Nord* din Satu Mare, datorită și temei abordate, mai puțin cunoscută publicului din România, dar care este una general-umană. Or războaiele, conflictele armate care persistă pe glob, indiferent că sunt declanșate în Ucraina, Georgia, Nagornâi-Carabah etc., sunt aducătoare de moarte, împart oamenii în ucigași și uciși. Mesajul textului *TĂRĂ(Z)BOI*, pe care îl desprindem și din interviul autoarei realizat cu ocazia premierei spectacolului omonim la *Teatrul de Nord* din Satu Mare, România, este că războaiele sunt niște jocuri murdare, provocate de liderii politici influenți, dominați de interese meschine și care, prin manipulare, dezbină lumea, folosind drept pretext ura de natură etnică, religioasă, culturală, ideologică, în rezultat ei

sporindu-și averile. „Cred că textul meu, susține autoarea, va fi înțeles și receptat, fiindcă războiul e o dramă umană, universală” [72].

Textul este creat într-o formulă ironic-grotescă, fără eroi și inamici, fără fapte vitejești, cu oameni imorali, el având totodată forma unui jurnal. Povestea satului, care devine martorul ocular și participantul războiului de pe Nistru din 1992, este dezvăluită cu momente de tensiune, dar și cu umor generat de situații absurde, comice, grotești, de către personajul Ana, o fată dintr-o localitate de pe malul drept al Nistrului, care învață limba română literară, scrisul în grafie latină, dorind să-și continue studiile la filologie, al cărei tată este pădurar pe malul stâng al Nistrului, rămânând, fără voia lui, din momentul marcării hotarelor, în zona separațiilor. Plasarea geografică și sub aspect temporal a acțiunii este mai mult simbolică, fapt care lasă să se înțeleagă că asemenea conflicte au existat și există peste tot. Criticul de teatru Oana Cristea Grigorescu, referindu-se la acest text, menționa că „tema depășește contextul politic ruso-moldovenesc și atinge subiectul sensibil al manipulării ideologice, al sacrificiului populațiilor, aflate în zonele de conflict. Povestea este livrată fragmentar, cu tonul naiv-uimit al adolescenței care asistă la răsturnarea ordinii civile, la transformarea satului și a relațiilor dintre oamenii antrenați în (tă)război” [64].

Spre deosebire de textul dramatic clasic, constituit din acte, scene, tablouri, cel din *TĂRĂ(Z)BOI* este divizat în părți și segmente. Ca procedeu de compoziție este utilizată retrospectivitatea: personajele, printr-un exercițiu de memorie involuntară, ies din timpul obiectiv al relatării (anii 2020) și intră în unul subiectiv, al amintirilor (anul 1992). Treptat, în acțiune sunt introduse cele patru personaje, care monologhează (autoarea recurge la forma de monolog-narațiune /expunere a unei întâmplări), ele reușind astfel să aducă în scenă atmosfera generală a satului din timpul războiului, fără însă a adopta intonații, atitudini, relatarea lor fiind la persoana a treia, timpul trecut. Este vorba despre tehnica brechtiană de interpretare a rolurilor, despre efectul distanțării, care, potrivit lui Bertolt Brecht „se configurează ca un mod de istoricizare a unor evenimente, istoricizare ce se poate realiza și prin songuri, scenografie, proiecții de film, comentariu epic, prin apropierea unor evenimente mai îndepărtate de actualitate etc.” [8, p. 19].

Ilustrăm cu un fragment din textul *TĂRĂ(Z)BOI* acest tip de monolog-narațiune, precum și ieșirea personajelor din timpul obiectiv (cel fizic, al Anei) și intrarea lor în unul subiectiv, al amintirilor:

*ANA. ... Începutul mi se asociază cu o sărbătoare. Sărbătoare în tot satul. Atunci când a început, sătenii s-au gândit unii la alții, și-au dat seama că au nevoie unii de alții, au început să discute subiecte de interes comun, să se asculte unii pe alții... Din ce în ce mai des, cei mai gospodari oameni din sat se adună în curtea unchiului Andrei și sfătuiesc la un ulcior cu vin*



*despre politică, independență și integritate, iar femeile gătesc plăcinte, lângă cuptorul în care trosnesc lemnele, ascultând și crezând minciunile babei Catinca, ghicitoarea satului, care le spune că de-acum încolo numai băieți se vor naște. În câteva luni termin școala și vreau să merg la institut, la filologie. Nu mai vreau să vorbesc moldovenește, ci literar, românește, că ne-am făcut cu tricolor și grafie latină... Și exersez, promovez vorbirea corectă. (...). Pentru tata... îngrijorare și neliniște, din cauza pădurii. La pădure s-a gândit în primul rând, că-i pădurar. (...). La pădure s-a gândit când a început... Fiindcă pădurea a rămas pe celălalt mal... (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc pp. 109, 110).*

**MAMA.** *Teamă și deznădejde... și neputință. Mai ales după ce a început... Când au fost omorâți polițiștii noștri pe pământul nostru, pe care ni l-au luat. În noaptea aceea s-au auzit bubuituri și fulgere, deși nu se vedea urmă de nor pe cer. A doua zi bărbații s-au oprit din însămânțatul pământurilor... cam după ce le-au semănat pe la jumătate, iar noi, femeile, ne-am oprit din crăscuitul caselor... cam pe la jumătate, chiar dacă era ajunul sărbătorii de Paști... El a rămas pe celălalt mal (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 111).*

**UNCHIUL.** *Cu o deșteptare, ca după o beție nebună. Am fost președinte de colhoz până s-o destrămat, am simțit că eu sunt, cum s-ar zice... un fel de vojdi, trebuie să îndrum oamenii din sat, cum își îndrumă un cioban oile, că ai noștri se prăpădesc fără un cioban! (...). Cu ciomege de lemn și topoare ne-am înarmat, ca niște primitivi, chiar dacă cei de la guvernare, se odihneau la curorturi și se distrau prin saune... (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 112].*

**MĂTUȘA.** (...). *A venit timpul să fim noi stăpâni în țară și nu argați sub ciubota rusului. (...). Să ne învețe limba rușii și să ne recunoască independența, altminteri îi măturăm ori îi îngropăm! (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 112).*

Un alt mod de expunere, caracteristic textului *TĂRĂ(Z)BOI*, dialogul, este utilizat în scenele retrospective, întâmplate în trecut. Spre deosebire de monologurile epice, în care actorii relatează evenimentele detașându-se/distanțându-se, așa cum menționam mai sus, de personaje, în cazul dialogului, actorii se identifică cu acestea, textul dramatic fiind jucat/interpretat. Exemplificăm printr-un fragment din operă:

**MAMA.** *Hai lasă-nvățatul. De azi nu mai mergi la școală.*

**ANA.** *Suntem în vacanța ... de primăvară?*

**MAMA.** *Vacanța de... nevoie. Copiii vor fi evacuați la tabere-n sate, departe de Nistru.*

**ANA.** *Dacă tot e vacanță, pot să merg la tata-n pădure? Hainele i le-am spălat, sunt pregătite...*

**MAMA.** *Ți-oi da eu pădure, nu vezi ce se-ntâmplă?!!*

**ANA.** *Nimic nu se-ntâmplă. E armistițiul. Și lumea circulă, îi văd cum trec podul, merg la cumpărături, merg la muncă și nu-i atinge nimeni.*

**MAMA.** *Dincolo-s cazacii și mercenarii! Ei, pentru bani, omoară în stânga și-n dreapta, șacalii! La noapte nu dormim în casă. Să măhuri în beci, să duci toate saltelele din casă în beci și să le așterni pe bârnele de lemn, să duci pernele și păturile, și masa și scaunele. Și butelia mare s-o umpli cu apă. Și candela s-o duci. Să faci posmagi din toată pâinea din casă! Să fie multă apă și multă pâine în beci. Beciul nostru-i mare, e loc și pentru mătușa Vera, o să doarmă la noi.*

**ANA.** *Beciul lor e mai mare ca al nostru.*

**MAMA.** *De dragul norodului ei și-au transformat beciul-n depozitul organizației. Mă duc la organizație. Am multe de făcut. Într-o oră ne vin ajutoare umanitare de la oamenii din țară. Tre' să le descărcăm, să le depozităm, să le numărăm... Și apoi să coacem cuptoare cu pâine și plăcinte, sarmale și castroane cu borș pentru apărătorii independenței, și ai integrității, pentru apărătorii graiului nostru, ai sfântului tricolor și ai frumoasei grații latine” (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 120).*

Mai jos propunem un alt fragment de text dramatic, ce surprinde dialogul dintre cei doi eroi principali – mercenarul Stiopa și Ana, întâlniți în împrejurări total ostile, situație care va fi interpretată în cheia teatrului clasic:

**STIOPA.** *Ocupant jizni tebe spas.*

**ANA.** *Nu te-am rugat eu să mă salvezi.*

**STIOPA.** *Na celoveceskom yazâke razgovarivai!*

**ANA.** *Adică rusa e limbă omenească, da? Și româna cine-o vorbește, rusule? Ciobanii?! Eu știu rusa, dar am principii!!! Niciun cuvânt în rusă nu zic, ai înțeles, fascist rusofon?! Din pricina ta n-am ajuns eu la tata...” (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 128).*

Un alt fragmentul pe care-l propunem denotă modul de gândire al personajului Mama cu privire la scopul suprem al existenței sale: „a sluji organizația”.

**MAMA.** *Un dezertor de-al lor? Nici vorbă... Mă duc să-l chem pe unchiul. Precis că nu-i narmat?*

**ANA.** *Dacă-l predai, mă... mă... mă înec în Nistru! Tu nu înțelegi că m-a salvat?!*

**MAMA.** *Eu slujesc organizația, cum să adăpostesc un dușman?*

**ANA.** *Dacă-i mai importantă organizația, atunci plec cu Ștefan (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 136).*

Povestea mercenarului rus, venit în Transnistria să lupte, din motive financiare, fără a cunoaște situația, și a Anei, pe care el o întâlnește în împrejurări total neprevăzute, relația dintre ei, întâmplările care apar pe parcurs demonstrează o altă caracteristică a textului dramatic elaborat – poeticitatea. Versurile cu rimă, ritmul narării care se simte pe parcursul lecturii textului sunt câteva dintre sursele poeticității. În această ordine de idei jurnalistul Vasile Andreica sublinia în articolul său: „Autoarea driblează la milimetru ispita alunecării în melodramă (relația dintre Ana, tână moldoveancă, și Stiopa, rusul bun la inimă, rămâne într-un final doar în parametrii simplei omenii) și cea a hiperdramatizării morții. Rezultă un text foarte bine calibrat, cu planuri largi ale mișcărilor istoriei și planuri strânse pe soarta indivizilor” [60].

Poetizarea apare chiar în prima parte a lucrării:

**MĂTUȘA.** *Eu am o idee... Poate-i înscriem și pe cei care donează pentru război.*

*Eu știu?..*

*care și cât poate, ca la biserică, cât te lasă inima:*

*un porc, un vițel, niște capete de oi ori niște găini,*

*doi saci cu făină, niște kile de brânză,*

*o cruce de aur, un dinte de aur,*

*tacâm de argint.*

*Butoaie cu vin, ori un bac de oloi, ori de samagon...*

*Slănină, jumere...*

*De toate trebuiesc în război (Anexa 3, Text TĂRĂ(Z)BOI, autor M. Starciuc p. 115).*

Fragmentul din finalul textului este un alt exemplu de poeticitate:

*- Da' eu nu mai vreau să lucrez pentru război...*

*- Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*

*- Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*

*- Sor-mea de pe celălalt mal a rămas fără casă!*

*- Frate-meu de pe celălalt mal a fost împușcat.*

*- Fură ai noștri din casele oamenilor de dincolo, au furat tot orașul!*

*- Te-am văzut cu sacul plin cu încălțăminte de la fabrica „Floare!”*

*- Aveai motocicleta plină cu conserve și butoaie cu miere de la fabrica de dincolo!*

*- Noaptea pe furiș veneai cu un covor!*

*- Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*

*- Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*

*- Eu vreau să învețe copilul la școală.*

*- Vreau să dorm liniștit, fără frică.*

- *Vreau să mă scald în Nistru.*
- *Vreau să-ngropăm numai bătrânii plecați de moarte bună.*
- *Nu vreau să îmbogățesc asociația.*
- *Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*
- *Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*
- *Eu vreau să lucrez.*
- *Eu vreau să trăiesc* (Anexa 3, Text *TĂRĂ(Z)BOI*, autor M. Starciuc p. 139).

În dramele documentare se observă o tendință de abordare a subiectelor și temelor ce țin de zona supranaturalismului, care sunt traumatizante, afectând publicul, făcându-l să se regăsească în stuațiile descrise, să se identifice cu personajele scenice. Răsturnări de situație imprevizibile și neașteptate, cazuri/momente de o duritate extremă, acțiuni incredibile sunt prezente din abundență și în textul *TĂRĂ(Z)BOI*, or „prezența în piesele documentare a detaliilor naturaliste, a elementelor de violență și a discursurilor neprelucrate ale personajelor, creează o atmosferă cât mai aproape de cea a realității”, sublinia S. M. Bolgova [118]. Supranaturalismul este resimțit nu doar în tematicile abordate de dramaturgii, inclusiv în textul doctorandei, ci și în discursul, în limbajul personajelor, fapt confirmat și de teatrologul George Banu în studiul său: „De vreo cincisprezece ani, detectăm un simptom caracteristic. Majoritatea textelor nou-apărute, mai ales în țările fostului bloc răsăritean – de la Sigariov la Gianina Cărbunariu, de la frații Presniakov la Nicoleta Esinencu sau Dejan Dukovski și de la București la Sofia sau Moscova și de la Berlin la Skopje – abolesc toate interdicțiile, sacrifică toate convențiile și cultivă brutalitatea unei limbi pe care am putea-o numi „limba joasă” [4, p. 110]. Tocmai această caracteristică a limbajului la care se referă reputatul teatrolog este atestată și în *TĂRĂ(Z)BOI*.

Finalul spectacolului *TĂRĂ(Z)BOI*, jucat la *Teatrul de Nord* din Satu Mare, România (regia aparține lui Ovidiu Caiță), a fost perceput de spectator ca unul de-a dreptul supranaturalist. În acest sens, criticul de teatru Oana Cristea Grigorescu menționa: „Moartea stupidă a tatălui și cea a lui Stiopa, tânărul rus, în timpul schimbului de prizonieri, este expresia ultimă a haosului în care s-a prăbușit micul sat de frontieră. Interpretați de Ciprian Vultur și Cătălin Mareș, personajele sînt prezente convingătoare în scenă. De altfel, întreaga distribuție intră cu un umor critic și cu căldură umană în convenția regizorală, fără să comenteze personajele, păstrând distanța (brechtiană) față de tentația psihologizării personajelor. Cu *Tără(z)boi*, Teatrul de Nord reușește, prin deschiderea spre dramaturgia nouă, nu doar înprospătarea repertoriului, ci și racordarea publicului la realitățile scenei contemporane” [64].

În concluzie, textul *TĂRĂ(Z)BOI* a fost produs scenic de *Teatrul de Nord* din Satu Mare în regia lui Ovidiu Caiță, de *TEATRUL 21* din Iași, în regia Verei Nacu, la *Teatrul Tineretului* din

Piatra Neamț s-a prezentat în formă de spectacol-lectură în regia Oliviei Grecea. De asemenea, a fost tradus în limba germană pentru prezentarea în cadrul *Festivalului Internațional Bienal al Dunării Ulm & Neu Ulm*, Germania.

