

The Cultural Model of British Theatre. The Influence of the *In-Yer-Face Theatre* Paradigm

Florin Toma

Abstract: *Even though Romanian culture people have been restrained by the communist ideology, they have always tried to somehow connect themselves to Occidental ideals. This natural impulse to adopt European cultural values started to become more intense once the isolation imposed by the Iron Curtain has disappeared. Following such political constraints, the young Romanian playwrights turned their face to the West, being able to access dramatic writing workshops under the Royal Court Theatre or Royal National Theatre, thus gaining the ability to adapt their literary speech to the new social realities.*

The theme of this paper focuses on the influence of the British theatre model regarding new developments in Romanian modern theatre, which occurred after the revolution of 1989. My interests in this analysis are related to the influence of Royal Court dramatic playwriting workshops on the evolution of theatrical thinking of the new 2000 generation and focus on the new paradigm that emerged at the crossroads between the British model and its rendition in Romanian theatre. Referring to the British influences on Romanian dramaturgy, I am interested in discovering whether the relation is mimetic or inspirational.

This study focus on the use of direct and violent language, which is typical of this generation, and we shall attempt to discover the mechanism of this language, by also determining whether it constitutes a novelty in the development of the Romanian contemporary theatre model or it is just fashion.

Keywords: *communist ideology, in-yer-face theatre paradigm, Romanian dramaturgy, British model.*

Argument

Remarcând că dramaturgii din România au încercat, ori de câte ori a fost posibil, să se conecteze la reperele occidentale încă din perioada comunistă, această analiză pune în lumină modul cum au înțeles aceștia să se elibereze de balastul comunist după căderea sistemului. Reflexul firesc al culturii de a se ralia la setul valorilor europene, care a devenit mult mai intens odată cu dispariția izolării impuse de Cortina de Fier, se accentuează în perioada postdecembristă printr-o

febrilă căutare a vocii scenice. Afirmția Saviane Stănescu [1] susține ideea expusă în aceste pagini referitoare la modul cum au fost preluate modelul teatral britanic al anilor '90 și filosofia de la Royal Court Theatre, pe fondul unui interes crescând pentru valențele marginalului. Toate frustrările și refulările declanșate de teatrul comunist, cumulate cu schimbătorul context cultural în continuă definire, nasc voci teatrale furioase, violente, fără perdea.

În urma dispariției condiționărilor politice, tinerii dramaturgi români, întorși cu fața spre Vest, au putut accesa atelierele de scriere dramatică din cadrul Royal Court Theatre, dobândind abilitatea de a-și adapta discursul literar la noile realități sociale create. Încercările și zbuciumul scriitorilor de teatru britanici de la sfârșitul anilor '80 de a readuce dramaturgia britanică în atenția publicului i-au influențat pe cei din spațiul teatral autohton în căutarea noilor formule teatrale care să captiveze publicul și, în același timp, să distrugă prejudecățile teatrului tradițional. Climatul de libertate postdecembrist a permis apariția unui tip de teatru foarte direct, a unei dramaturgii prin care relația Teatrului cu Societatea apare cu natura evidenței.

Se remarcă, în acest context, faptul că modul aluziv și, implicit, practica de a pune în scenă frecvent opere clasice își diminuează gradual aria de acțiune, fenomen asociat cu atacarea directă a unor probleme actuale. După 1990, teatrul se raportează altfel la societate, trecând de la a fi un mijloc eficient de manipulare ideologică regizată de „centru” la formă de artă cu destinație comercială. Această evoluție prezintă un interesant paralelism cu Anglia, unde eliminarea cenzurii din 1968 declanșează un proces similar.

La începutul anilor '90, teatrul britanic, dominat de piese socialiste, este dinamitat de apariția unui nou curent, supranumit de criticii germani *theatre of blood and sperm* iar de cei englezi *new brutalism*. La fel ca în România postdecembristă, noua avangardă teatrală britanică, reprezentată de o generație tânără de dramaturgi propune un teatru visceral, cu un mesaj simplu și direct. În introducerea volumului *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* Aleks Sierz specifică: „generația de noi dramaturgi britanici a șocat criticii și publicul prin mixtura de sex, violență și poezia străzii” [2]. Piese ca *Trainspotting*, *Blasted* sau *Shopping and Fucking* „sunt mai mult decât o colecție de tactici de a șoca: luate împreună, reprezintă o critică consistentă asupra vieții moderne, care se concentrează pe problema violenței, a masculinității, a mitului post-feminist și pe futilitatea consumismului” [3], preciza autorul.

Aceste similitudini între teatrul britanic și cel românesc sunt nuanțate de conotațiile pe care le-a avut cenzura în primul caz. Așa cum remarcă și John Elsom [4], cenzura engleză a fost o prelungire a codului social, a așa-numitului „class-system” și nu rezultă dintr-o doctrină politică, cum este cazul României, unde statul comunist reazăază structurile societale pentru a-și îndeplini scopurile totalitariste.