### **3.3. Mijloace de expresie scenică în spectacolul documentar**

Originalitatea teatrului documentar constă în simplitatea formulelor spectaculare, a mijloacelor de expresie. În această ordine de idei, Radu Penciulescu menționa: „Ceea ce interesează astăzi este aflarea expresiei celei mai simple și nicidecum recurgerea la tot felul de trucuri și găselnițe. Urmărirea simplității, a unei imagini sincere și dezbrăcate de orice artificiu exterior este de natura să asigure originalitatea spectacolului, pornind și aceasta - de la originalitatea textului. Teatrul trebuie adus la esența sa, trebuie să ajungem la rostirea cea mai simplă a marilor adevăruri. Același lucru se poate spune și cu privire la decor. Trebuie să realizăm o simplitate maxima. (...). Soluția ideala ar fi aceea care ar duce la înlăturarea decorului cu totul, spre a pune complet în lumină actorul cu ceea ce rostește el” [107].

Spațiul în care are loc spectacolul documentar, de regulă este unul simplu și neconvențional. Simplitatea în teatru nu este o invenție a teatrului documentar, astfel posibilitățile „spațiului gol” sau ale spațiilor teatrale alternative au fost valorificate de Peter Brook [9] pentru care „noțiunea de scenă, în sensul tradițional al cuvântului, își pierde semnificația. El poate utiliza în calitate de spațiu de scenă o cafenea, un cămin muncitoresc, un spital sau o suprafață mică în aer liber, unde spectatorul poate urmări spectacolul din diferite puncte. (...). Brook recurge la scenografie sau la unele atribute scenice doar în măsura în care ele pot ajuta actorul să lucreze asupra personajului, iar pentru spectator servesc drept punct de pornire în limbajul teatral convențional” [10, p. 117]. Un alt teoretician teatral care a promovat „un teatru sărac” este Jerzy Grotowski [20], „Sărăcia în teatrul lui Grotowski capătă o dimensiune artistică, ce sugerează ideea că teatrul nu trebuie să se îmbogățească, ci trebuie să se dezvolte” [10, p. 117], menționează Irina Caterev, doctor în studiul artelor.

Renunțarea la decoruri și recuzită, preferința pentru spații neconvenționale, abordarea unui joc actoricesc sincer și firesc constituie caracteristicile spectacolelor produse de companiile teatrale independente, apărute la sfârșitul anilor '1960, despre care E. Barba menționa: „...grupurile teatrale s-au stabilit în afara cetății ce adăpostește teatrul - întreprindere comercială și artistică, deopotrivă, năvălind mereu pe străzi, în fabrici, case, spitale psihiatrice, închisori, periferii abandonate și zone rurale abandonate. Ele au atribuit un sens nou, o eficiență revoluționară, o valoare absolută unei meserii care se reducea la divertismentul unei mici părți din societate” [5, p. 182]. Cât privește conceptul de spațiu simplu/scenă goală, criticul de teatru

George Banu afirmă că acesta „marchează o eliberare parțială de suspiciunea față de teatrul tradițional, pentru a-i acorda o valoare distinctă, necunoscută (...). Scena goală capătă o demnitate proprie. Ea devine morală” [4, p. 147].

Spectacolele documentare sunt realizate în spații alternative, adaptate pentru reprezentarea teatrală. Astfel, în Republica Moldova, spectacolele teatrului *Spălătorie* s-au jucat într-o spălătorie veche, nefuncțională din centrul Chișinăului. Laboratorul Teatral *Foosbook*, de-a lungul activității, și-a prezentat spectacolele în spații nefuncționale sau neconvenționale - școli, închisori, muzee, *Angelina Roșca Teatru – ART* își desfășoară activitatea într-o casă particulară etc. În România, teatrele independente își prezintă spectacolele documentare fie în case particulare (*Reactor de Creație și experiment*, Cluj), fie în fabrici nefuncționale (*Fabrica de Pensule*, Cluj), fie în vechi hale de la periferia orașului (*Teatrul Fix*, Iași). *Teatr.doc* din Rusia, de-a lungul istoriei, și-a prezentat spectacolele în subsoluri părăsite. Compania *Rimini Protokoll*, în general, nu dispune de spațiu scenic, teatrul activând într-un birou mic, iar spectacolele sunt prezentate pe străzi, în case părăsite, săli de conferințe etc. Teatrul documentar nu împarte spațiul teatral în scenă și sală pentru spectatori. Spectacolul *MI(N)ORITY* a fost prezentat pentru prima dată în spațiul unei tipografii nefuncționale.

Mijloacele de expresivitate scenică în spectacolul documentar sunt minimaliste sau, de regulă, lipsesc. Manifestul *Teatr.doc* [119] neagă astfel de mijloace de expresivitate scenică cum ar fi: decorațiunile, rampele, platformele, coloanele, scările, muzica, dansul, mișcarea plastică etc. În *MI(N)ORITY* (regie Slava Sambriș) decorul este constituit din cinci scaune și un ecran semitransparent. În finalul spectacolului, actorii construiesc un zid înalt din paleți, care este o alegorie a separării oamenilor, etniilor, națiunilor. Ecranul care delimitează cadrul scenic dă iluzia existenței a două realități, a duplicității fiecărui individ sau fenomen. Totodată, ecranul are și o funcție mediatică: transformă realitățile, le denaturează, camuflează problemele reale, majore ale oamenilor. Culoarea albastru-intens a tuburilor de neon suspendate de lanțuri dau senzația unei atmosfere glaciale, a unor sentimente de indiferență, de nepăsare față de problemele celor care „nu sunt ca noi” sau „nu sunt de-ai noștri”.

Și decorul spectacolului *TĂRĂ(Z)BOI* este unul minimalist, Oana Cristea Grigorescu remarcă că acesta este constituit dintr-o pantă și câteva băncuțe – unicul element de recuzită prin care se face referință la locul de adunare a sătenilor, la curtea casei Anei, la Nistru, la coșciugele primilor morți din sat. Restul scenografiei (semnate de Anda Pop) – panta înclinată care, în revers, devine spatele camionului sosit cu ajutoare, rulourile de pânză din fundal pe care se proiectează fragmentat pădurea – nu are o contribuție activă în spectacol [64].

Este cunoscut faptul că actorul, în teatrul documentar, nu acționează într-un univers ficțional și nu imprimă personajelor propria personalitate. El nu adoptă figura supramarionetei, conform poeticii promovate de G. Craig [14], nu se identifică cu personajul, după cum cere tehnica lui K. Stanislavski [37], nu mai adoptă sisteme de antrenamente fizice, neglijând *biomecanica* lui Meyerhold [26]. Tehnica actoricească practică în teatrul documentar este una apropiată de efectul de distanțare brechtian, actorul având sarcina de a reproduce imaginea socială a informatorului, de a păstra intonațiile, pauzele, revenirile, ezitățile acestuia. Funcțiile actorului în teatrul documentar se reduc la: documentare (colectarea materialului documentar, preluarea interviurilor, descifrarea acestora); statutul lui de enunțător; interpretarea cât mai exactă a discursului personajului. De obicei, în teatrul documentar, un singur actor interpretează mai multe roluri. În spectacolele *MI(N)ORITY*, *TĂRĂ(Z)BOI* actorii interpretează o multitudine de personaje, diferite ca vârstă, caractere, etnii. Chiar unul și același personaj, pe parcursul acțiunii, este interpretat de câțiva actori, ca în cazul Anei din spectacolului de la Teatrul de Nord din Satu Mare, despre care criticul de teatru Oana Cristea Grigorescu menționa următoarele: „Personajul Ana e interpretat cu luciditate, fără să piardă ingenuitatea vârstei, de Raluca Mara, Crina Andriucă și Roxana Fînață. Multiplicarea vocilor personajului-martor sugerează procesul maturizării forțate a copilei” [64].

Un element indispensabil al spectacolelor documentare este microfonul. Atât actorii din *MI(N)ORITY*, cât și cei din *TĂRĂ(Z)BOI* exprimă gândurile și istoriile personajelor la microfon. Microfonul este elementul utilizat în preluarea interviurilor, înregistrează voci, idei, istorii, iar în teatru le transmite la distanță, amplificând sunetul, fiind un fel de *portavoce* a eroilor.

O serie de regizori de teatru documentar renunță la actorii profesioniști, optând pentru neprofesioniști, de cele mai multe ori, boschetari, reprezentanți ai minorităților sexuale, etnice etc. În cazul spectacolului *MI(N)ORITY* au fost invitați absolvenți ai Facultății Artă teatrală, Coregrafică și Multimedia din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău care la momentul respectiv își făceau studiile universitare la specialitatea *Arta actorului contemporan*, programul universitar masterat, cu mai puțină experiență în domeniu, fapt care ne-a permis să ne apropiem într-o oarecare măsură de personajele textelor. În spectacolul *TĂRĂ(Z)BOI*, montat de Ovidiu Caiță acționează actori profesioniști, angajați ai Teatrului de Nord, cu experiență în domeniul actoriei. Același text, produs scenic la *TEATRUL 21* din Iași, în regia Verei Nacu implică diletanți alături de actori profesioniști.

O inovație a teatrului documentar, la nivel de realizare a spectacolului, vizează statutul și funcțiile publicului. În calitate de public, ar putea fi grupurile marginalizate (pușcăriași, minorități naționale), experți, specialiști din anumite sfere de activitate. Deseori, publicului i se

poate atribui rolul de actor, cerându-i-se să citească textul, să improvizeze situații, să-și povestească experiența de viață în fața auditoriului, de cele mai multe ori el determinând desfășurarea reprezentației. Conform unor cercetări sociologice, publicul sectorului teatral independent, producător de spectacole documentare, este tânăr (20 – 35 de ani), interesat de social, de ceea ce este actual, provocativ. Aceste date au fost confirmate și de publicul venit la spectacolele *MINORITY* și *TĂRĂ(Z)BOI*, majoritatea fiind tineri de 16 – 40 de ani, studenți și liceeni, tineri din sfere diverse de activitate, fapt care ne-a determinat să concluzionăm cu privire la interesul acestei categorii de vârste pentru problematica abordată și pentru formula teatrului documentar.

Durata reprezentației documentare este de la caz la caz. Unele spectacole pot dura cât o promenadă (*Remote Chișinău*), altele, de regulă – până la o oră, un timp perfect în epoca omului grăbit. Spectacolul *MINORITY* durează o oră, *TĂRĂ(Z)BOI* din cauza că este mai complex, conținând scene bazate exclusiv pe mișcare scenică sau proiecții video, durează aproximativ două ore.

Este cunoscut faptul că teatrele independente, producătoare de spectacole documentare nu sunt subvenționate de stat, respectiv, nu-și permit cheltuieli mari pentru scenografie și costume, cum ar fi în cazul instituțiilor teatrale de stat. Cu toate acestea, valoarea estetică a spectacolelor produse nu poate fi contestată. Preferința regizorilor spectacolelor *MINORITY* și *TĂRĂ(Z)BOI* pentru o vestimentație cât se poate de simplă, uneori chiar pentru cea a actorilor, a fost justificată de însăși caracteristicile teatrului documentar: fidelitatea, exactitatea.

Montajele fotografice sau video, deseori, sunt parte componentă a producțiilor teatrale documentare. În teatrul *postdocumentar*, de exemplu, creatorii de la *Rimini Protokoll*, au adoptat formula unui teatru digital. În spectacolele *MINORITY* și *TĂRĂ(Z)BOI* mijloacele audio-vizuale sunt folosite din abundență de regizori.

Creatorii spectacolului documentar modern îmbină acțiuni din zona artei performative, „practică în mod explicit motivată politic, având ca scop să provoace valorile și practicile dominante și să răspundă criticilor sociale” [1, p. 283]. Arta performativă combină multe medii – text, muzică, dans, arhitectură, sculptură, video, film și multimedia. La nivel de reprezentație, spectacolul performance valorifică o serie de activități cotidiene. Respectiv, în spectacolul documentar modern, observăm utilizarea unor practici performative gândite sau improvizate de actori. Actorul poate împărți băuturi și mâncare spectatorilor în timpul reprezentației, îi poate lua la întrebări, îi poate agresa verbal și fizic. În multe spectacole în timp ce unul dintre actori își spune monologul, ceilalți stau inactivi pe scaune, ca niște statui, scrutând publicul.



Diversitatea noilor tehnologii apărute în ultimele decenii ale secolului XXI oferă posibilități nelimitate de a crea mijloace expresive în arta spectacolului: instalațiile video, tehnologiile media, sistemele rețelelor de socializare etc. Totuși caracteristicile esențiale ale teatrului documentar rămân a fi actualitatea, relevanța textului și a mesajului transmis publicului.

### 3.4. Concluzii la capitolul 3

1. 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.

2. 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. În contextul mișcării moderniste teatrale românești, implicit, a celei din Republica Moldova, se înscriu textele dramatice ale doctorandei, fiind raportate genului teatral documentar. Textul *TĂRĂ(Z)BOI*, creat în cadrul școlii doctorale a fost montat de regizori din România. Cât privește spectacolul *MI(N)ORITY*, jucat în orașele Bălți, Orhei, Comrat, Cahul, Soroca, autoarea, aplicând formula teatrului documentar, abordează, pentru prima dată, în această cheie, problemele legate de minoritățile etnice din R. Moldova. Mesajul textului, implicit, al spectacolului *TĂRĂ(Z)BOI*, jucat la Teatrul de Nord din Satu Mare, creat atât de autoare, cât și de regizor într-o formulă ironic-grotescă și în forma unui jurnal, vizează conflictul de pe Nistru din 1992. Ambele texte se remarcă printr-un amestec al documentului cu ficțiunea, chiar dacă primul prevalează, ficțiunea fiind sesizabilă, în special, în istoriile relatate.

4. Tehnicile de scriere și mijloacele artistice la care recurge autoarea ambelor texte de referință sunt cele caracteristice teatrului *verbatim*: interviul, analiza documentelor care au tangențe cu tema abordată, preferința pentru monolog ca mod de relatare și de caracterizare a

personajului, deconstrucția acțiunii (acronie, acțiuni intercalate, succesive), retrospectia, tehnica brechtiană a distanțării actorului de personaj, limbajul colocvial, brutal, ușoara poetizare (în special, în *TĂRĂ(Z)BOI*) prin folosirea unor elemente caracteristice genului liric (rima, ritmul enunțării), elemente ale comicului, tragicul, supranaturalismul.

## CONCLUZII GENERALE

Cercetarea fenomenului teatrului documentar din perspectiva caracteristicilor lui definitorii și prin raportare la lucrările de creație ale doctorandei, ne-a permis să formulăm următoarele concluzii:

1. Apărut la începutul secolului al XX-lea, cunoscând o dezvoltare și răspândire tot mai mare la sfârșitul secolului al XX-lea – primele două decenii ale secolului al XXI-lea, teatrul documentar, spre deosebire de cel clasic care este o artă imaginară, imitativă, iluzorie, iese din tradiția teatrului tradițional, impunându-se prin următoarele caracteristici: este produs de sectorul teatral independent; adoptă principiul creației teatrale colective; este un teatru bazat pe realitate, considerat de cercetători un teatru al realului, teatrul martorilor, teatru de tribunal, teatru de investigație, teatru non-ficțional, teatrul faptelor; utilizează în calitate de suport textual documente și surse autentice: interviuri, materiale de presă, de arhivă, dosare juridice; are drept scop eficiența socio-politică și nu se conformează normelor estetice etc. [44, pp. 117 – 124].

2. Disociind opiniile mai multor experți din domeniu privind acest tip de discurs (teatru angajat, implicat, comunitar, teatru documentar), concluzionăm că elementele specifice teatrului documentar sunt: comunicarea directă, interactivă cu spectatorul și atribuirea rolului activ și decisiv publicului în crearea spectacolului; centrarea pe problemele grupurilor sociale oprimate, marginalizate (minorități etnice, sexuale, rasiale, persoane cu dizabilități etc.); investigarea și abordarea temelor sociale actuale, provocatoare, interzise: discriminarea, opresiunea celor vulnerabili, încălcarea drepturilor fundamentale ale omului, violența în familie, traficul de ființe umane, fenomenul migrației, incluziunea socială ș.a. [38, pp. 84-91].

3. O altă caracteristică a teatrului documentar este eficiența socio-politică. Am demonstrat că teatrul documentar, plasat la intersecția dintre artă și politică, este văzut ca un catalizator al schimbării sociale, politice, culturale, ca teatru-conștiință, care își propune să vorbească în mod provocator cu publicul despre imperfecțiunile lumii înconjurătoare. Drept argumente pot fi considerate mișcările de protest americane din anii '60 și '70 ai secolului al XX-lea, inițiate de companiile teatrale *Bread and Puppet*, *Tectonic Theater Project*, *The Living Theatre*, *Wooster Group* ș.a., care s-au mobilizat împotriva războiului din Vietnam, au abordat probleme ce vizează comunitățile marginalizate ș.a. [42, pp. 84-91].

4. Am elucidat premisele apariției și etapele dezvoltării teatrului documentar: drama istorică și curentul estetic-literar naturalismul stau la originea teatrului documentar; Erwin Piscator realizează primele spectacole documentare (anii '1920); cel mai reprezentativ autor de teatru documentar politic al anilor '60-70 (sec. XX) a fost Peter Weiss; Grupurile teatrale americane (anii '60 și '70) *Bread and Puppet*, *Tectonic Theater Project*, *The Living Theatre*,

*Wooster Group* ș.a. continuă evoluția teatrului documentar; *verbatim* este noua direcție a teatrului documentar din anii '90 (reprezentanți Anna Deavere-Smith, Eve Ensler ș.a.) [41, pp. 84-91].

5. Am analizat formele teatrului documentar actual (2000-2022) care se remarcă prin diversitatea de producții teatrale (spectacole multimedia, performance-uri documentare, spectacolele experților, spectacole cu utilizarea tehnologiilor audio-video și multimedia) și este practicat preponderent de sectorul teatral independent (*Rimini Protokoll* (Germania), *Teatr.doc* (Rusia), *Makaz*, *Reactor de creație și experiment* (România), *Spălătorie*, *Laborator teatral/Foosbook* ș.a. (Republica Moldova)). Caracteristicile producțiilor promovate de companiile menționate sunt: interdependența dintre teatru și realitățile social-politice, tendința de a experimenta cu metode de interpretare și stilistici de comunicare inedite; adoptarea formulei de creație non-ierarhice; atribuirea rolului important și activ publicului ș.a. [39, 43, 44].

6. Am evidențiat noutatea textului documentar la nivelul modificărilor de structură, compoziție, tehnici de construcție: tipul aristotelian al demersului teatral este înlocuit cu o acțiune mai mult schematică, relatarea faptelor, întâmplărilor este acronică. Procedeele de compoziție, tehnicile de construcție preponderent utilizate într-o piesă documentară sunt monologurile succesive, intercalate, alternative, structurate în blocuri, bazate pe interviuri luate de la respondenții-donatori, dramatizarea unor experiențe personale ale creatorilor, dramatizarea unor biografii ale anumitor personalități, transformarea în text scenic a unor documente din arhivă, procese de judecată, investigații, texte teoretice, statistici, evenimente din istoria recentă, transformarea în eveniment spectacular a unor manifeste, conferințe, mese rotunde, proteste sociale etc. [39, 43, 90].

7. Schimbări substanțiale se remarcă în teatrul documentar și la nivel de limbaj. Spre deosebire de limba literară, elevată a teatrului tradițional, textului documentar îi este specific stilul colocvial, are la bază graiul viu al poporului, exprimarea directă, arhaică, regională, cu pauze, erori gramaticale, ezitări etc. – toate acestea având rolul de a accentua stările afective, psihologia, mentalitatea personajului. Capacitatea de a păstra cu strictețe spusele celui interviuat, de a i le reproduce fidel este una dintre condițiile esențiale atât ale colectării informației, cât și ale limbajului textului propriu-zis (pp. 40, 47).

8. Au fost determinate etapele de lucru și metodologia elaborării spectacolului documentar: identificarea temei, documentarea, interviuarea, descifrarea și prelucrarea interviurilor, scrierea textului în baza interviurilor și a altor materiale factologice, testarea textului în fața unui public-țintă, lucrul asupra spectacolului, prezentarea spectacolului, discuțiile cu publicul (pp.66-69, 73-75).

9. Spectacolul *MI(N)ORITY*, montat după piesa omonimă a autoarei, prezentat scenic în orașele Chișinău, Bălți, Orhei, Comrat, Cahul, Soroca, având la bază formula teatrului documentar, abordează problemele legate de minoritățile etnice din R. Moldova. Tehnicile de scriere și mijloacele artistice sunt acelea caracteristice teatrului *verbatim*: interviul, analiza documentelor care au tangențe cu tema abordată, preferința pentru monolog ca mod de relatare și de caracterizare a personajului, deconstrucția acțiunii (acronie, acțiuni intercalate, succesive), retrospecția, tehnica brechtiană a distanțării actorului de personaj, simplitatea mijloacelor de expresie scenică, interacțiunea diferitor genuri ale artei [40].

10. Am expus specificul interpretării actricești în teatrul documentar: fideli documentului, spuselor martorilor intervievați, atât autorul, cât și actorul, dominați de autenticitate, resping artificialitatea de orice natură, renunță la propriile atitudini, stări, interpretări, adoptând o poziție echidistantă și acționând ca mediatori ai textului. Perspectiva narativă, asumată de către personajele-naratori este a unei camere de luat vederi (tipul narativ neutru, viziunea „din afară”). Identificat cu un observator exterior, personajul-narator se limitează la a înfățișa ceea ce percepe din exterior, se abține de la orice incursiune în subiectivitatea personajelor [40].

11. Înscriindu-se în mișcarea modernistă teatrală universală și provocativă de la sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, adoptând formula teatrului documentar, piesele autoarei tezei de doctorat de creație, *TĂRĂ(Z)BOI*, *MI(N)ORITY* se impun, cel puțin, în contextul dramaturgiei din România și din Republica Moldova atât prin tematica abordată, cât și prin discursul/formula artistică. Creată de autoare în perioada studiilor de doctorat, piesa *TĂRĂ(Z)BOI* a fost desemnată câștigătoare în cadrul concursului de dramaturgie *Focus Drama:Ro.*, fiind produsă scenic la *Teatrul de Nord* din Satu Mare (2019), *TEATRUL 21* din Iași (2021), *Teatrului Tineretului* din Piatra Neamț (2019). Spectacolele montate după piesele doctorandei abordează, într-o formula nouă, teme de o actualitate stringentă atât pentru Republica Moldova, cât și la nivel global – conflictele interetnice și absurditatea războaielor.

## 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*, *Tendențe și orientări în teatrul contemporan*, *Teoria dramei*,

*Scriere dramatică, Teatrul românesc – teatrul european: confluente*, 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 și performance. București: Nemira, 2012. 488 p. ISBN 978-606-579-423-8.
2. Aristotel. Poetica. București: Ed. Academiei Române, 1965. 253 p.
3. Aristotel. Poetica. București: IRI, 1998. 296 p. ISBN 973-97627-9-4.
4. Banu G. Scena modernă: Mitologii și miniature. București: Nemira, 2014. 184 p. ISBN 978-606-579-784-0.
5. Barba E., Savarese N. Cele cinci continente ale teatrului. București: 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. București: Nemira, 2017. 327 p. ISBN 978-606-758-974-0.
8. Brecht B. Scrieri despre teatru. București: Univers, 1977. 270 p.
9. Brook P. Spațiul gol. București: 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 și culturologie: istorie, teorie, practică. 2014, nr. 2 (22), pp. 115–119. ISSN 2345–1408.
11. Chișinău, 7 aprilie: Teatru-document. București: Fundația 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. București: UNITEXT, 2010. 363 p. ISBN 978-973-8129-47-4.
13. Corvin M. La parole et la lumière 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. București: Cheiron, 2012. 308 p. ISBN 978-606-8220-12-3.
15. Davidova M. Sfârșitul unei epoci teatrale. București: Nemira&Co, 2006. 388 p. ISBN (10) 973-569-854-4.
16. Deeney J., Gale M. Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani. București: Tracus Arte, 2017. 378 p. ISBN 978-606-664-785-4.
17. Florian M. Studiu introductiv. In: Kant I. Critica facultății de judecare. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, pp. 23–24.
18. Gassner J. Formă și idee în teatrul modern. București: 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. București: Unitext, 1998. 148 p. ISBN 973-98348-9-2.
21. Hegel. Prelegeri de estetică. Vol 1. București: Ed. Academiei Române, 1966. 632 p.
22. Heidegger M. Originea operei de artă. București: Univers, 1982. 390 p.
23. Lehmann H.-Th. Teatrul postdramatic. București: 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. Fundației 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 compoziție 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 și lumea teatrului epic modern. București: 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 științific: 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. București: 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: Învățămintul 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 culturologie: 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 lecții la disciplina „Avangardă și 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 și materiale (1989–2012). Vol. I (1989–1993). Institutul de Istorie, Stat și Drept al AȘM, Institutul de Analiză și Consultanță Politică POLITICON. Chișinău: Lexon-Prim, 2012. 600 p. ISBN 978-9975-4436-1-6.
49. Ubersfeld A. Termenii cheie ai analizei teatrului. Iași: Institutul European, 1999. 104 p. ISBN 973-6110-4-4.

50. Vakulovski M. Zece basarabeni pentru cultura română: Interviuri cu tinerii dintre milenii. București: Casa de pariuri literare, 2011. 140 p. ISSN 978-606-8342-08-5.

#### **Surse în limba engleză**

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

#### **Surse în limba franceză**

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

#### **Surse în limba rusă**

56. Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 480 с. ISBN 978-6-86793-902-1
57. Бентли Э. Жизнь драмы. Пер. с англ. В. Воронина. Москва: Айрис-пресс, 2004. 416 с. ISBN 5-8112-0818-9.
58. Вайс П. Дознание и другие пьесы. Москва: Прогрес, 1981. 432 с. ISBN 978-5-699-28647-8.
59. Карасева К. М. Документальный метод Петера Вайса в практике создания сценариев театрализованных представлений. В: Символнауки: международный научный журнал. 2017, № 3–3, с. 180. ISSN 2410-700X.

#### **Surse electronice**

60. 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).
61. Bucătaru V. Masacrul inocenților sau cronica unui război uitat. <https://www.youtube.com/watch?v=qwuPZC8EclE&t=203s> (vizitat 19.09.2021).
62. 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).

63. Conflictul transnistrean în 24 de ani: greșeli și perspective : (interviu cu generalul I. Costăș). 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).
64. Cristea Grigorescu O. Primăvara nordică. In: Observator cultural, 2019. <https://www.observatorcultural.ro/articol/primavara-nordica/> (vizitat 12.12.2021).
65. Crudu D. Spectacolul „A șaptea Kafana” are autori? [http://www.respiro.org/Issue8/teatru\\_crudu.htm](http://www.respiro.org/Issue8/teatru_crudu.htm) (vizitat 20.08.2021).
66. Despre teatrul politic. Vasile Ernu în dialog cu Mihaela Michailov și 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).
67. Dialogul intercultural în rândul tinerilor din Republica Moldova: studiu realizat la comanda Consiliului Național al Tineretului din Moldova (CNTM) de către Centrul de Investigații și Consultanță “SocioPolis”: rezultatele studiului <https://sociopolis.md/uploads/0/images/large/dialogulinterculturalinrandultinerilordinrepublicamoldova-141114013011-conversion-gate02.pdf> (vizitat 21.10.2017).
68. Drama 5. In: Reactor de creație și experiment Cluj-Napoca. <https://reactor-cluj.com/rezidente-2/> (vizitat 05.12.2020).
69. „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).
70. Evanghelia după Maria. In: Teatrul Spălătorie. <http://www.spalatorie.md/#performance/308> (vizitat 20.08.2021).
71. Grecea M.-O. Teatrul Devised. Utopie, instrument și teatru politic: tz. doc. rez. [online]. Cluj-Napoca, 2016, p. 13 [http://doctorat.ttv.cubbeluj.ro/wp-content/uploads/2018/06/grecea\\_ro.pdf](http://doctorat.ttv.cubbeluj.ro/wp-content/uploads/2018/06/grecea_ro.pdf) (vizitat 16.08.2021).
72. 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](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)
73. 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).
74. Înțelegerea unui anumit fenomen social. Interviu cu actrița Gianina Cărbunariu. A consemnat Cătălina Micu. 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).
75. 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%AE-n-umele-demnit%C4%83%C8%9Bii-%C8%99i-libert%C4%83%C8%9Bii-umane/30968671.html](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%AE-n-umele-demnit%C4%83%C8%9Bii-%C8%99i-libert%C4%83%C8%9Bii-umane/30968671.html) (vizitat 21.08.2021).
76. 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-dramaturgie-focus-dramaro/> (vizitat 05.12.2021).
77. Mihaela Sîrbu: Sistemul n-o să-și 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).
78. Moldova independentă. Erată (despre spectacol). In: Teatrul Spălătorie. Disponibil: <http://www.spalatorie.md/#performance/290> (vizitat 21.08.2021).
79. Nelega A. Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului. In: Observator cultural 2005. <https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/> (vizitat 04.08.2020).
80. 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)
81. Popa C. Teatru. Basarabeni vor teatru social. In: Observator cultural. 11.05.2006. <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-basarabeni-vor-teatru-social-2/> (vizitat 20.08.2021).
82. Popovici Iu. Nu trageți în spectator. Nu mai trageți 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).
83. 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)

84. Publicul spațiilor de teatru independent din orașul Cluj: Fabrica de Pensule, Reactor de creație și experiment, ZUG.Zone și Casa tranzit <https://cccluj.ro/wp-content/uploads/2020/05/Publicul-spa%C8%9Biilor-independente-de-teatru.pdf> (vizitat 12.12.2021).
85. „Pur și simplu te întoarce pe dos”. Cu ce impresii rămân spectatorii după spectacolul „Remote Chișinău”. In: diez: știri 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).
86. Reactor de creație și experiment Cluj-Napoca. <https://reactor-cluj.com/> (vizitat 05.12.2021).
87. Recensământul populației din 2004. Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova. In: Statistica Moldovei. <https://statistica.gov.md/pageview.php?l=ro&idc=263&id=2208> (vizitat 21.10.2017).
88. Recviem pentru Europa. In: Teatrul Spălătorie <http://www.spalatorie.md/#performance/305> (vizitat 21.08.2021).
89. Rocaș R. Absurditatea unui război al nimănuși – *Tără(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).
90. 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](https://www.goethe.de/resources/files/pdf176/next-stage_druckvorlage_22.3_2017.lauf.pdf) (vizitat 20.11.2021).
91. 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%20transnistrean.pdf>. (vizitat 19.09.2021).
92. Sub pământ. Valea Jiului 2012. <https://teatrusubpamant.wordpress.com/> (vizitat 20.08.2021).
93. Teatru documentar – imersiunea esteticului în social (interview 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).