Totuși, în ciuda acestor diferențe politico-sociale, cenzura și factorul politic au influențat dramaturgia britanică, iar același lucru s-a petrecut și în spațiul teatral românesc. Sfârșitul acestor influențe este marcat, în cazul ambelor spații, de o renaștere teatrală, de un dinamism accentuat și de o creativitate revigorată, toate declanșând o explozie de noi piese ce propun o nouă paradigmă și o nouă mentalitate.

Trebuie precizat că abordarea comparativă a celor două modele teatrale se dezvoltă pornind de la câteva premise de bază. În primul rând, condițiile similare legate de libertatea de expresie au dus la o reacție intens exprimată la nivel dramaturgic și scenic. Indiferent de condițiile politice concrete care au marcat societatea britanică, respectiv pe cea românească, cenzura a declanșat aceeași efuziune a eliberării de reguli, mecanism care se ilustrează nu numai în aceste două literaturi.

În al doilea rând, similitudinile sunt văzute în contextul unei influențe manifeste pe care descătușarea britanică a avut-o asupra noii generații de dramaturgi de după '89. Nu este un mister faptul că teatrul britanic a reprezentat un model și o sursă de inspirație constantă. Totuși, trebuie analizat măsura în care reacția românească a fost una strict mimetică și identificate elementele specifice, de originalitate, care o disting de modelul folosit.

2. Violența și necesitatea limbajului dur în teatru – caracteristică a teatrului in-yer-face

„Singura influență la ora asta în teatrul din România e Royal Court Theatre” [5] declară răspicat dramaturgul Saviana Stănescu, iar în ce privește trăsăturile sale, ele se referă cu prioritate la „noul val” britanic de la mijlocul anilor '90 ai secolului trecut, promovat de autori ca Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Nielson etc. Stilistic, tinerii dramaturgi români preiau practica dezinhibării limbajului, textele lor stârnind

adesea controverse legate de vulgaritate și necesitatea folosirii unui astfel de limbaj. „După 1989, restricțiile la cuvinte cad. De acest lucru a beneficiat mai ales teatrul unde limbajul crud este folosit și azi din belșug pentru a sublinia realismul acțiunii” [6], constată dramaturgul Horia Gârbea. Reflexul teatrului, dintotdeauna, a fost să scape de orice constrângere și să își exercite dreptul de liberă exprimare. Una dintre consecințele firești, întâlnite în spațiul teatral, în urma dispariției formelor de cenzură, pe lângă explozia de nuditate și sex, violență, macabru și mizerie, toate pentru a surprinde realitatea în goliciunea ei, se regăsește și folosirea limbajului direct, dur, violent. Chiar dacă vine dintr-un elan compensatoriu în unele dintre cazuri, această explozie devine un indicator al libertății depline a artiștilor care își iau revanșa, inclusiv la nivel verbal.

Primele semne ale liberalizării limbajului care își fac apariția în peisajul teatral românesc pot fi asociate cu pătrunderea pieselor străine în circuitul autohton. Textele acestor piese din repertoriul universal, care conțineau expresii interzise până în 1989 pe scenă, dau semnalul unor încercări de a aduce în atenția publicului subiecte și un tip de limbaj neexplorate spectacologic până atunci în teatrul românesc. Referitor la dramaturgia originală contemporană, putem să admitem că schimbarea limbajului a coincis cu apariția unei generații noi de scriitori dramatici, cea după anul 2000, care a luat contact cu filosofia școlii de la Royal Court și cu atelierele de scriere dramatică din cadrul acesteia. În ce privește revoluția vizibilității dramaturgiei contemporane, câțiva dintre ei merg mai departe și pun bazele unui proiect care urmărește dezvoltarea dramaturgiei autohtone, denumit sugestiv, *dramAcum*.

Noii dramaturgi, în încercarea de a scrie un teatru despre/cu tineri, încep să recurgă la un limbaj prea „colorat”, adesea vulgar, pentru a-și caracteriza personajele sau mediul din care provin. Tendința este de a aduce pe scenă un limbaj cotidian, nefardat (fără precedent pe scenele românești) care să confere verosimilitate și naturalețe caracterelor, dar și de a șoca publicul. Întrebarea interesantă care se degajă din analiza acestui fenomen este dacă aceste tendințe tematico-stilistice exprimă doar imitarea modelului teatral al brutalistilor britanici sau, dimpotrivă, ele au adus o „calitate” nouă în teatrul românesc contemporan?

Răspunsul la această întrebare poate reieși din analiza unui autor român rezident al școlii teatrale Royal Court.

2.1. Ștefan Peca

Ștefan Peca este un scriitor de teatru aflat în plină ascensiune în peisajul dramaturgiei românești contemporane, reprezentant al tinerei generații, opțiune justificată și de câștigarea concursului dramAcum în anul 2002 cu piesele *Punami* și *Ziua f...ă a lui Nils*. Un alt argument care vine să justifice opțiunea făcută este faptul că educația sa teatrală include o bursă integrală de un an (2003-2004) la New York University, unde a studiat Dramatic Writing (Scriș Dramatic) și rezidența internațională de la Royal Court Theatre din Londra (2005).