94. 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).
95. *UNEDUCATED* (despre spectacol) In: *Teatrul Spălătorie*. <http://www.spalatorie.md/#performance/296> (vizitat 19.08.2021).
96. 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).
97. 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).
98. Derek P. „Verbatim Theatre”: Oral History and Documentary Techniques. [//www.temporada-alta.com/wp-content/uploads/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques.pdf](http://www.temporada-alta.com/wp-content/uploads/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques.pdf) (vizitat 16.01.2020).
99. 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).
100. 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).
101. Karl Marx. Capital. Volume 1. (despre spectacol). In: Vimeo. <https://vimeo.com/riminiprotokoll> (vizitat 15.08.2021).
102. Kaufman M. The Laramie Project. In: Youtube. 07.06.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=u1qiTmF0p4A> (vizitat 15.06.2020).
103. Nachlass – pièces sans personneshttps. In: Vimeo. [//vimeo.com/226115203](https://vimeo.com/226115203). (vizitat 16.08.2021).
104. 100% Berlin. In: Vimeo. <https://vimeo.com/channels/1337017>. (vizitat 15.08.2021).
105. 100% Voronezh. In: Vimeo. <https://vimeo.com/278287468> (vizitat 15.08.2021).
106. 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](file:///mnt/721BEE67250A12E8/Downloads/ETTH_050_0011.pdf). (vizitat 06.08.2020).

107. 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).
108. Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/> (vizitat 15.08.2021).
109. Royal Court. <https://royalcourttheatre.com/> (vizitat 15.06.2020).
110. Situation Rooms. (despre spectacol). <https://vimeo.com/66642177> (vizitat 15.08.2021).
111. Situation Rooms. A multiplayer video piese <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms> (vizitat 15.08.2021).
112. Soil sample Kazakhstan. (despre spectacol). In: *Teatr*. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/bodenprobe-kasachstan> (vizitat 15.08.2021).
113. Weiss P. *Notizen zum dokumentarischen Theater: essay*. 1968. <http://www.lawrenceglatz.com/germ3230/texte/weiss1.htm>. (vizitat 16.08.2020).
114. Александр Родионов: Сценарист, драматург, переводчик, директор Театра.doc. В: *Teamp.doc*. [https://www.teatrdoc.ru/persons\\_/person/\\_409/](https://www.teatrdoc.ru/persons_/person/_409/) (vizitat 11.08.2021).
115. 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 19.09.2021).
116. 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](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_1-1_05.pdf) (vizitat 22.06.2020).
117. 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).
118. Болгова С.М. Современная документальная драма как новое жанровое образование. В: *Cyberleninka*. <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-dokumentalnaya-drama-kak-novoe-zhanrovoye-obrazovanie/viewer> (vizitat 28.05.2020).
119. Болотян И.М. «Док» и «Догма»: теория и практика. В: *Teamp* 2015, № 19. <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (vizitat 11.08.2021).

120. 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](http://academia.edu/41692454/Диссертация_Ильмиры_Болотян_ЖАНРОВЫЕ-ИСКАНИЯ_В_РУССКОЙ_ДРАМАТУРГИИ_конца_XX_начала_XXI_века) (vizitat 21.06.2020).
121. «В этом есть все: мы, Европа, кризис, капитализм и наше правительство ...»: О чем рассказали NM актеры Театра «Spälätorie», 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).
122. 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).
123. Елена Гремина: Драматург, сценарист, режиссер, продюсер. Руководитель Театра.doc. В: Театр.doc <https://teatrdoc.ru/persons/person/531/> (vizitat 11.08.2021).
124. Елена Исаева: Драматург. Поэт. В: Театр.doc <https://www.teatrdoc.ru/persons/person/402/> (vizitat 11.08.2021).
125. 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).
126. Журчева О. Вербатим как механизм создания «Новой документальности» в новейшей русской драме. В: *Филология и культура* 2016, № 3 (45). [http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/14\\_19.pdf](http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/14_19.pdf) (vizitat 15.08.2021).
127. Зинцов О. Rimini Protokoll: Театр (со)участия. В: Театр.2015, Nr. 19. <http://oteatre.info/rimini-protokoll-teatr-so-uchastiya/> (vizitat 18.11.2017).
128. Иван Вырыпаев: Режиссер, драматург. В: Театр.doc. <https://teatrdoc.ru/persons/person/401/> (vizitat 11.08.2021).
129. 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).
130. Мамадназарбекова К. История факта. В: Театр. 2011, №. 2 <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (vizitat 01.08.2020).



131. Местергази Е.Г. О термине «Документальная литература». В: Studylib <https://studylib.ru/doc/2697911> (vizitat 15.08.2020).
132. 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).
133. 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).
134. 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).
135. Рождение и развитие Театра.doc. В: Эксперт. 30.09.2020 [http://expert.ru/russian\\_reporter/2010/38/rozhdenie\\_teatr\\_doc/](http://expert.ru/russian_reporter/2010/38/rozhdenie_teatr_doc/) (vizitat 12.07.2020).
136. Руднев П. Этика документального театра. В: *Postnauka.ru* <https://postnauka.ru/video/13744> (10.08.2020).
137. 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).
138. 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).
139. Фанайлова Е. Свобода в клубах: Театр.doc. и СЕРБ В: *Youtube*. 13.10.2019 <https://www.youtube.com/watch?v=YbEwormYfuiY> (vizitat 12.07.2020).
140. Яковлева Н. «Человеческий документ»: Материал к истории понятия. В: *ВикиЧтение*. <https://culture.wikireading.ru/45334> (vizitat 15.08.2020)

## **ANEXE**

### **ANEXA 1**

#### **LISTA ABREVIERILOR**

**AMTAP** – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CNTM** – Consiliul Național al Tineretului din Moldova

**CSI** – Comunitatea Statelor Independente

**dr.** – doctor

**ex.** – exemplu

**etc.** – et cetera

**IPC** – Institutul Patrimoniului Cultural

**î.e.n.** – înaintea erei noastre

**înc.** – începutul

**ONU** – Organizația Națiunilor Unite

**R.M.** – Republica Moldova

**sec.** – secolul

**sf.** – sfârșitul

**SUA** – Statele Unite ale Americii

**ș.a.** – și altele/alții

**URSS** – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

**UTA** – Unitatea Teritorială Administrativă

**WIP** – Work-in-Progress

## ANEXA 2

### Afișe spectacole

Afiș spectacol *TĂRĂ(Z)BOI* produs scenic la *Teatrul de Nord* din Satul Mare, România, regie Ovidiu Caiță



# Tără(z)boi

de Mariana Starciuc

Erina Andriucă, Raluca Mera, Roxana Fănață,  
Alexandra Odoroagă, Ciprian Vultur, Eătălin Mareș,  
Florin Morușan, Ioana Cheregi, Anca Dogaru,  
Stelian Roșian, Andrei Gișulete, Adriana Valda

Light design: Lucian Moga, Alexandru Dancu  
Muzică: Andrei Raicu; Video design: Dimitris Palade  
Mișcarea scenică: Roxana Fănață; Scenografie: Anda Pop  
Regia artistică: Ovidiu Caiță

Afiș spectacol *TĂRĂ(Z)BOI* produs scenic la *Teatrul 21* din Iași, România, regie Vera

Nacu

Festivalul Internațional de Teatru de Tineret  
**APOLLO**  
International Youth Theatre Festival  
Ediția a VII-a  
16.09.2021 – 20.09.2021  
Casa de Cultură a Studenților Alba Iulia

**TEATRUL 21**  
(Iași, RO)

Sâmbătă - 18.09.2021  
Ora 18,00  
Casa de Cultură a Studenților Alba Iulia

**Tără(z)boi**  
Mariana Starciuc  
Regia: Vera Nacu

Afiș spectacolul *Mi(n)ority*, regie Slava Sambrîș

Ambasada  
Republicii Federale Germania  
Chigîni

**MI(N)ORITY**

7/8 OCTOMBRIE  
ORA 20:00

5  
V. PARCALAB 45

spectacol - document de Slava SAMBRÎȘ, Mariana STARCIUC, Ion BORS, Natalia PRODAN,  
Dumitru STEGRESCU, Dana CIOBANU, Viara CASLARIU, Felix PODBORSKI

**ANEXA 3**

**Text dramatic documentar *TĂRĂ(Z)BOI***

***TĂRĂ(Z)BOI***

**(Colhoz în război)**

**de Mariana STARCIUC**

**Personaje:**

**ANA, 16 ani**

**MAMA, Sofia, 40 ani**

**MĂTUȘA, Vera, 43 ani**

**UNCHIUL, Andrei, 45 ani**

**STIOPA, 21 ani**

**ANA.**

**Mâca - bunica**

**Tătuca - bunicul**

**Țaca - mătușa**

**Moșul - unchiul**

**Omul meu - soțul meu**

**Fa - dragă**

**Fumeie - nevastă**

Pentru mine începutul a fost ca o sărbătoare. Eram copii și știi cum percep copiii anumite evenimente, chiar dacă-s mai tragice, mai dureroase, înțelegi? Păi uite-un exemplu: moare

cineva, un bunic, o rudă și copiii într-un fel se bucură, că *avem mortul nostru*, se întrunesc neamurile, se gătesc bucate și miroase gustos... copiii se zbenguie și maturii îi lasă în voie, își văd de treabă, au durere comună. Aici e cam aceeași situație, lumea-n sat nu prea binevoitoare era, că se-ntreceau la avere, cine are oi mai multe, ale cui sunt mai grase și mai cornute, cine are cai, pământuri, mașină și altele... Și atunci când a început, sătenii s-au gândit unii la alții, și-au dat seama că au nevoie unii de alții, au început să discute subiecte de interes comun, să se asculte unii pe alții...

Începutul mi se asociază cu o sărbătoare. Sărbătoare în tot satul.

Din ce în ce mai des, cei mai gospodari oameni din sat se adună la curtea unchiului Andrei și sfătuiesc la un ulcior cu vin despre politică, independență și integritate, iar femeile gătesc plăcinte, lângă cuptorul în care trosnesc lemnele, ascultând și crezând minciunile babei Catinca, ghicitoarea satului, care le spune că de-acum încolo numai băieți se vor naște.

În câteva luni termin școala și vreau să merg la institut, la filologie. Nu mai vreau să vorbesc moldovenește, ci literar, românește, că ne-am făcut cu tricolor și grafie latină... Și exersez, promovez vorbirea corectă.

**Baton - pâine**

**Slobod - liber**

**A clădi - a construi**

**Soiuz - uniune**

Pentru tata... îngrijorare și neliniște, din cauza pădurii. La pădure s-a gândit în primul rând, că-i pădurar. Și tatăl lui a fost pădurar. Când s-a pensionat bunicul, tata absolvise *agrara* și a preluat grija pentru pădure. A *clădit*... adică... construit casă în sat, da' trăiește-n cea din pădure, că-n sat nu se simte în apele lui... e prea multă lume, prea multă zarvă și răutate.

Toate vacanțele și duminicile, eu cu mama le petreceam la tata, în casa din pădure, păcat că-n pădure nu-i școală...

Lumea din sat nu prea-l suferă, că nu-i lasă să taie copacii, să vâneze ori să chefuiască. Grătare-n pădure n-are voie să facă nimeni, că dacă-i prinde tata cu focu' le prăjește mâinile la grătar. Numai Moș Gheorghe poate să ia lemn din pădure, pentru sicrie, ceilalți din sat n-au nici un folos din pădure...

La pădure s-a gândit când a început...

Fiindcă pădurea a rămas pe celălalt mal...

## **A însămânța - a semăna**

### **A crăscui - a zugrăvi**

#### **Șanțuri – tranșee**

**MAMA.** Teamă și deznădejde... și neputință. Mai ales după ce a început... Când au fost omorâți polițiștii noștri pe pământul nostru, pe care ni l-au luat. În noaptea aceea s-au auzit bubuituri și fulgere, deși nu se vedea urmă de nor pe cer.

A doua zi bărbații s-au oprit din însămânțatul pământurilor... cam după ce le-au semănat pe la jumătate, iar noi, femeile, ne-am oprit din crăscuitul caselor... cam pe la jumătate, chiar dacă era ajunul sărbătorii de Paști.

El a rămas pe celălalt mal.

I-am zis: *Lasă pădurea că-i de partea lor!*

*Lasă pădurea că nu era-n colhozul nostru!*

*Bărbații sapă șanțuri, în timp ce tu stai ascuns în pădure.*

*Lasă pădurea și vino să sapi șanțuri, că râde lumea de mine.*

*Nu e normal să-ți apere alții familia. Apără-ți copiii, nu bursucii și porcii sălbatici.*

*Nu fuge pădurea din loc fără tine, n-o să pățească nimic.*

S-a supărat:

*Pădurea nu-i a lor ori a noastră...*

*Și dac-o minează, ori dacă împușcă-n copaci?*

*Ori dacă o ard de vie?!!*

*E vie pădurea, nu poți s-o arzi de vie...*

*Nu-i vinovată pădurea că oamenii înnebunesc.*

Așa mi-a zis... E mai morocănos, mai ursuz... nu bea un pahar de vin cu bărbații, nu intră-n horă la o nuntă, nu vrea să lupte... Nu vrea război, nu-i de partea nimănui, nici de partea nemților nici de partea rușilor, el e de partea pădurii.

Și, m-am gândit că tot e mai bine să-și lepede familia pentru pădure decât pentru o muiere.

**ANA.**

## **Colhoz - gospodărie agricolă colectivă în Uniunea Sovietică**

### **A se deprinde - a se obișnui**

#### **Vojdi - lider**

## Curort – stațiune

**UNCHIUL.** Cu o deșteptare, ca după o beție nebună. Am fost președinte de colhoz până s-o destrămat, am simțit că eu sunt, cum s-ar zice... un fel de *vojdi*, trebuie să îndrum oamenii din sat, cum își îndrumă un cioban oile, că ai noștri se prăpădesc fără un cioban!

*Dragi compatrioți, cum să nu ne mobilizăm când însuși primul președinte al țării ne cere să apărăm satele în numele integrității, să ne jertfim pentru independență?*

*Noi nu ne ascundem în păduri ca niște fricoși!*

*Suntem datori pentru că suntem cetățeni ai țării,*

*patrioți,*

*devotați,*

*credincioși.*

*Suntem datori să apărăm cernoziomul nostru gras și mănos de ocupații și veneticii răsculați, care vor să ne dezbine!*

*Să apărăm hotarele fostului nostru colhoz!*

*Să ne apărăm copiii... Eu nu-i am pe-ai mei, da' necazul ăsta mă face să țin la toți copiii din sat, să-i simt pe toți - ai mei!*

*Să ne apărăm tractoarele și uzinele.*

*Suntem datori, chiar dacă statul nu ne-a dat un capăt de ață și ne-a lăsat în voia sorții, fără bani, fără echipament, fără arme...*

Cu ciomege de lemn și topoare ne-am înarmat, ca niște primitivi, chiar dacă cei de la guvernare, se odihneau la curorturi și se distrau prin saune...

**ANA.**

## Samagon - rachiu

### Oloi - ulei

### Club - casa de cultură în URSS

**MĂTUȘA.** Cu o înfrățire generală și cu un sentiment de mândrie pentru bărbatul meu.

El a unit moldovenii din sat.

El i-a înfrățit pe toți pentru o cauză... cum să spun... *sfântă!*

A venit timpul să fim noi stăpâni în țară și nu argați sub ciubota rusului.

Tare frumos cuvânta. Să ne învețe limba rușii și să ne recunoască independența, altminteri îi măturăm ori îi îngropăm!



Sătenii au încredere în omul meu, cât timp a condus colhozul de toate aveau. Și când a convocat adunarea la club, toată lumea s-a prezentat în afară de câțiva ruși mai fuduli care și-au pus lacăte la uși și la porți și au fugit din sat.

Toți bărbații vor să fie luptători voluntari.

Dar noi i-am ales, că nu toți sunt demni de a ne apăra.

**ANA.**

**Calic - infirm**

**Bețivan – alcoolic**

**Burduhos - burtos**

**Intelighent – intellectual**

**ANA.** Unchiul mi-a dat un pix și o foaie și mi-a încredințat înregistrarea procesului-verbal al adunării generale. Cineva din mulțime s-a indignat. *De ce să scrie ea protocolul, dacă tat-su s-o ascuns în pădure?!* Și unchiul l-a muștrat:

**UNCHIUL.** *Din două motive: Pentru că scrie frumos și citeț, scrie-n grafia latină, corect, cultural.*

*Și doi: E fiica surorii mele. E și fiica mea! Nu tre' să răspundă copiii pentru greșelile părinților!*

**ANA.** *Eu am tată, sunt fata lui tata... Și el n-a greșit cu nimic, am ripostat.*

**UNCHIUL.** *Taci și notează.*

- *Îi înscriem pe cei care au făcut armata!*
- *Cei care au până la 45 de ani și sunt apți pentru luptă.*
- *Nu avem nevoie de calici!*
- *Și nici de bețivani!*
- *Fără burduhoși, că pântecetele-n tranșee nu-ncap.*
- *Fără arțăgoși, că nu mergem să luptăm între noi.*
- *Nici prea delicați, că n-avem canalizare și băi în tranșee.*
- *Nici intelighenți, că-s paraziți și trăiesc din munca altora.*
- *Și nici poeți ori artiști, că pe ăștia când îi doare sufletul, își pierd capul.*
- *Nici sărăntoci ori proști nu înrolăm, că războiul e pentru gospodari...*
- *Luptătorii din tranșee reprezintă țara, reprezintă națiunea!*

**ANA.** Am înscris 15 la număr, dar mai sunt doritori.

Cam puțini bărbați corespund criteriilor de selecție.

**UNCHIUL.** *Avem nevoie de mulți luptători, care vor lucra ca-n colhoz dar nu vor produce, ci vor consuma... Problema e că nu avem finanțe și puteri pentru a-i întreține, statu' ne hrănește numai cu minciuni și promisiuni, da' cu așa mâncare nu se ține sătul un luptător.*

**MĂTUȘA.** *Eu am o idee... Poate-i înscriem și pe cei care donează pentru război - eu știu...*

*care și cât poate, ca la biserică, cât te lasă inima:*

*un porc, un vițel, niște capete de oi, ori niște găini,*

*doi saci cu făină, niște kile de brânză;*

*o cruce de aur, un dinte de aur,*

*tacâm de argint.*

*Butoaie cu vin, ori un bac de oloi, ori de samagon...*

*Slănină, jumere...*

*De toate trebuiesc în război.*

**ANA.** Au mai fost doritori.

**MĂTUȘA.** *Îi înscriem și pe bărbații ai căror femei vor munci cu sârguință întru binele combatanților.*

*Cu Doamne-ajută.*

**ANA.** Și zeci de femei s-au ridicat.

**UNCHIUL.** *Am fost la baba Catinca ghicitoarea... mi-a zis că dacă tot au dat bir cu fugiții veneticii, să le confiscăm averea în numele integrității. Ce ziceți, săteni?*

**ANA.** Notez în proces, au votat unanim.

Din sat au plecat

Silvia Kazisovna, stomatologul.

Vasilii Petrovici, fostul inginer șef.

Și Vsevolod Mihailovici, profesorul de rusă.

**Ciumadan - valiză**

**Vogzal - gară**  
**Rasiya – Rusia**

**MAMA.** Kazisovna-i de vreo 30 de ani în sat.  
Știa dinții din gura fiecărui om.  
Despre om putea să-ți spună multe numai uitându-se-n gura lui.  
Cât a sfredelit ea în dinți putea să facă o peșteră mare.  
Mi-e jale de ea, că nu-i femeie rea.

**MATUȘA.** *Treizeci de ani a trăit în sat și n-a-nvățat limba...*

*În treizeci de ani... n-a avut vacă, nu poate mulge o vacă, nu face focul în sobă cu bețe de răsărită ori ciocălăi!*

*Nu merge la prășit pământul,*

*nu merge la biserică,*

*n-a fost măritată,*

*nu are cumătri,*

*merge la mare!!!*

*Eu n-am fost în viața mea la mare.*

*Gospodarii nu merg la mare, gospodarii nu se odihnesc, n-au când să meargă la mare,*

*gospodarii fac case,*

*fac cămări,*

*fac șoproane,*

*fac ocoale,*

*cresc păsări, purcei,*

*lucrează pământul, nu cheltuie banii la mare.*

*Asta a venit la totul de-a gata. N-a făcut bățături pe palme în viața ei. I-a dat statul casă, i-a dat statul de lucru.*

**MAMA.** Și-aveam o măsea stricată...

Kazisovna n-a luat nimic cu ea...

**MĂTUȘA.** Și-avea covoare persane, cristaluri, dulapuri și pături bune - de lână, veselă, inele.

De toate trebuiesc în război.

Cu ce-a venit în sat?

Cu palma-n cur! Cu palma-n cur să se ducă!

**MAMA.** Vasilii Petrovici e om bătrân și bolnav. Băieții i-s mari și s-au împrăștiat prin lume. Îi cam dă cu păhărelul.

**MĂTUȘA.** Chiar crapă de-a binelea!  
Dimineața, chior de beție,  
umblă-n costume și poartă cravată.

**UNCHIUL.** Ne-am dus la el acasă, am stricat lăcățile, am deschis ușile.

**ANA.** Mă luau cu ei, să notez în proces lucrurile confiscate.  
*Unchiule, da' nu-i bine să intrăm ca hoții în casa omului.*

**UNCHIUL.** *Tu știi istoria noastră, Ana?*  
*Știi câți gospodari din țară au fost deportați de ruși?*  
*Băgați în vagoane pentru vite?..*  
*Și duși în Siberia și-n Kazahstan?!!*  
Nu știe Ana istoria noastră...  
*Da' câți au rezistat drumului poți să-mi spui?*  
*Scade din zeci de mii alte câteva mii, care-au murit în propriul căcat de sete, foame, molime ori*  
*au fost împușcați!*  
Nici matematica noastră n-o știi.

**ANA.**

**Pridvor - curte**

**Moskvici - automobil sovietic**

**Rozetkă - priză**

**MĂTUȘA.** Moșneagul avea în casă rozetce, și cabluri și becuri - o sută,  
contoare și radio, și televizor,  
dar cel mai de preț era un Moskvici în pridvor.

**ANA.**

**A sili - a impune**

**Ghimn - imn**

**Po ruski - în rusă**

**MAMA.** Vesevolod Mihailovici profesorul, a învățat tot satul să vorbească-n rusă.

**MĂTUȘA.** El unul - a silit tot satul să-nvețe rusa.

Da' pentru noi, că suntem aproape două mii în sat - în treizeci de ani, n-a vrut să-nvețe moldoveneasca.

*El nu ne-a stimat, nu ne are de oameni!*

*Încă din școală mi s-o dus pe râpă sistemul nervos, că nu-mi intra-n tărtăcuță ghimnu' republicilor sovietice - Tatăl Nostru, așa-i zicea rusul.*

***Soiuz nerushimîy respublik svobodnîh,***

***Splotila naveki Velikaya Rusi.***

**ANA.**

**În strânsă familie Rusia Mare,**

**Republici egale pe veci a unit.**

**MĂTUȘA.** *Ocupanții sovietici au pângărit și au furat bisericile, le-au făcut grajduri, și-au bătut joc de preoți și de creștini.*

*Nu-i lăsau pe oameni să se cunune,*

*să-și boteze copiii.*

*Să se spovedească,*

*să se-mpărtășească!*

*Să nu lucreze de sărbători!*

**MAMA.** *Da' mie-mi plăcea rusa...*

*Și ce treabă are Mihalâci cu pângărirea bisericilor...*

**ANA.**

**Gazete - ziare**

**Pravda - adevăr**

**Selsovet - primărie**

**MĂTUȘA.** Profesoru' sărac nu era. Chiar deloc.

Avea, cearșafuri și țoale, butoaie cu vin, că el nu cinstea.

Avea cea mare pe care-am găsit-o - o tonă de cărți...

Și două de gazeta *Pravda* în podul casei.

**MAMA.** Cărțile-s binevenite-n război. Pentru toaleta combatanților.

Gazetele pentru foi de țigări.

**ANA.** *Așa e-n război? Oamenii ăștia au trăit printre noi și erau ca noi... Nu furau, nu omorau, nu ne încurcau...*

**MĂTUȘA.** *Copil prostuț...*

*Da' tu știi că rușii eliberatori își ieșeau din minți prin satele noastre când buneii erau de seama ta? Luau de la oameni tot ce găseau prin poduri și beciuri.*

*Ultimul pumn de făină, ultima bucată de pâine, până și uleiul din candelă îl luau...*

*Ridicau butoiul cu vin și-l puneau la gură... Aveau rânză fără fund!*

*O mamă, cu patru copii a fost împușcată că a ascuns de ei o găină.*

*Femeile când îi vedeau, se opreau din alăptatul copiilor, se culcau pe unde nimereu, își ridicau fustele-n cap și desfăceau picioarele... Siluiau bătrâne, mame, fiice, ca scăpații.*

**ANA.** *Avem 52 de bărbați înrolați.*

*S-a creat Organizația pentru Susținerea Grupului de Voluntari.*

*Comandant al grupului a fost ales unchiul Andrei, fost președinte de colhoz.*

*Mătușa Vera - președintele organizației și contabilă, că are experiență din Selsovet.*

*Mama - administratorul și secretara, că a fost director-adjunct la școală.*

*Eu nu prea înțelegeam cum e cu organizația asta, da' mama mi-a zis că-i...*

**MAMA.** *...un fel de colhoz, doar că nu va lucra pentru binele statului, ci pentru război, nu va produce, dar va consuma.*

**ANA.** *Toate bunurile agonisite au fost cărate la școală, la sediul organizației, unchiul a zis că le vom schimba pe arme și pe echipament.*

**Brigadir - administrator în brigada de muncitori**

**Agronom - specialist în agricultură**

**Business - afacere**

**UNCHIUL.** *Și pe timp de război gospodarii, care aveau creieri în cap, câștigau bani grei. Oamenii de rând, și de partea asta și de partea cealaltă, făceau business cu rachiu, carne de oi, vin, slănină, pâine. Umblau prin tranșee și le realizau pentru bani, ori pentru arme... În Transnistria circulau arme de tot felul, nu era greu să faci rost de ele, că-n fiecare casă, lângă icoană,*

era câte-o armă.

Am cumpărat niște arme de la cazarma rusească, câteva ne-au fost donate de statul român, două automate ni le-a dat un țăran, că le-a schimbat pe niște oi.

Arme ne-au dat și niște tovarăși de-ai mei, din partea cealaltă de Nistru.

Uite cum a fost:

Într-o seară, cu Vasea, ne-am îmbrăcat în civil, am luat niște rachiu cu noi, am trecut de partea cealaltă, fără probleme, într-un sat în care aveam cunoscuți - doi brigadiri și un fost agronom...

M-am gândit că poate vorbim omenește,

că eram prieteni până la război,

să-i întrebăm de ce nu vor să trăim într-o țară independentă,

de ce s-au ridicat împotriva fraților lor.

Băieții au ținut armele rusești spre noi, aveau chiar și-un tanc. Ne-au numit naționaliști nebuni.

Au adus osanale poporului rus:

- *Dacă nu ne eliberau rușii de români și de fasciști, eram și azi niște țărani sărăntoci și răpănoși.*

- *Sovieticii ne-au descurcat de balegă și de noroi!*

- *Ei ne-au construit casele.*

- *Ei ne-au trimis copiii la școli!*

- *Au ridicat toate întreprinderile din dreapta, care hrăneau întreaga țară.*

- *Au pus șefi pe noi specialiști care ne-au iluminat!*

- *Rușii au inventat lumina electrică!*

- *Primul radio, primul televizor!*

- *Primul avion, bombardier.*

- *Ei au zburat primii în cosmos!*

- *Prima rachetă, primul satelit al pământului!*

- *Primul tractor pe șenile!*

- *Prima combină de recoltat.*

- *Prima bombă cu hidrogen, primul automat,*

- *Primul submarin din lume.*

- *Alături de ei avem doar de câștigat!*

S-au plâns băieții de tărăboiul pornit pe malul lor. Bandiții sunt milițieni, milițienii îs bandiți, nimeni nu lucrează, toți fură, beau și-și bat joc de norod.

Ei vor să cârpească ununea sovietică, ei cred că statul rus o să-i ajute să se ridice din genunchi pe coate...

N-am mai vrut să mă bag în politică... Am scos din torbă litru' de rachiu că la urma urmelor și pe timp de război sîntem toți oameni.

Am turnat în pahare. Eu închin: *Pentru independență.*

Ei închină: *Pentru Transnistria, în Uniunea Sovietică!*

Ne-am sfădit, am plâns, am mai rîs, am glumit, am mai plâns, ne-am sfădit... cam atât, le zic *sănătate, aveți grijă de voi...*

Și ei, dacă-s oameni adevărați chiar și-n război, ne-au dau două automate și ne-au urat drum bun...

Dacă mai beam un kil' de rachiu cu ei, precis că veneam cu tancu-napoi.

**ANA.**

**Beci - pivniță**

**Naiomnik - mercenar**

**Cazac - militar... Complicat**

**Norod - popor**

**MAMA.** *Hai lasă-nvățatul. De azi nu mai mergi la școală.*

**ANA.** *Suntem în vacanța ... de primăvară?*

**MAMA.** *Vacanța de... nevoie. Copiii vor fi evacuați la tabere-n sate, departe de Nistru.*

**ANA.** *Dacă tot e vacanță, pot să merg la tata-n pădure... Hainele i le-am spălat, sunt pregătite...*

**MAMA.** *Ți-oi da eu pădure, nu vezi ce se-ntâmplă?!!*

**ANA.** *Nimic nu se-ntâmplă. E armistițiu. Nimeni nu-mpușcă, așa mi-a zis unchiul, au primit ordin de la președinte. Și lumea circulă, îi văd cum trec podul, merg la cumpărături, merg la muncă și nu-i atinge nimeni.*

**MAMA.** *Dincolo-s cazacii și mercenarii! Ei pentru bani, omoară în stînga și-n dreapta, șacalii! La noapte nu dormim în casă.*

*Să măhuri în beci, să duci toate saltelele din casă în beci și să le așterni pe bârnele de lemn, să duci pernele, și păturile, și masa și scaunele.*

*Și butelia mare s-o umpli cu apă.*

*Și candela s-o duci.*

*Să faci posmagi din toată pâinea din casă!*

*Să fie multă apă și multă pâine în beci.*



*Beciul nostru-i mare, e loc și pentru mătușa Vera, o să doarmă la noi.*

**ANA.** *Beciul lor e mai mare ca al nostru.*

**MAMA.** *De dragul norodului ei și-au transformat beciu-n depozitul organizației. Mă duc la organizație. Am multe de făcut. Într-o oră ne vin ajutoare umanitare de la oamenii din țară. Tre' să le descărcăm, să le depozităm, să le numărăm... Și apoi să coacem cuptoare cu pâine și plăcinte, sarmale și castroane cu borș pentru apărătorii independenței, și ai integrității, pentru apărătorii graiului nostru, ai sfântului tricolor și ai frumoasei grafi latine.*

**ANA.** *Mama-i trup și suflet în organizație, din zori până-n noapte lucrează.*

*Oare ce face tata...*

*Mă doare că-i singur.*

*E-atât de aproape... și-atât de departe.*

*Voi lipsi doar trei ore, o oră încolo, una cu el și una înapoi.*

*Să-i duc ceva haine, o bucată de pâine...*

*Și brânză, un cheag...*

*Să iau și slănină.*

### **Borș - ciorbă**

### **Posmag - pesmete**

### **Brigadă - colectiv muncitoresc**

**MAMA.**

*În școală acum e forfotă mare. În brigadă suntem o sută de femei, repartizate în diviziuni: alimentară, spălătorie, punct medical, depozitul cu materiale și... secțiunea înmormântări. Vera conduce brigada cu dăruire, nu-și cruță deloc sănătatea... Exemplu pentru toate femeile.*

**MĂTUȘA.**

*Războiul nu-nseamnă doar lupte-n tranșee ori pe târâte... nu e o treabă doar pentru bărbați.*

*La război femeia are un munte de lucru.*

*Să spele, să panseze răni, să coacă pâine...*

*Luptătorul bun și dârz e curat îmbrăcat, bine încălțat, hrănit, spălat, tuns.*

*Dacă nu-i îngrijit, dacă-i păduchios ori dacă-i râios, e un soldat prost!*

*Istoria războiului cunoaște exemple când armata jechoasă și flămândă a fost învinsă anume pentru faptul că era jechoasă și flămândă.*

*În spatele luptătorilor, mai e un grup de luptători, frontul 2 - voi sunteți acelea, voi spălătorese, brutărese, bucătărese.*

## II

ANA

**Chietroi - piatră**

**Chișleag - lapte acru**

**Curechi - varză**

**Maieră – ficat**

Trec peste pod, mă apropii de malul stâng al Nistrului... simt că inima mea bate mai repede ca a unui iepure...