La prima vedere, la nivelul limbajului autorul poate fi cu indulgență considerat, cel puțin prin anumite piese, un continuator al respectivului curent în dramaturgie. Să analizăm din acest punct de vedere piesa *Ziua f...ă a lui Nils*. Ideea care se vehiculează în jurul textului este că se vrea a fi primul atac virulent la adresa teatrului convențional, dar care, în realitate, produce «un adevărat „cutremur” în peisajul teatral românesc, ignorat însă destul de repede» [7], după cum se autoironizează însuși autorul. Totuși, povestea lui Nils nu trece total neobservată și trezește simpatia unora care o consideră „cea mai obscenă piesă de teatru punk românească” [8] și dezgustul altora tocmai datorită vulgarității [9] sale, care reiese încă din titlu, atitudine ce denotă „superficialitate și aroganță” [10]. Dacă ar fi să forțăm o comparație, am putea, bineînțeles păstrând proporțiile, asocia starea de agitație care s-a iscat în jurul piesei tânărului dramaturg cu „adevăratul cutremur” declanșat în lumea teatrală britanică de premiera spectacolului *Blasted* a lui Sarah Kane. Bineînțeles că revoluția produsă de evenimentul britanic are un alt parcurs față de cel autohton.

Revenind la piesa lui Ștefan Peca, trebuie precizat că, în ciuda faptului că a fost scrisă în 2002, înainte de stagiul de la Royal Court, aceasta a avut premiera în iulie 2008, timp în care a suportat mai multe modificări până când a ajuns la „cea mai bună versiune de text și spectacol” [11], așa cum declară însuși autorul, de unde se poate deduce faptul că au existat modificări și în funcție de filosofia scrisului dramatic de la Royal Court. Povestea nu este una complicată și te transpune într-o atmosferă paranoic-apocaliptică încă de la început. Nils se trezește într-o zi în care totul îi merge pe dos. Proaspăt părăsit de prietena lui, își petrece dimineața cu cel mai bun prieten – Hans, insensibil la drama emoțională pe care o trăiește eroul, fiind preocupat mai mult să „tragă un joint sau să se injecteze un pic” [12]. Nici dragostea pe care Nils o nutrește pentru Heidi, una dintre colegele lui de apartament lesbiene nu are nicio șansă să se întâmple

vreodată. Nici Peca, dramaturgul care îi plătește chiria și idolul absolut al lui Nils nu pare să fie mai înțeleghător cu perioada de nefericire pe care acesta o traversează. Nici știrile care invadează canalele media nu par a prevesti ceva pozitiv. Sprijinul familiei lipsește și el cu desăvârșire: mama lui Nils, o fostă starletă porno, moare, iar Pops, fratele mai mare al acestuia, este un dependent de droguri care cerșește disperat pentru o doză. Într-un acces de furie, Nils decide să îi dea o lecție pentru starea deplorabilă în care a ajuns și îi promite o sută de dolari în schimbul unei partide de sex oral. Pops, e de acord și Nils îl omoară cu o bătă de baseball, realizând că nu își poate schimba nici măcar fratele, cu atât mai mult lumea din jurul său. Va sfârși împușcat de mâna celui mai bun prieten la ordinul propriului idol. A doua secvență a piesei înfățișează o lume perfectă. Toate personajele suportă „îmbunătățiri”, mai puțin cele feminine, tratate schematic de autor. De data aceasta Pops este un eminent profesor universitar, iar Hans un student serios. Heidi și Lola se transformă din colegele lesbiene de apartament din prima parte în școlărițe ușuraticе. Nils îi dezamăgește pe toți pentru că acceptă umil ca Peca să-i plătească chiria, în ciuda faptului că acesta îi înjură. Nils este omorât de băiatul cu pizza. Ultimul tablou îl prezintă pe Nils în postura omului contemporan care acceptă conformarea. Slujba într-o companie multinațională și costumul Armani, cu tot ce presupune asta – viața monotonă și oficială, sunt clișeele societății corporatiste la care autorul apelează pentru ilustra cu ironie ipocrizia și aservirea generate de sistemul capitalist. Subiectul nu aduce nimic nou. Sunt multe texte care denunță cultura consumeristă, golul existențial și alienarea din civilizația contemporană, dar *Ziua fututa a lui Nils* găsește un mod nou, șocant de a spune povestea asta veche. În plus, denunțul vine la pachet cu asumarea lipsei de soluții și a inutilității totale a gestului.