*Liniștește-te, Anișoară, după deal e pădurea, printre brazi e cărarea care duce la tata...*

*Nu ești o fricoasă, ești fiică de pădurar!*

**Perje – prune**

**Bortă – gaură**

**Coșarcă – coș**

La ferma părăsită se aude gălăgie.

*E muzică și vine din satul din vale... Precis că-i o nuntă, că oamenii se iubesc, se căsătoresc și fac copii...*

Și dacă-s cazacii ori mercenarii, negri, cu mustăți, pletoși, puturoși, monstruoși, inumani, violenți și sălbatici...

Vorbesc cu mine... continui să merg.

**Tocmagi - tăieței**

**Harbuz – pepene**

**Ogheal – plapumă**

Și dacă-s rușii despre care vorbea mătușa? Eu n-o să-mi desfac picioarele!

*N-au voie să împuște! Vai de capul lor dacă împușcă! Se ridică toată lumea împotriva lor! Toate organizațiile americane! Da' de americani se tem și rușii, și cazacii...*

**Arbuc - urc**

**Curu-găinii - păpădie**

**Țol - preș**

**Bulendre - haine**

\*\*\*

## **STIOPA.**

(Notă: Deși Stiopa e vorbitor de limbă rusă, autoarea preferă ca gândurile, monologul lui Stiopa să fie transmise în limba română. La discreția regizorului, Stiopa poate vorbi în rusă, cu subtitrare în română, dar e complicat și nu e necesar. Dialogul direct dintre personaje și Stiopa se va derula în limbile native ale personajelor, dar va fi înțeles de toți).

Pentru mine a fost ca o... salvare. M-am gândit că-n sfârșit voi fi liber. M-am simțit util, important, ales...

Până-n momentul în care am ajuns aici și am înțeles că, de fapt, nu-i o salvare și nici pomină de libertate... E tot un soi de captivitate.

De 10 zile stau într-un grajd, la o fermă părăsită. În fiecare zi se repetă același scenariu... Haleală, beție, beție, haleală și jocuri în cărți, băieții mai fac câte-o raită prin satele din apropiere, mai tăvălesc moldovence ca scăpații... (da'eu nu-s sălbatic... eu sunt bărbat) și iarăși haleală, beții, hârjoneală-ntre noi, beții și haleală.

Azi ne-au trimis un reporter din Rusia, să facă un film despre apărători.

Îndrugă verzi și uscate: *Pacifictorii ruși apără populația rusă de fasciștii români. Pacea o mențin oameni simpli, veniți din toate colțurile imperiului rus, veniți să susțină etnicii ruși stabiliți de secole pe aceste pământuri. Pământuri, pe care Rusia le-a eliberat de otomani, de nemți și de români...*

Colegii mei de grajd sunt beți. Eu nu mai pot, nu mai încap băutura-n mine. Nu vreau să mor de beție pe-un pământ străin.

- *Hai zi-mi ceva despre tine, brav soldat, treaz soldat, îmi cere reporterul.*

Nu știu ce să-i zic. *Sunt Stiopa... Am venit din Rusia, să mențin pacea, să nu-i las pe români să-și facă de cap pe aici.* Sincer să fiu... nu știu nimic despre acest război, habar n-aveam unde-i Nistru, n-am auzit în viața mea de moldoveni, români ori transnistreni...

- *Pentru ce luptă acești oameni, Stiopa?.., mă-ntreabă caraghiosul și-mi bagă microfonul în bot...*

Hm... Mă-ntrebi pe mine? Dracu' să-i ia... De unde să știu pentru ce luptă, dacă nici ei nu știu. Într-un sat oamenii vor unire cu rușii, în altul cu românii, în al treilea cu nemții și tot așa... Ei nu vor să se-mpace și să trăiască în țara lor în înțelegere...

*De fapt, scrie-n gazete că a început totul de la independență și de la limba de stat... da' nu măntreba că nu știu ce-nseamnă... Eu cred că-s nebuni, ei se omoară pentru câteva zeci de hectare de pământ... Pământ nu v-ajunge? D-apoi vă dăm noi, în Siberia, că avem ohohooo cât, la toți ajunge, pământul nu-l iei cu tine pe lumea cealaltă.*

*- Cum ți se par aceste meleaguri, Stiopa?*

*Cum să-mi pară?.. Sărăcie ca și la noi.*

*De fapt, când am venit ne-au dus în excursie, într-un sat nu departe, Colbasna, îmi pare... păi, uite acolo am rămas portret... Impresionat, clar... Păi acolo-i pizdețu', acolo-i cel mai mare depozit de muniții din Europa de Est și-i al Rusiei... Acolo-s zeci de mii de tone de muniție, de artilerie, de infanterie... ajunge să ucizi o jumătate de glob pământesc...*

*Și ne-au lăsat să ne alegem arme, de care ne plac...*

*Eu îs om simplu, avere nu-mi trebuie, că n-o pot lua cu mine-n pământ, da' băieții s-au lăcomit, și-au umplut rucsacurile cu de toate, le-au schimbat pe rachiu, un fel de samagon, da-i mai puturos și nu bate tare la cap... Cel mai interesant e că au vândut arme țăranilor și ciobanilor de moldoveni... Băi, voi sunteți debili? Le dați arme cu care o să împuște în voi?!!*

*- Eeee, că nu-i voie să-mpuște, e armistițiu... și mai ales în pacificatori, îmi zic prostănacii.*

*Da' unul mai breaz, îmi zice că nu-i interesant ca-n război să împușcăm numai noi, să-i înarmăm și pe opincari că-i mai vesel așa.*

*- Ai venit să lupți pentru pace, Stiopa, da? Ești gata să omori și să-ți dai duhul pentru pace, Stiopa, spune asta...*

*Eu spun cum este... Mi-au zis că-mi anulează pedeapsa, mă eliberează din pușcărie și-mi dau și bani... Sincer să fiu, am venit aici cu ochii închiși... Știam că trebuie să huzuresc, să stau în tranșee, să beau vodcă, să fumez cât încape în mine și după zece seara - discotecă - împuști aiurea, 50 de cartușe dintr-un Kalașnikov - planul zilnic...*

*Și mi-au promis că nu va trebui să împușc oameni... în copaci, în pietroaie, în stele - e voie, când avem ordin de sus, dar nu în oameni. Eu nu ucid, sunt om pașnic de felul meu... Nu-s violent.*

*- De ce ai stat în închisoare, Stiopa?...*

*Șmecherul... Tare te interesează...*

*Pentru că-s bun, i-am spart capu' lu' unu... Mergeam pe stradă, și văd un... drac, că altfel nu pot să-i zic... Văd necuratul cum dă-ntr-o femeie... femeie gravidă... am aflat că era nevastă-sa...*

*Și când m-am enervat, serios, eu nu pot să stau liniștit când se trage-n femei... m-am enervat, i-am dat două-n cap și tâmpla i-am spart.*

*Nenorocul meu a fost că tipul era un deputat.*

*- Cum rezști, aici Stiopa?*

*Am cam obosit...*

*Cât poți să bei? M-am plictisit să stau fără treabă... și nici discotecă nu mai avem voie să facem... M-aș întoarce la pușcărie, sincer să fiu...*

*- Cine-s colegii tăi dârji?*

*Hm... dârji... A nimerit-o... Niște țâncani... În gândul meu...*

*Da' nu pot să-i zic, tre' să-nfloresc... Că mă filmează.*

*Zic: băieți buni, suntem 22 aici, dintre care șaisprezece-s eliberați din închisori. Au stat pentru furturi, huliganism... Unii pentru tentativă de omor... Băieți jăratec! Forțele de menținere a păcii... Acela din colț care doarme e prietenul meu Sașka. Nu, ai încurcat ... nu acel pișat pe el da' celălalt, mai blond.*

*Ceilalți cică-s cazaci, sunt șefi pe noi, că-s pregătiți, știu să împuște...*

*Da-s cu nasul pe sus...*

*Urât ne tratează.*

*După interviu jurnalistu-mi zice că vrea tensiune și dramatism... Vrea acțiune, horror, război!*

*Mă-ndeamnă să trag, să împușc... Doar un foc.*

*Ești prost?!! Stai pe loc. N-avem voie, e armistițiu!*

*Este-un acord, o înțelegere între părți și noi ascultăm ordinele.*

*Și țapul insistă: Împușcă așa... pentru atmosferă.*

*Nu-i voie, omule, ia-ți camera de aici.*

*Dacă nu-nțelegi cu binișorul, își crăp capul și ție!*

\*\*\*

**ANA.**

**Cherchelit - beat**

**Hrănaci - avid**

**STIOPA.** Eu ies din grajd. Mahmur după zile-ntregi de beții.

Vreau să iau o gură de aer... Și dacă tot e armistițiu, o să mă scald în râul ăsta...

**ANA.** Eu mă îndrept nesigură spre pădure. Dinspre grajd se-aude gălăgie. Merg încet, o iau printre copaci.

**STIOPA.** Mă-ndrept spre râu. Printre copaci.

Și deodată nebunii din grajd încep să împuște, împușcă-n direcția mea... Jurnalistul dracului, fiu de cățea!!! O iau la sănătoasa, cobor dealul.

**ANA.** Ocupanții dracului... Oare m-au observat? Sunt un copil, nu sunt înarmată... Fac câțiva pași înapoi. Grăbesc pasul...

**STIOPA.** Țștia nu încetează. Văd Nistrul.

**ANA.** Spre mine se îndreaptă o namilă de om! Un cazac care omoară oameni nevinovați! O iau la fugă...

**STIOPA.** Observ o fată... Asta-mi mai lipsea...

De unde ai apărut neghioabo!

**ANA.** Eu fug! Nebunii împușcă. Țșta vrea să mă violeze!

**STIOPA.** Au început să-mpuște și ceilalți, de pe celălalt mal! Neghioaba fuge, crede că-mi arde mie de tăvăleală acum, vreau să schimb direcția, dar...

**ANA.** Decât să-și bată joc de mine un cazac, mai bine mă-nec în Nistru!

**STIOPA.** Nu pot să cred... Proasta sare în Nistru... Să se înece la dracu'...

**ANA.** E rece ca gheața... Mă duce la vale...

**STIOPA.** Nu vreau s-o am pe conștiință..

De frica mea a sărit.

Fug după ea. Pe mal...

**ANA.** Nu mai înot. Cedez. Mă înece. Mă simt eroină...

**STIOPA.** Proasta dracului. Sar în apă, că Stiopa-i bărbat...

---

**ANA.**

**Dura - proastă**

**Jizni - viață**

**Celoveceskii - omenesc**

---

**ANA.** Deschid ochii... Văd cerul, văd soarele. Eroina-i în rai.

**STIOPA.** Simt gust de nămol. Banu-i ochiul dracului, Stiopa, iadu-i de tine.

**ANA.** Nu-mi simt picioarele, nu pot să le mișc.

**STIOPA.** Se mișcă șerpii sub mine.

**ANA.** Mă ridic în coate și văd namila peste picioarele mele.

**STIOPA.** Îmi ridic capul și văd... proasta... Am reușit s-o salvez.

**ANA.** Oare i-a reușit să mă violeze?

---

\*\*\*

**STIOPA.** *Dura...*

**ANA.** *Mă-ta-i proastă...*

**STIOPA.** *Plebeika nesciasnaia...*

**ANA.** *Ocupant puturos...*

**STIOPA.** *Ocupant jizni tebe spas.*

**ANA.** *Nu te-am rugat eu să mă salvezi.*

**STIOPA.** *Na celoveceskom yazâke razgovarivai!*

**ANA.** *Adică rusa e limbă omenească, da? Și româna cine-o vorbește, rusule? Ciobanii?!!  
Eu știu rusa, dar am principii!!! Nici un cuvânt în rusă nu zic, ai înțeles, fascist rusofon?!!  
Din pricina ta n-am ajuns eu la tata...*

**STIOPA.** Și a început să zbiere ca o oaie, muierea-i muiere... tremură din toate încheieturile, se stropșește la mine cu-atâta ură de parcă aș înțelege ce îndrugă... Mă uit peste râu și-mi dau seama că-s de partea astălaltă, pe pământul mancurțilorăștia, și-mi vine așa o dorință mare s-o plesnesc, să-i dau una după cap încât să amuțească, dar mă potolesc. Stiopa-i bărbat. Stiopa nu dă-n femei.

**ANA.** L-am făcut în două cu căcat. Am vărsat peste el tot veninul, toată ura din mine... și cred că s-a simțit vinovat, tăcea și asculta ocară ca un mieluşel. Cred că am fost cam dură când l-am înjurat de mamă, totuși mi-a salvat viața...

**STIOPA.** S-a ridicat și a pornit înspre copaci, mă uit în direcția celuilalt mal.

**ANA.** Deodată se năpustește asupra mea ca un animal. În timp ce mă trânteste la pământ mă gândesc că poate nu trebuia să-l înjur de mamă... Degeaba am crezut că scap neviolată de individ.

**STIOPA.** *Streliaut!*

**ANA.** Am simțit pe lângă ureche căldură. Căldură de la glonte.

### **Streliaut - împuşcă**

#### **Iazâk - limbă**

**STIOPA.** Am observat pe cineva în stufăriș, vreunul de-al lor că-s gloanțe de vânătoare. Nu că m-am speriat și nici milă nu mi s-a făcut, dar m-am gândit că-i fiica ori sora cuiva. Chiar dacă trăncănește prea mult, nu m-am gândit atunci ce fac, am acționat, că Stiopa-i bărbat.



**ANA.** Mă gândesc că nu-i un violator..

Vreau să mă ridic și... nu pot călca pe picior...

M-a trântit cu putere... E zdrobit la merișor.

**Soviste - rușine**

**Ia - eu**

**Tî - tu**

**STIOPA.** *Ia poidu s toboi, hotya tî i dura... Provoju do doma...*

**ANA.** *Mă-ta-i proastă! Nu merg acasă.*

*Vreau s-ajung la tata... Pe celălalt mal. Tata-i pădurar.*

Îi arăt unde-mi trebuie.

**STIOPA.** Îi explic că nu-i voie încolo, că de partea cealaltă moldovencele-s violate, la fel cum rusoaicele-s violate aici.

**ANA.** Niște prostii îndrugă... *Eu știu rusa și nu am accent.*

**STIOPA.** Se încăpăținează. Îi explic ca unui copil, că războiul nu-i joacă, că acolo n-o așteaptă prinți pe cai albi, da' cazaci, militari călări pe tunuri și pe tancuri.

Mă înțelege, nu vrea să vorbească.

**ANA.** Cred că nu minte. Nu-i om rău...

**Opasno - periculos**

**Ubivaiut - omoară**

**Dom - casă**

**STIOPA.** S-a liniștit, cred că nu-i chiar atât de proastă după cum am crezut-o...

**ANA.** Și dacă-l vede cineva, că-i în camuflaje din astea... Și numai în rusă vorbește. Îi fac semn să se dezbrace... Decât în rusă, mai bine prin semne.

**STIOPA.** Să mă dezbrace... Cred că se gândește la siguranța mea, altceva precis că nu vrea... Rămân în chiloți...

**ANA.** Scot din rucsac, cămașa și pantalonii lui tata.

**STIOPA.** Îmi dă niște haine de țaran și ascunde uniforma mea udă și jechoasă în rucsac.

**ANA.** Mă ia în brațe.

**STIOPA.** E ușoară, ca o pisică.

ANA. E puternic, ca un erou.

---

**Anicika - Anișoara**

**Stepan - Ștefan**

**STIOPA.** *Tebea zvati-to kak?*

ANA. *Ana...*

**STIOPA.** *Anicika. Ya Stiopa, Stepan.*

ANA. *Nu Anicika, da' Anișoara... Da' tu ești Ștefan, nu Stepan...*

---

**Bezopasnosti - siguranță**

**Spasibo - mulțumesc**

ANA. Se-aud clopotele la biserică. Sunt lângă sat.

**STIOPA.** Misiune îndeplinită.

ANA. Îi arăt casa mea verde printre cele gri.

**STIOPA.** O las din brațe... Tre' să mă-ntorc.

ANA. Parcă nu mă mai doare-așa tare piciorul...

Dar simt ceva la linguriță.

Îi mulțumesc.

**STIOPA.** Budi zdarova.

ANA. Fii și tu sănătos...

**Ciomăgeală - bătaie**

**A corcoli - a avea grijă**

**Sutkă - 24 de ore**

**Războiul din Afganistan (Afgano-Sovietic (1979-1989))**

**„Discoteca”- bombardamentele în război**

ANA. Clopotele-n sat nu încetează să sune. Credeam că m-așteaptă o ciomăgeală zdravănă de la mama, de la mătușa și de la unchiul, căăștia doi mă corcolesc de parcă aș fi fata lor. Mama n-a observat că am lipsit aproape o sutkă de-acasă. Și am aflat de ce bat clopotele.

**MAMA.** Le-a revenit cam câte o armă la 4. Aștia mai tineri, abia așteptau să pună mâinile pe ele, țineau automatele-n brațe de parcă țineau fete, le mângâiau, le pupau, se fotografiau cu ele...

**MĂTUȘA.** Separatiștii au început *discoteca*. Ai noștri le-au răspuns, au început să împuște și ei, erau speriați și chercheliți, dar fericiți că o să se joace cu armele. Doi s-au împușcat între ei... De partea cealaltă antihriștii continuau să împuște, Andrei cu alți 7 înaintau spre ei. Gheorghe a fost rănit la cap, Timofte-n picior, Coliță-i mort.

**MAMA.** Vasile trebuia să împlinească 20 peste două zile, lui Ion i se naște copilu-ntr-o lună. Coliță a scăpat de războiul din Afganistan, dar în asta și-a găsit sfârșitul. Moș Gheorghe, lemnarul de ieri face sicrie. *Să-i duci de mâncare. Ce ai la picior?*

**ANA.**

**Izbăvit - salvat**

**Scârbă - necaz**

Moș Gheorghe-i numără: *Vasile, Ion, Coliță.*

Se-nvârte pe lângă scândurile de brad, face măsuri cu o trestie lungă. E semn rău dacă face sicriul mai lung decât statura mortului, asta înseamnă că locul liber mai cheamă o rudă sau un apropiat la moarte.

*Vasile-i lunguț, avea sub doi metri*

*Ion e scurtuț și slăbuț... mititel.*

*Coliță-i mai zdravăn și înalt... Mai mult lemn.*

*Nu-i înalt, îi zic, e zdravăn da' nu-i lung.* Nu mă aude, își vede de treabă și e cam scârbit. I se termină lemnul.

Așază scândurile pe masă, le șlefuieste cu gealăul. Îmi dă și mie un gealău.

Șlefuiesc și eu, șlefuieste și el.

Îmi zice că după ce termină de făcut cele trei sicrie, se duce-n pădure, la tata, să mai aducă o căruță de lemne, că-i timp de război.

*M-aș duce și eu.*

Se-ncruntă moșneagul, îmi ia gealăul din mâini.

*Te rog, moș Gheorghe, să-i zici lui tata, să stea cuminte, ascuns în pădure, să nu dea Domnul să vină-n sat.*

**A se tulbura - a se neliniști**

**A se cruci - a-și face semnul crucii**

**ANA.** În ograda casei mai multe femei s-au adunat în jurul unui sac. Cu ochii la sac, cu urechile la vorbele babei Catinca, ghicitoarea. Cred că-s arme în sac.

**MĂTUȘA.** *Lângă pod bărbații azi au mai găsit unul mort, dar mort de-a binelea, sătenii cred că-i străin, că au zărit unul fugind prin grădini.*

*Uite-l, e ca un ciot de copac ars. Nu are nici mâini, nici picioare, cărbune cu ochi. Am chemat-o pe baba Catinca să ne spună ce să facem cu el.*

**MAMA.** *Zic, să-l îngropăm creștinește.*

**MĂTUȘA.** *Și dacă-i cazac, mercenar ori gardist?*

*Și dac-a furat, a bătut, a ucis.*

*Dac-a violat oameni de-ai noștri, copii de-ai noștri.*

*Oare nu-i păcat să-l îngropăm după rânduiala creștină, dacă a scuipat și a batjocorit pământul nostru?*

*Săpăm o groapă la marginea satului și-n sacul ăsta-l aruncăm, că-i sărăcie, e timp de război...*

**ANA.** *Chiar dacă-i război, nu tot oameni suntem?*

*Și el, nu tot om e?*

*E câine?!!*

*Și dacă-i unul de-al nostru omorât de-ai noștri?*

*Ori unul de-al lor omorât tot de-ai lor?*

*Dacă-i un om care n-a vrut război?*

*Dacă-i unul care a luptat de nevoie?*

*Dacă-i vreun frate de pe celălalt mal care-și apăra casa de frații de pe acest mal?*

M-apropii de sac și iau mortul în brațe.

Mă uit urât la mătușa.

Babele se crucesc.

Închid ochii. Zâmbesc.

Ștefan e mare, e lat în spete... Și tata e mare, la fel ca Ștefan.

Mortul ăsta-i îngust în umeri și capul lui e cam mic.

\*\*\*

**Poreadcă - ordine**

**Prăpăd - distrugere**

**Tighina (Bender) - oraș industrial, aflat din 1992 în componența autoproclamatei Republici  
Moldovenești Nistrene**

**STIOPA.** M-am rătăcit prin sate, m-au fugărit toți câinii, într-un târziu ajung la grajd. E liniște, nici o țipenie de om. S-au dus prin localități, să mai facă prăpăd în oameni, să mai cumpere băutură, mă gândesc și mă trezesc în nas cu o țevă de automat.

*Hei, Sașka, eu sunt, frate, ce-ai pățit? Ia arma, nu fi prost, unde-s ai noștri?*

Sașka-mi arată un munte de cadavre - 8 de-ai noștri plus jurnalistul. Șase s-au împușcat între ei, doi au fost uciși de cei din tabăra adversă...

*A vrut horror, tragedie, mă gândesc... Uite că a fost chiar personaj central.*

Sașka mi-a povestit că după debandadă, spre dimineață au venit cazacii și gardiștii, au făcut poreadcă, le-au dat la toți peste bot, i-au instruit, și au completat grajdul cu niște vlăjgani turbați. Acuma-s toți la adunare, pe platou. În zonă a venit armata a 14-a rusă, vor să păstreze Tighina drept cap de pod, pregătesc atacuri cu aruncătoare de mină, cu rachete, minează șosele și drumuri că oamenii sunt speriați, le-au distrus orașul, i-au lăsat pe drumuri, au fugit cu miile.

Sașka păzește cadavrele.

*Se întrorc degrabă, trebuie să pleci, îmi zice.*

Ziceau că nu luptăm, nu omorâm. Eu nu vreau să ucid, trebuia să menținem pacea.

*Trebuie să pleci, îmi repetă asta.*

*De ce să plec?*

Îmi zice că-s declarat dezertor.

*Ce fel de dezertor? Am lipsit și eu o noapte... Și-o zi.*

Și-mi povestește Sașka că gardiștii au derulat filmul, se vede clar că fug în noapte. Sunt trădător, mă caută, vor să mă predea judecării instanțelor militare pentru că:

- am trecut în armata străină, de partea inamicului,
- mă plătesc ceilalți, îmi dau și femei,
- lupt împotriva tovarășilor mei,
- sunt veriga slabă a lanțului,
- mă vor pedepsi ca să-i sperie pe ceilalți.
- nimeni nu fuge din armata rusă,
- e o onoare să lupți în armata rusă,
- e o onoare să omori în armata rusă,
- e o plăcere să violezi în armata rusă.

Nu ți-ai respectat obligațiunile de militar, îmi zice Sașka:

*Eu... militar?*

- Nu te-ai aflat pe teritoriul unității militare...

*Grajdul ăsta - unitate militară?*

- N-ai fost devotat țării tale.

*Ce-ndrugi, Sașka? Ce-ai fumat?*

- Nu te supui ordinelor comandanților.

*Care comandant, Vitea? Închis pentru omor? Eu niș' nu l-am văzut treaz de când sunt aici.*

- Nu ești disciplinat și vigilent.

*Arată-mi unul dintr-ai noștri care este.*

- Nu te mândrești cu gloria militară a poporului tău.

*Aici ai nimerit-o. Cu gloria militară a poporului meu chiar nu mă mândresc... Asta e.*

*Împușcă-mă îi zic, de crezi că-s trădător.*

La care Sașka-mi zice să mă car. *Stai, ia și harta... să nu calci pe mine.*

**ANA.**

**Bogdaproste - Dumnezeu să-l ierte  
Praznic - Masa după înmormântare  
Slujbă - ritual bisericesc**

**MĂTUȘA.** I-am îngropat pe toți, creștinește.

Cu zile de priveghi, oglinzi acoperite,

Cu steaguri, sfeșnice, lumânări, tămâie,

Baticuri, straie negre, bocitoare,

pomene, prosoape,

Preoți, slujbă, coriști,

Podurele, colăcei, păhăruțe,

Icoane și colivă din grâu fiert,

Praznic bogat.

Frumoase înmormântări a făcut organizația.

**MAMA.** Dumnezeu sa-i ierte

**ANA.** Bogdaproste!

**Trivojit - îngrijorat  
Spurcat - scârbos**

**STIOPA.** Și... iar am înotat râul de care mi-e silă, că l-am trecut înot de-atâtea ori, am fugit prin grădini, fugărit de câini.

**ANA.** La cimitir toți plâng, bocesc, da' eu zâmbesc. Îmi amintesc cum a sărit în Nistru, cum m-a dus pe brațe rusoiul... Și mă gândeam că ai noștri nu fac așa. După nuntă, Lenuța l-a dus pe Ion beat în brațe. N-am văzut nici un om din sat să-și ducă femeia-n brațe... Cred că-i rușine, nu-i demn de natura bărbătească. *Ce faci, Anișoara, nu mai zâmbi ca proasta, e-nmormântare, te vede lumea, e mare păcat!*

**Verandă - terasă**

**A dovedi - a reuși**

**A retrăi - a se îngrijora**

**Chitic - tăcut**

**STIOPA.**

La casa cea verde nu-i nimeni acasă, intru-n verandă, pe masă găsesc lapte și plăcinte,  
Înfulec ca un scăpat.

**ANA.** Deschid poarta și în verandă - l zăresc pe tata-n cămașa lui...

Da-i mai înalt și-ntinerit.

Mă apropii, nu-i tata, e...

*Ștefan?*

**STIOPA.**

*Ne Ștefan, a Stiopa, ili Stepan.*

I-am zis că din cauza ei sunt crezut dezertor,

că sunt dat în urmărire, că ei nu cruță, cred că mă-nchid iar la pârnaie, ori și mai rău, mă-mpușcă ca pe-un trădător.

Că mi-e datoare,

i-am salvat viața,

am dus-o pe brațe ca pe-o crăiasă,

să mă ajute,

să mă hrănească,

să dorm o noapte,

să-mi dea niște bani și plec mai departe.

**ANA.**

Îl voi ascunde-n pod. Din beci car niște pături, ogheal, ceva tacâmuri dar...  
apare mama...

**MAMA.**

*Un dezertor de-al lor? Nici vorbă... Mă duc să-l chem pe unchiul. Precis că nu-i-narmat?*

**ANA.**

*Dacă-l predai, mă... mă... mă înec în Nistru! Tu nu înțelegi că m-a salvat!*

**MAMA.**

*Eu slujesc organizația, cum să adăpostesc un dușman?*

**ANA.**

*Dacă-i mai importantă organizația, atunci plec cu Ștefan.*

**MAMA.**

*Numai o noapte... Mâine seara să plece... și doar pentru că te-a salvat.*

\*\*\*

**ANA.**

### **Lesopolos - perdele forestiere de protecție**

#### **Păpușoi - porumb**

**UNCHIUL.** *Stimați prieteni, dragi compatrioți, sărăcie și timpuri grele ne-așteaptă deacum încolo. Criza economică-i cu ochii pe noi. Orașul Tighina a fost în mâinile noastre, a voluntarilor moldoveni de câteva ori, dar de fiecare dată, de sus, s-a dat ordin de retragere... Nu le pasă guvernanților de noi. Odată cu orașul am pierdut toate întreprinderile industriale, care ne hrăneau. Suntem într-un rahat, oameni buni, îi spun pe nume, asta-i situația... dependenți de gazele rusești, de piața rusească... Iar peste deal o armată puternică-i cu ochii pe noi...*

*Nu vreau să lungesc vorba, v-am adunat să vă zic că geme pământul, e în paragină. Trebuie să-l lucrăm, altfel nu ne hrănește.*

*Eu zic, să lase femeile cratițele și spălatul izmenelor pentru câteva zile, că nu ne-om împuți, să se înarmeze cu sape, le dăm și automate, să urce-n căruțe și în Moskvici și să meargă la prășit între lesopolusuri, păpușoiul, sfecla și tutunul, să smulgă buruienile din vii și livezi, că mâine - poimâine or apărea cuibare de șerpi pe gliile noastre!*

**ANA.**

#### **Buruiene - plante**

#### **Colbăraie - praf**

#### **A hurduca - a zdruncina**

**MAMA.** *Ne-am înarmat cu coase, secere, greble, hârlețe, foarfece și furci.*



*Ana, tu ieși? hai odată!*

**ANA.** Nu mă slăbește, e cu ochii pe mine, n-am voie nici să mă uit la pod.

Eu ies grăbită,

urc în căruță,

pe cei din căruță nu vreau să-i salut.

**STIOPA.** Am auzit-o pe maică-sa vorbind de lesopolos, am văzut-o cum urcă cu sapele în căruța în care mai erau vreo șase femei. M-a străfulgerat deodată, exact ca atunci când am intuit că din stufăriș vor împușca.

Am coborât iute din pod...

alerg desculț, căruța-i departe,

cad, mă ridic și iar fug,

cad, mă ridic și iar fug.

**ANA.** Ajungem iute, caii m-au hurducat de mi s-au dus rinichii în călcâie.

În depărtare,

văd colbăraie,

cineva aleargă ca vârtejul. Îl recunosc pe Stiopa.