Autorul propune trei variante ale poveștii lui Nils în ce privește „calea spre iluminare” [13] de care amintea unul dintre personajele din *Shopping and F***ing*. Cele trei tablouri ale piesei, progresiv mai scurte, arată trei lumi și trei personalități alternative ale personajelor, iar tranzițiile dintre secvențe merg lin și natural. În primele două Nils „alege să nu aleagă nimic, nici măcar sinuciderea” [14], gest care vrea să dea de înțeles că preferă libertatea în locul aservirii oficiale. Însă libertatea vine cu un preț, iar acesta este moartea care i trage de la cel mai bun prieten al lui, în prima variantă sau de la un copil, în cea de-a doua. În ultima alternativă propusă de autor pentru existența lui Nils, acesta este programat să accepte înregimentarea într-o societate ipo-

crită, corporatistă și consumeristă. Finalul piesei se vrea, de asemenea, un răspuns dat conformării: personajul alege să facă pe placul celor mulți și acceptă compromisul, dar nu înainte de o ultimă încercare de a schimba lumea sub forma unui număr de iluzionism. În această privință, semnificativ este discursul ironic din final a lui Nils care încearcă să transforme spectatorii în oameni mai buni: „te îmbraci în costumul tău impecabil și îți dai seama că astăzi va fi cea mai frumoasă zi din viața ta [...] și tu, Nils, vei fi în sfârșit fericit! Nu asta ai căutat tu mereu?! Fericirea? [...] Te vei integra perfect în societate și vei fi un cetățean model!” [15] *Alternativ* pare să fie termenul pentru care autorul face o întreagă pledoarie promovată, la nevoie, chiar de acesta, devenit personaj în propria piesă – dramaturgul Peca „care a trăit vremea generațiilor alternative autentice” [16].

Structural, piesa se încadrează în tiparul teatrului *in-her-face* al unității de loc. Întreaga acțiune se desfășoară în apartamentului lui Nils, un loc aflat în dezordine asemeni personajelor și în consonanță cu atmosfera cataclismică de afară unde asistăm la devorarea orașului de către dinozauri. Autorul vrea să spună că nicăieri nu este bine să fii. Înăuntru ceasul cere trezirea la viață distrugând ziua lui Nils, laptele e stricat și îi „strică” stomacul, iar afară îl așteaptă distrugerea. O parodie a sfârșitului lumi care amintește oarecum de captivitatea personajului principal din *Blasted*-ul lui Sarah Kane, prins între două lumi dintre care orice ar alege îi poate aduce distrugerea.

Raportul lui Nils cu lumea înconjurătoare și relațiile dintre personaje reprezintă liniile narrative ale dramei amintite. Cel mai evident nivel al „discursului brutalității”, în relațiile personajelor, e în limbaj și se reduce, desigur, la expresii vulgare. De altfel, afișul spectacolului menționează clar: „ATENȚIE! LIMBAJ EXTREM DE EXPLICIT FOLOSIT DELIBERAT. ȘI ASUMAT. INTERZIS MINORILOR ȘI ULTRA-PUDICILOR” [17]. În acest caz, atitudinea de licean rebel a lui Peca care vrea să șocheze încă de dinaintea începerii reprezentației poate ține și de felul în care acesta înțelege să fie vandabil. Totodată, replica de început: „ce pula mea!? Băga-mi-aș pula în mână, unde pula mea ești?” [18] dă de înțeles că după asta nicio altă expresie vulgară nu mai este tabuu – totul este permis și devine posibil ca limbaj. Expresiile vulgare repetate obsesiv devin în text aproape semn de punctuație. Prin folosirea excesivă a expresiei vulgare, Peca încearcă o devulgarizare a vulgarității. Efectul de șoc al acestei piese este amplificat și de imaginile consemnate de la

începutul piesei de autor în didascalii care implică „desene monstruoase, scene violente, un penis în erecție, sex oral...” [19].

Prin faptul că trăiesc adesea momente conflictuale, personajele își ies din fire și înjură ca orice oameni. Cu toate că sunt prieteni foarte buni, Nils și Hans, sau chiar frați, Nils și Pops, se gratulează cu ofense și vulgarități care, dacă am proceda la o interpretare sociologică, îi situează pe o treaptă socială destul de scăzută și relevă un „gol spiritual și intelectual” total. Violența verbală practică de personaje se transformă deseori în gesturi agresive îndreptate spre lumea exterioară, fie că este vorba de dragoste, manipulare sau violență în forma ei cea mai „pură”. Deși sunt atât de agresivi, autorul vrea să demonstreze că Nils, Hans și Pops sunt ei înșiși victime naive ale unei societăți consumeriste asemeni personajelor din piesa *Shopping and F***ing* a lui Mark Ravenhill. Faptul că bărbații sunt, în special, cei care comit violența verbală și fizică amintește de trăsătura specifică masculină a operelor dramaturgiei brutalistilor britanici.

Relația dintre personaje și poziționarea lor față de societate concentrează unul din cele mai tipice motive ale dramei „noii brutalități” – revolta împotriva condiției umane îndreptată asupra celorlalți, împotriva cuvintelor și a sexului. La acesta se adaugă și violența caracteristică tinerei generații în marile orașe, dependența de droguri, homosexualitatea, prostituția, consumerismul, viziunea asupra lumii, adică un sistem de valori bazat pe conținutul cel mai trivial al culturii populare. Și totuși, în ciuda acestui catalog de teme și motive specifice curentului teatral *in-her-face theatre* există diferențe importante. Principala deosebire dintre dramele britanice ale acestei sensibilități și *Ziua f...ă a lui Nils* constă în poziționarea critică față de societate. În timp ce autorul român se mulțumește mai mult cu critica brutală a lumii contemporane, generația „tinerilor furioși” britanici critică brutalitatea din lumea contemporană. Referindu-se la dramaturgia tânărului Ștefan Peca, istoricul literar Mircea Ghițulescu observă că „nu avem de-a face chiar cu piese de teatru, ci mai curând cu manifeste. Diferența este vizibilă: nu este vorba de psihologii, ci de ideologii, iar Nils nu este un personaj, ci un purtător de mesaje ale unei noi literaturi, ale unui nou tip de expresivitate” [20]. În aceste condiții, folosirea excesivă a limbajului dur, vulgar poate naște și ipoteza că ar fi o parodie sau în cel mai bun caz expresia unei exagerări intenționate (așa cum reiese și din avertismentul de pe afiș) care să evidențieze și mai tare decadența unei societăți aflate în derivă care își manipulează cu brutalitate semenii. Autorul se folosește de

limbajul agresiv în textele sale pentru a-și exprima opinia despre felul în care cei care-l folosesc văd lumea/realitatea și se raportează la ea și mai puțin pentru a da naștere unor psihologii cum este cazul dramaturgilor britanici. Personajele lui Peca sunt tineri, exponenți ai unei generații postcomuniste revoltate împotriva societății care te exclude dacă nu te conformezi. La Peca tragismul vine din inadaptare sau, în final, din compromis. Textul este scris în spiritul brutalist al dramaturgilor britanici, dar nu reușește să reflecte în scriitură aceeași îndrăzneală sau valoare literară, ci oferă mai mult un limbaj al străzii din care autorul pare că dorește să facă un stil. Personajele lui Peca «nu pot rosti nicio frază care nu conține cuvinte convențional denumite „obscene”. Cum ele sînt relativ puține, dialogul devine extrem de monoton» [21].

Explorarea sexualității dă posibilitatea autorului să speculeze și mai mult tendința de a șoca prin intensificarea manifestărilor deviante. „Toți cei patru liceeni ai lui Peca – Nils și Hans, Heidi și Lola – sunt versiunile epocii post sexuale ale omenirii. Fetele se iubesc între ele, băieții „sug” și se droghează, au o grea suferință, un spleen cum îl numeau englezii la sfârșitul de secol al XIX-lea pe care, involuntar, Peca îl exprimă prin tot ce scrie” [22]. Așa cum se întâmplă și în cazul operelor tinerilor brutalisti, libertinajul sexual folosit de autor este o consecință a felului în care societatea prezentată vede sexul. Dezinhibarea unei societăți eliberate de prejudecăți, în care sexul de orice fel ia locul sentimentelor autentice produce, ca și în situația eroilor din textele britanice, insatisfacție personajelor. Nils este îndrăgostit de Heidi, dar aceasta o preferă pe Lola poate și pentru „că dă bine să fii lesbiană” [23], că s-a „autoconvins să fie lesbiană”.

Din punct de vedere stilistic, exceptând limbajul injurios, intenția principală a autorului urmărește exprimarea unui realism exagerat prin cât mai multă violență. Dramaturgul aspiră la același tip de hiperrealitate pe care o regăsim în *theatre of blood and sperm*, numai că aici este vorba despre realitatea românească. Marginalii sunt cei care ocupă aici prim-planul. Tinerii abandonați de o societate care nu știe să asigure niciun fel de asistență și respinge orice ființă care nu se încadrează în planul de bine și frumos creat de capitalism. Cei care trăiesc relații nefericite, având o sexualitate deviantă, disperăți să facă bani sau să obțină droguri cu orice preț, într-o societate dezordonată în care cei care nu merită au și cei care respectă regulile sunt cantitate neglijabilă. Fragilitatea relațiilor interumane și alăturarea antitezelor

de tipul sărac-bogat, iubire-indiferență, fals-autentic dau dimensiune scheletului construcției dramatice.

În esență, influențele curentului britanic, se pot depista cu precădere la nivelul limbajului care implică folosirea în exces a unor expresii care și-au găsit cu dificultate loc pe scenele autohtone, autorul mizând pe setea de senzație a amatorilor contemporani de artă. În lipsa unui stil dramaturgic propriu el caută „modele” cât mai spectaculoase și propune scene cât mai scandaloase pentru a-și atrage publicul, dorind să își construiască o reputație de dramaturg incomod.