**STIOPA.** O văd pe Ana, strig *STOP*.

**ANA.** E nebun, ce dracu, o să-l vadă limbutele astea... și-n cinci minute află și unchiul Andrei...

**MAMA.** *Prefă-te că nu-l cunoști... Proasta de mine, de ce te-am ascultat...*

**ANA.** *Stați!* Câteva femei m-au auzit și s-au oprit din mers, s-au întors speriate înapoi.

Zina era dusă cu gândurile,

de când l-a îngropat pe Coliță,

nu aude, nu vede, a mers înainte,

drept sub copac, să-și lase încălțăminte și apa la umbră...

Și s-a auzit explozia...

*I-am zis lui Moș Gheorghe lemnarul că nu-i înalt Coliță, e doar zdravăn... zdravăn și scurt. A făcut sicriul mai lung și locul liber a chemat-o pe Zina...*

**MAMA.** Celelalte, au început să urle, să plângă, să se ghemuiască una-n alta.

**STIOPA.** M-am apropiat, le-am arătat harta, le-am condus înapoi la căruță, am adunat-o pe Zina, o mână nu i-o găseam.

**ANA.** Atârna de creanga copacului.

**STIOPA.** Am luat eu hăturile de la căruță în mâini.

**ANA.** Cum ai aflat?..

**STIOPA.** *Lesopolosî* - cuvânt rusesc... Aveam harta, știam că fâșiile forestiere din zonă au fost minate.

**ANA.**

**Uhaju - plec**

**Nevinovatîe - nevinovate**

**A se razbiri - a se clarifica**

Într-o oră tot satul a aflat de Stiopa. Unchiul a dat ordin bărbaților să lase frontul și să se întrunească într-o adunare la organizație. Toată lumea s-a adunat ca la o comedie. Pe scena sălii festive am urcat eu cu mama, Stiopa și unchiul.

**UNCHIUL.** *Sentimentul datoriei față de patrie și față de neam e mai presus de oricare altul. Noi nu miluim trădătorii, care periclitizează într-un fel activitatea organizației, nu contează dacă s mame, surori ori soții; proști, chiori, calici, nesăbuiți... Toți cei care calcă strâmb trebuie să răspundă în fața poporului și să-și ispășească pedeapsa.*

*Aceste femei au trădat un sat întreg, au trădat principiile, valorile noastre, au trădat limba noastră, tricolorul și țara. Aceste femei, bărbatul cărora s-a ascuns în pădure și n-a vrut să lupte de partea noastră, au ascuns în podul casei un mercenar.*

*Pentru acest om războiul înseamnă bani,*

*necazul nostru înseamnă profit,*

*acest om nu ne vede ca pe oameni, ci ca pe bancnote...*

*Un șarpe, un ucigaș... poate chiar ucigașul lui Coliță, Andrei și Gheorghe!*

**ANA.** *Ultimii doi s-au împușcat între ei! N-am putut să-mi țin limba după dinți!*

**UNCHIUL.** Alungate din sat cu confiscarea averii...

**MAMA.** El ne-a dat harta... Și ne-a salvat!

**STIOPA.** Nu pricepeam despre ce vorbeau, da' am înțeles că fetele au probleme din cauza mea...

**ANA.** Ștefan a zis că pleacă, că suntem nevinovate...

**UNCHIUL.** I-am pus arma la tâmplă. *Nu pleacă nicăieri! Să plătească pentru viețile omenești.*

**ANA.** Dar femeile s-au răscolat... Nina, Lena, Veronica... Au urmat alți câțiva bărbați... Și apoi zeci de săteni s-au ridicat:

- *Dacă nu era băiatul ăsta muream și eu pe terenul minat ...*

- *Dacă nu-l lăsați în pace, plec din organizație...*

- *Da' eu nu mai vreau să lucrez pentru război...*

- *Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*
- *Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*
- *Sor-mea de pe celălalt mal a rămas fără casă!*
- *Frate-meu de pe celălalt mal a fost împușcat.*
- *Fură ai noștri din casele oamenilor de dincolo, au furat tot orașul!*
- *Te-am văzut cu sacul plin cu încălțăminte de la fabrica Floare!*
- *Aveai motocicleta plină cu conserve și butoaie cu miere de la fabrica de dincolo!*
- *Erai în rochia pe care-am cusut-o pentru nașa din Tighina!*
- *Noaptea pe furiș veneai cu un covor!*
- *Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*
- *Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*
- *Nepoata de dincolo a fost violată.*
- *Eu vreau să învețe copilul la școală.*
- *Vreau să dorm liniștit, fără frică.*
- *Vreau să mă scald în Nistru.*
- *Vreau să-ngropăm numai bătrânii plecați de moarte bună.*
- *Nu vreau să îmbogățesc asociația.*
- *Eu vreau să-mi pasc liniștit turma de oi!*
- *Vreau să fac Paștele, ca un creștin!*
- *Eu vreau să lucrez.*
- *Eu vreau să trăiesc.*

Da cel mai mult m-a mirat mătușa...

**MĂTUȘA.** Stă Zina moartă pe laiță și voi îndrugați verzi și uscate. Nu are cine să-i facă sicriul, că moș Gheorghe e plecat în pădure, după lemne.

**ANA.** Ei pot să lupte, să regleze conturi, să ceară socoteală, să pună la respect, dar nu pot să lemnărească, nu are cine face sicriul.

**STIOPA.** În închisoare am învățat să fac de toate, da cel mai bine lucrez în lemn, îmi place să-l șlefuiesc... și dulapuri și scaune am făcut.

**ANA.** L-au lăsat pe Stiopa în pace până o îngroapă satul pe Zina. Ne-am dus acasă la moș Gheorghe. Mai avea niște scânduri. Ștefan cunoaște treaba asta, lucrează mai frumos decât Moș Gheorghe... cu suflet și dăruire...

**STIOPA.** Lucrez cu suflet, îmi încordez mușchii... Ea mă privește cu admirație...

**ANA.** Mă minunez... E atît de puternic și îndemnatic...

**STIOPA.** Sunt stânjenit, toate-mi ies pe de-andoaselea... Scap zăpăcit dalta peste picior... Nici nu icnesc, o ridic și-i dau zor!

**ANA.** E transpirat, dar nici semn de-oboseală... Îi dau o cană cu apă și iau un prosop...

**STIOPA.** Beau apa și simt că vrea... vreau și eu s-o cuprind...

**ANA.** Bea din pahar, apa-i curge pe barbă, mă-ntind să-l șterg, dar se-aude poarta...

**STIOPA.** Moșul a apărut când sicriul e deja făcut.

- *A lucrat calitativ băiatul, cine l-a învățat să lucreze cu lemnul?* întreabă moș Gheorghe abătut.

- *Ce face tata?* îi sar în cale.

Ghiujul îl face pe surdul: *Chiar nu știe nici un grăunte de moldovenească?*

- *L-ai văzut, insist?*

La care moșul către Ștefan: *Hai, nepoate, să ducem sicriul la casa mortului...*

**ANA.**

**Chindii - seara**

**Drujba - fereastră**

**Asmuțit - instigat**

**A sluji - a face serviciul militar**

N-a vrut să-mi zică Moș Gheorghe că nu l-a găsit pe tata, s-a gândit că-s o mucoasă și o să m-apuice jalea. Nu știe el că războiul m-a făcut dură,

matură

și înțeleaptă.

A venit pe la chindii acasă la noi, i-a cerut mamei să stea cu el la un pahar de vin și i-a povestit că l-a întâlnit pe Mihalăci la casa din pădure, rusul care a fugit din sat, el s-a ascuns la tata că-i și el împotriva războiului, de partea pădurii.

Ne-a povestit că tata-i luat în captivitate, tata-i prizonier.

Un grup de ruși, vreo zece la număr, pacificatori - așa s-au numit, au fost dislocați în partea de est a pădurii. Casa din pădure au vrut s-o transforme într-o bază militară. Au adus drujbe să taie copacii și să facă un drum, de lățimea unui tanc.

Tata și-a asmuțit câinii,

și-a scos arma de vânătoare și i-a amenințat,

le-a zis că nu vrea pădurea război,

că nu-i de partea nimănui.

Câinii s-au năpustit asupra lor, însă aceia i-au împușcat. A fălălăit tata cu arma de vânătoare, a tras din ea și l-a rănit pe unul de-al lor în picior, după care s-a speriat, a lăsat arma și s-a predat.

Au pus mâna călăii pe el, l-au batut cu pumnii, cu picioarele, cu patul armei și după toate astea i-au dat un hârleț și i-au zis să-și sape groapa că-l vor îngropa de viu, să audă cum taie drujba copacii. Într-un târziu, Mihalăci și-a luat inima-n dinți și a ieșit din casă, le-a zis că-i rus și că tata i-e fiu, i-a amenințat cu cel mai general dintre generali, pe care cică-l cunoaște, că au slujit împreună...

**ANA.**

### **Obmen - schimb**

### **Jertfa - ofrandă**

**UNCHIUL.** Vineri secesioniștii vor face schimb de prizonieri - unu la unu - unul de-al nostru pe unul de-al lor.

E o chestie ce ține de noroc schimbul de prizonieri, ai găsit donatorul, i-au luat rinichiul și ți l-au băgat, n-ai donator, așteaptă până putrezești.

Dacă dau președintelui țării un mercenar rus, mă decorează cel puțin cu *Meritul Militar*.

Dacă merg la o înțelegere cu ai lor, le dau donatorul în schimbul cumnatului... Și... va veni păduraru-n sat, cu alaiul lui de ruși pe care i-a adăpostit,

ca salvator

ca un erou,

ca un martir,

chiar dacă n-a făcut niș un căcat pentru războiul ăsta!

Nu s-a jertfit în numele țării, așa cum am făcut-o noi...

**ANA.**

### **Stearpă - sterilă**

#### **Plen - prizonierat**

**MĂTUȘA.** Eu toată viața-s într-un război, război cu mine, cu sătenii, mi-am plâns toate lacrimile, nici nu plâng la înmormântări, îmi ud ochii cu apă, așa, oleacă, că-i rușine să nu plângi, înseamnă că n-ai inimă. Pentru ce am muncit ca nebunii toată viața? Cui să las averea?..

Lucruri îngrozitoare se-ntâmplă în război. Mulți oameni dispăreau peste noapte, oameni care încurcau ițele cuiva, care nu conveneau... îi găseau împușcați, înecați în Nistru ori în genere nu erau de găsit...în război puteai să-ți ucizi vecinii care ți-au mâncat găinile și nu se făcea mare tărăboi, nu te bănuia nimeni, vinovat e războiul, că el nu cruță...

Știu că-i păcat, da' m-am gândit... La o adică... dacă moare cumnată-mea, rămân cu Ana, că taică-su e-n prizonierat și numai pe noi ne are.

Așa o prostie mi-a venit în cap. Că multe prostii îți vin în cap pe timp de război.

Alta a fost cu întâmplarea asta, băiatul ăsta, Stiopa. M-am gândit că poate-i un semn... mi-a trimis și mie Dumnezeu un băiat... și trebuie să-l iau la mine, să-l îngrijesc, e băiat cumsecade, gospodar, lemnărește și ... și-i gata crescut...

Are nevoie de familie... și limba o-nvață el, că-i tânăr. Și chiar de n-o învață, nu-i mare scofală, că ne-am înțeles dintotdeauna între noi - ruși, ucraineni, bulgari, evrei, găgăuzi, armeni... oameni să fim.

### **Ananghie - necaz**

#### **Gâlceavă - ceartă**

**MAMA.** *Pentru bandiții care vor putere mor oameni din stânga și dreapta.*

*Se omoară frați între ei pentru niște tâlhari!*

*Să mi-l aducă acasă, că n-a vrut război!*

*E om de treabă, e pașnic și ține la noi!*

*El n-a luptat, n-a furat, n-a ucis!*

*Băiatul ăsta-i mai vinovat!*

*Dați-le băiatul și aduceți-mi omul acasă.*

### **Vlasti - putere**

#### **Bardak - debandadă**

**STIOPA.** Mi-a venit gândul să-mi iau tălpașița, să nu încălzesc prea mult locul aici, să aștept noaptea și să fug unde mă duc ochii...

A fost doar un gând, o slăbiciune de-a mea. Dacă-l pot ajuta pe taică-su, atunci să mă predea... Nu mă pot ascunde ca un laș, trebuie să-i înfrunt, nu sunt un dezertor... nici ucigaș nu sunt... toate s-au întâmplat așa, fără să vreau, nimeni nu m-a întrebat dacă-mi convine, dacă-s de acord cu ordinea asta... Fac ce vor cu noi cei mai mari, cei care au putere, se joacă cu noi și ne îndobitocesc.

### **Chin - suferință**

#### **Vătămat - rănit**

**ANA.** Când am aflat de tata, m-am gândit la Ștefan, am știut că el o să rezolve, că-i bărbat... Am și văzut totul, exact ca-n filme, se va înarma, îi va face una cu pământul pe toți dușmanii, va smulge cu mâinile sale puternice gratiile de la închisoare, îl va salva pe tata, îl va aduce acasă și vom trăi împreună feiciți, că e loc pentru toți în sat.

Eu vreau să vină tata, întreg, nevătămat și vreau să rămână și Ștefan, că dacă pleacă, bandiții de-acolo o să-l omoare... Și-i numai din cauza mea.

Nu e corect!

Nu vreau să aleg, și ce dacă-i război...

Nu aveți nici un drept, nu voi hotărâți!

Voi faceți război pentru viitorul copiilor voștri? Faceți război pentru copii? Serios? Eu n-am vrut război, nu faceți războaie pentru viitorul meu, eu vă rog...

## **Voina - război**

### **Mir - pace**

Mă numesc Ana, am 42 de ani, am doi băieți. Mihai poartă numele tatălui meu, care a fost împușcat pe 8 iulie, 1992, în timpul unui schimb de prizonieri în războiul din Transnistria, când barca care-l transporta era aproape de malul drept al Nistrului.

Cel de-al doilea fiu e Ștefan, numit în cinstea unui prieten, prizonierul care a acceptat să fie schimbat pe tata. A fost împușcat în barca care-l ducea pe malul stâng al Nistrului.

Nu stau în sat, am plecat peste hotare ca să le ofer un viitor copiilor mei, de fapt, puțină lume a mai rămas prin satele noastre, fiecare a doua casă are lacăt la poartă, oamenii sunt plecați în Rusia la muncă, ori în Europa. Nu are nevoie lumea de pământurile pentru care au luptat pe timpuri bărbații.

Te rog să rescrii istoria asta, s-o înflorești cumva, nu vreau să-mi amintesc de nebunia prin care am trecut.

## **Limba română - limbă de stat atât în România cât și în Republica Moldova**

**Transnistria - teritoriu care se află sub influența decisivă a Rusiei, supraviețuind grație sprijinului militar , economic, financiar și politic furnizat de Rusia.**

**Războiul din Transnistria - a început în anul 1990, faza latentă a acestuia desfășurându-se până în prezent, denumit uneori și Războiul moldo-rus, a fost un conflict militar, iar actualmente este un conflict politic între Republica Moldova și autoproclamată Republică Moldovenească Nistreană cu privire la exercitarea controlului asupra raioanelor Camenca, Dubăsari, Grigoriopol, Râbnița, Slobozia și orașul Tiraspol, aflate pe malul stâng al râului Nistru și orașul Tighina, aflat pe malul drept al aceluiași râu.**

**Republica Moldovenească Nistreană - stat autoproclamat, nerecunoscut, gaură neagră a Europei: cu depozite de arme și muniții nesecurizate pe teritoriul său, cu un regim politic**



**acuzat de corupție, trafic de arme și practici sovietice adaptate la capitalism; spațiu al  
traficului de stupefiante, de oameni.**

***KONEȚ - SFÂRȘIT***

## DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele: **STARCIUC Mariana**

Semnătura \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_