3. Concluzii

Ce atrage atenția în ce privește influențele curentului *in-yer-face theatre* asupra dramaturgiei românești contemporane, judecând din textul analizat, este un anumit tip de „emoție crudă”, vie, o „visceralitate” a scriiturii care vorbește despre problemele tinerilor într-un mod nou și direct. Ideea principală care se desprinde din noile texte este dată de revolta generației tinere care poate căpăta diverse forme și care se poate face auzită acum prin propriu limbaj împotriva societății, lucru imposibil în perioada comunistă. Pentru a exprima frământările necenzurate ale tinerilor, autorii tinerei generații apelează – câteodată făcând exces – la un „model de limbă română care este a revoltatului, a supăratului pe lume, a furiosului care a fost depășit de limbaj” [24]. Această perspectivă presupune utilizarea limbajului ca mijloc de a defini o ființă eliberată de chingile convenționalului, marcând refuzul formalismului de lemn, cât și asumarea realităților străzii. Acești revoltați împotriva convențiilor vor să redea lumea așa cum este ea, cu fața ei urâtă, necosmetizată, iar primul semn și cel mai pregnant semn al rebeliunii este cuvântul „tare”, care șochează și provoacă.

Totuși, sunt opinii care nu acordă această prezumpție de bună credință literară, care clasează limbajul obscen al dramaturgiei contemporane în zona gri a eșecului de a exprima altfel viața. Vulgaritatea semnalează, în conformitate cu aceste opinii, o lipsă de substanță, compensată printr-o rețetă simplistă cu succes la public, public a cărui sete de senzațional trebuie satisfăcută.

Sintetizând cele două opinii și eliberându-ne atât de entuziasmul necontrolat pentru noile forme de teatru, cât și de abordarea puritană și rigidă, considerăm că noua dramaturgie încă își negociază limitele și formele de expresie. Folosindu-se de modele de succes din teatrul

britanic, dar fiind nevoită să le adapteze la particularitățile sociale, dar și ligvistice românești, aceasta încă nu își găsește făgașul. Astfel, putem explica deviațiile care coexistă cu momente de inspirație reală și putem spune că, odată finalizată această etapă a colectării de material, teatrul românesc contemporan, dur și pur, poate să reprezinte mai mult de o copie forțată, depășind stadiul de travaliu incipient al documentării asupra limbajului și omului postcomunist.

Credem că tocmai acest travaliu poate oferi răspunsul cel mai adecvat la întrebarea: oare rămâne ceva și ce anume dincolo de provocarea produsă de „discursul brutalității” caracteristic dramei britanice? La prima vedere, oricât de ciudat, licențios, absurd, chiar și brutal ar arăta discursul verbal al personajelor, în final se creează impresia că aceste piese, ca și alte piese importante din drama contemporană românească, demolează conceptele existente ale societății postcomuniste și a conflictului intergeneraționist, oferind răspunsuri la frământările tinerei generații. Mai tot ceea ce mediul teatral și spectatorii identifică drept dramaturgie nouă, cu câteva remarcabile excepții care se pierd în zgomotul de fundal, are în centru problemele, inadecvările și frustrările tinerilor transformați în niște rebeli împovărați de iubire, de eșec, de băutură și droguri, de propria căutare debusolată, de lașități, de gesturi pripite și naive care transformă, într-o secundă, dramele în tragedii.

E vârsta modelelor existențiale, a revoltei și fugii de acasă. „Tot ce trăiești trebuie transformat în teatru” [25], pare să fie deviza dramaturgilor autohtoni, exponenți ai tinerei generații. Și cum rostul teatrului este să-i pună lumii oglinda în față... textele nu sunt decât o reflexie a adolescentului dominat de „trebuie” și al cărui limbaj este cel reduționist și direct al străzii. Trebuie să fie *cool*, trebuie să câștige bani, trebuie să aibă viață sexuală, trebuie să fie fericit cu orice preț, trebuie să fie cetățean model. Trebuie că așa vrea mama, tata sau societatea. În *Ziua futută a lui Nils* la putere e negația. Nu trebuie devine NU vreau, NU am, NU sunt. Nu vreau să fiu *cool* sau cetățean model, nu vreau să am o relație, nu vreau să am un anumit statut social, astea sunt trăsăturile unei generații aparent amortite, dar care, în realitate, e vie în ideile clișeistice, în iubirile totale, în depresiile sincere sau jucate. Sunt revoltați pentru se nasc vinovați și vor muri vinovați, fără să-și fi cunoscut vreodată vina. Exponenții generației postdecembriste suferă până la capăt, orice ar însemna acest capăt, dar n-au vreo vină vizibilă. De aceea, personajele nu au de ales între două drumuri, ci au de ales între două lumi, în fiecare dintre ele fiind la fel

de imposibil de trăit. Una pentru că este minunată, paradizică, dar nu există..., iar cea de-a doua pentru că este mult prea reală. Textele nu prezintă povești cu o mare miză, dar au la bază experiențele de viață ale unor autori tineri, pentru care tezele contemporane despre fericirea omului, despre emoționalitate sau despre criza identitară devin obiectul unei reformulări libere, pentru ei nemaexistând în această sferă niciun fel de tabu, de aceea toate cuvintele dificile ale limbii române își găsesc loc din belșug.

Din analiza făcută se pare că dramaturgii români nu scriu textele lor ci ale metodei unei generații. Directețea limbajului pare să fie însușirea cea mai vizibilă împrumutată de la tinerii brutalisti. Astfel, se naște o nouă întrebare: dacă aceste opere reflectă starea și preocupările noii dramaturgii, în general, sau în mare parte preferințele tinerilor dramaturgi, influențați de artiștii britanici puternici cu viziuni subiectiv-radicală? Tendința este că odată cu maturitatea artistică a autorilor, dorința caracteristică teatrului *in-her-face* de a șoca printr-un limbaj adus direct de pe stradă și pus în gura actorilor, se diminuează cu timpul, aceștia apelând și la alte forme de expresie. În cazul lui Ștefan Peca, despre care se putea crede că nu acțiunea sau subiectul contează pentru el, cât forma de adresare, dramaturgul face cumva excepție de la această obișnuință cu piesa *The Sunshine Play* (2005). Aici, autorul încearcă iarăși să teatralizeze un fapt de viață, dar înțelege, într-un final, după texte unde Peca autorul este și Peca personajul, după încercări de reconstituire aproape fidelă a realității, că viața nu e teatru, dar că există poate o modalitate de a le combina.

Note

- [1] „La ora asta, dramaturgia europeană e axată pe disfuncționalități, pe marginali, pe un tip de realitate extremă. Est-europenii sunt foarte influențați de workshop-urile Royal Court, care, în ultimele două decenii, chiar asta face, așa-numitul teatru al anilor 80- 90 – Sarah Kane, Mark Ravenhill, In Yer Face Theatre, Sperm & Blood Theatre, The New Brutalists – pe care îl vedem proliferat cu versiuni autohtone la dramaturgii români. [...] Școala Royal Court, combinată cu realitatea socio-politică a fiecărei țări, cu lupta între generații, cu faptul că în sfârșit se poate oglindi în text o anumită realitate a străzii, a tinerilor, naște un teatru *angry*, dar nu *looking back in anger*, ci *looking forward in anger*”. Ciprian Marinescu, Interviu cu dramaturgul Saviana Stănescu: „Dramaturgii est-europeni sunt foarte influențați de workshop-urile Royal Court”, publicat în revista *Art Act Magazin*, nr. 27, 10 iunie 2009, http://www.artactmagazine.ro/interviu_cu_dramaturgul_saviana_stanescu.html.

- [2] Aleks Sierz, *In-yer-face theatre: British Drama Today*, Edited by Faber and Faber Limited, London, 2001, p. 5.
- [3] *Idem*.
- [4] John Elsom, *Cold War Theatre*, Publisher Routledge, London, 1992.
- [5] Cezar Paul-Bădescu, Saviana Stănescu: „Sunt, de fapt, un străin global“, publicat în „Adevărul“, 1 iulie 2009, http://www.adevarul.ro/actualitate/Saviana-Sunt-strain-global-fapt_0_71392886.html.
- [6] Horia Gârbea, *Însemnări: Injurii, blesteme, sudalme*, publicat în „România literară“, nr. 4, 2009, http://www.romlit.ro/injurii_blesteme_sudalme.
- [7] Ștefan Peca despre *Ziua f...ă a lui Nils* pe site-ul personal, <http://www.pecar.ro/BIO/cronologie.html>.
- [8] Afirmția este menționată pe site-ul <http://teatru.ubix.ro/detalii/cea-mai-obscena-piesa-de-teatru-punk-romaneasca-emigreaza> și pe site-ul http://www.radiocultura.ro/arhiva_stiri/2011/septembrie/1.php.
- [9] O statistică personală arată 274 menționări ale organului sexual masculin în *Ziua futută a lui Nils* de Ștefan Peca.
- [10] Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, 2007, p. 772.
- [11] Cristian Alionte, Interviu Ștefan Peca: *Nu îmi plac și nu cred în dramaturgie de sertar*, publicat în *Ziarul Financiar. Ziarul de duminică*, 12 septembrie 2008, <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/nu-imi-plac-si-nu-cred-in-dramaturgiei-de-sertar-3182167/>
- [12] Ștefan Peca, *Ziua f...ă a lui Nils*, text disponibil online pe site-ul personal al dramaturgului, pag. 5, <http://www.pecar.ro/index1.html>
- [13] Mark Ravenhill, Mark Ravenhill, *Shopping and F***ing*, Methuen Publishing Limited, London, 200, pag. 64. (t.m.)
- [14] Ștefan Peca, site oficial, *Piese/Catalog/Ziua f...ă a lui Nils*, <http://www.pecar.ro/index1.html>.
- [15] Ștefan Peca, *Ziua ...*, *op. cit.*, pp. 33-34.
- [16] *Ibidem*, p. 14.
- [17] Avertismentul a fost trecut pe afișul spectacolului prezentat în premieră la Teatrul Luni de la Green Hours, *Teatrul Luni prezintă ...piesa al cărei nume nu poate fi pronunțat! Ziua f....ă a lui Nils, ...text câștigător al primei ediții dramAcum (2002) un spectacol de Peca Ștefan*, http://www.greenhours.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=157:ziua-futut-a-lui-nils&catid=65:arhiva-piese.
- [18] Ștefan Peca, *Ziua ...*, *op. cit.*, p. 3.
- [19] *Idem*.
- [20] Mircea Ghițulescu, *Istoria ...*, *op. cit.*, p. 770.
- [21] Horia Gârbea, *op. cit.*
- [22] Mircea Ghițulescu, *Manifestele lui Peca Ștefan sau literatura în impas*, publicat în *Luceafărul de dimineață*, Nr. 12 / 9 februarie 2008, <http://www.romania-culturala.ro/articol.php?cod=9944>.
- [23] Ștefan Peca, *Ziua ...*, *op. cit.*, p. 17.
- [24] Mircea Ghițulescu, *Istoria ...*, *op. cit.*, p. 725.
- [25] Cristina Modreanu, *Cum a petrecut dramaturgul Ștefan Peca atentatele de la Londra*, articol publicat în „Gândul“, martie 2006 și disponibil online pe www.liternet.ro, <http://agenda.liternet.ro/articol/3025/Cristina-Modreanu/Cum-a-petrecut-dramaturgul-Stefan-Peca-atentatele-de-la-Londra.html>.

Bibliografie

Studii

- Aragay, Mireia; Klein, Hildegard; Monforte, Enric; Zozaya, Pilar; „British theatre of the 1990's. Interviews with directors, playwrights, critics and academics”, Edited by Palgrave Macmillan, Hampshire, 2007.
- Billington, Michael, „One Night Stands: a Critic's View of Modern British Theatre”, published by Nick Hern Books Limited, London, 1993.
- Ghițulescu, Mircea, „Istoria literaturii române. Dramaturgia”, Editura Academiei Române, 2007.
- Saunders, Graham, «'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes», Manchester University Press, 2002.
- Sierz, Aleks, „In-yer-face theatre: British Drama Today”, Edited by Faber and Faber Limited, London, 2001.

Articole de critică teatrală

- Alionte, Cristian, Interviu Ștefan Peca: „Nu îmi plac și nu cred în dramaturgii de sertar”, publicat în Ziarul Financiar. Ziarul de duminică, 12 septembrie 2008, <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/nu-imi-plac-si-nu-cred-in-dramaturgii-de-sertar-3182167/>
- Bădescu Paul, Cezar, Saviana Stănescu: „Sunt, de fapt, un străin global”, publicat în Adevărul, 1 iulie 2009, http://www.adevarul.ro/actualitate/Saviana-Sunt-strain-global-fapt_0_71392886.html
- Gârbea, Horia, „Însemnări: Injurii, blesteme, sudalme”, publicat în România literară, nr. 4, 2009, http://www.romlit.ro/injurii_blesteme_sudalme
- Ghițulescu, Mircea, „Manifestele lui Peca Ștefan sau literatura în impas”, publicat în Luceafărul de dimineață, Nr. 12 / 9 februarie 2008, <http://www.romania-culturala.ro/articol.php?cod=9944>
- Marinescu, Ciprian, Interviu cu dramaturgul Saviana Stănescu: „Dramaturgii est-europeni sunt foarte influențați de workshop-urile Royal Court”, publicat în revista Art Act Magazin, nr. 27, 10 iunie 2009, http://www.artactmagazine.ro/interviu_cu_dramaturgul_saviana_stanescu.html
- Modreanu, Cristina, „Cum a petrecut dramaturgul Ștefan Peca atentatele de la Londra”, articol publicat în Gândul, martie 2006 și disponibil online pe www.liternet.ro, <http://agenda.liternet.ro/articol/3025/Cristina-Modreanu/Cum-a-petrecut-dramaturgul-Stefan-Peca-atentatele-de-la-Londra.html>

Opere dramatice

- Kane, Sarah, „Blasted and Phaedra's Love (Modern Plays)”, Methuen Drama, London, 1996.
- Marber, Patrick, „Closer”, Methuen Drama A&C Black Publishers Ltd, London, 2007
- McDonagh, Martin, „The Beauty Queen of Leenane and Other Plays”, Publisher: Vintage, UK, 1998.
- Neilson, Anthony, „Penetrator”, Methuen Drama A&C Black Publishers Ltd, London, 1998.
- Peca, Ștefan, „Ziua f...ă a lui Nils”, text disponibil online pe site-ul personal al dramaturgului, <http://www.peca.ro/index1.html>
- Ravenhill, Mark, „Shopping and F***ing”, Methuen Publishing Limited, London, 2001.

Bibliografie generală

- Elsom, John, „Cold War Theatre”, Publisher Routledge, London, 1992.
- Freshwater, Helen, „Theatre Censorship in Britain Silencing, Censure and Suppression”, Edited by Palgrave Macmillan, Hampshire, UK , 2009.
- Popescu, Marian, „Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989”, Editura UNITEXT, Bucureşti, seria Eseu, 1997.